

PRZEKLEŃSTWO I HARMONIA NIESKOŃCZONEGO



Z ZAGADNIEŃ LITERATURY
MŁODEJ POLSKI
I EPOK PÓŹNIEJSZYCH



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

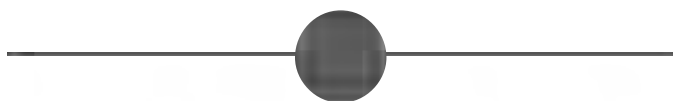
PRZEKLEŃSTWO
I HARMONIA
NIESKOŃCZONEGO





WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO.

PRZEKLEŃSTWO I HARMONIA NIESKOŃCZONEGO



Z ZAGADNIENÍ LITERATURY
MŁODEJ POLSKI
I EPOK PÓŹNIEJSZYCH

POD REDAKCJĄ KATARZYNY BADOWSKIEJ



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2014

Katarzyna Badowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury
Pozytywizmu i Młodej Polski, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

RECENZENT

Grażyna Legutko

KOREKTA

Karolina Drucka

SKŁAD KOMPUTEROWY

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

czartart.com: Magdalena Muszyńska, Izabela Surdykowska-Jurek

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Lilya - Fotolia.com

Publikacja finansowana w ramach dotacji na zadania służące rozwojowi młodych naukowców

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06669.14.0.K

ISBN 978-83-7969-406-8

ISBN (ebook) 978-83-7969-772-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Spis treści

Słowo wstępne	7
Paradoks całości nieskończonej (w uniwersum kosmosu, sztuki i mitu)	11
WOJCIECH GUTOWSKI – Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)	13
JAN TOMKOWSKI – Nieskończoność i secesja (na przykładzie eseistyki Miriama) ..	68
HANNA RATUSZNA – „Z otchłani w otchłań” – kilka uwag o nieskończoności w poezji Bolesława Leśmiana i Rainera Marii Rilkego	83
DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ – Dialektyka Błazna. Orfeusz w nieprzerwanym łańcuchu wcieleń w trawestacji Leszka Kołakowskiego	101
Inicjacja <i>ad infinitum</i> („ja” w procesie)	113
MAGDALENA SADLIK – „Prawdziwa mistyka jest [...] kobietą” – mistyczne nastroje prozy kobiecej	115
KATARZYNA BADOWSKA – „Ja” wiecznie niegotowe. Zagadnienie podmiotowości w prozie Cecylii Walewskiej	130
MARIA JOLANTA OLSZEWSKA – W cieniu apokalipsy, czyli <i>Niebo w płomieniach</i> Jana Parandowskiego	156
ROBERT MIELHORSKI – Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończo- nego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego <i>Spotkanie</i> <i>w czasie</i>)	179
W pułapce niespełnienia (tęsknota, marzenie, obsesja)	217
ADRIANNA ADAMEK-ŚWIECHOWSKA – Przekleństwo niespełnienia w <i>Lux in tenebris</i> <i>lucet</i> Henryka Sienkiewicza	219
ALEKSANDRA BAJERSKA – Syndrom paryski	237
Bohatera i autora potyczki z czasem (fizykalnym i mentalnym)	255
AGNIESZKA GRZELAK – Egzystencja w mrokach niekończącej się nocy. O doświad- czeniu powieściowych bohaterów Stanisława Przybyszewskiego	257
AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ – Urwana powieść – rękopis – fragment. <i>Legiony</i> jako „rzecz trudna”	282

Słowo wstępne

Prezentowany Czytelnikom tom zawiera rozprawy i szkice poświęcone analizie szeroko pojętych obszarów i sensów „nieskończonego” w literaturze i eseistyce polskiej powstającej od roku 1890. Okres Młodej Polski stanowi dla autorów zasadniczy teren naukowej penetracji, ale także istotny punkt odniesienia, horyzont badawczy obejmuje bowiem również tematy i zjawiska kształtujące się pod wpływem modernistycznego światopoglądu i paradygmatu kultury. Młodopolskie influencje dostrzegalne są więc zarówno w twórczości pokolenia pozytywistów (nowela *Lux in tenebris lucet*, w której Henryk Sienkiewicz podjął problematykę eschatologiczno-metafizyczną, jest najwcześniejszym tekstem interpretowanym w tomie), jak i w poddanym analizie dorobku autorów dwudziestolecia międzywojennego (i podmiotowi liryki Jastruna, i bohaterowi powieści Parandowskiego bliskie są w planie psychologicznym tożsamościowe aporie modernistów).

Jak wielokrotnie dotychczas wskazywali badacze (m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, T. Walas, M. Stala), młodopolska nieskończoność pozostaje w polu semantycznym takich pojęć jak bezmiar, otchłań, nicność. Postrzegana jest przede wszystkim w aspekcie negatywnym: jako źródło lęków, frustracji, zagubienia percypującego rzeczywistość podmiotu. Naznacza ją *horror infiniti*. Autorzy artykułów zebranych w książce – zwłaszcza w pierwszej jej części – odnosząc się do tych rozpoznań, dokonują mniej jednoznacznej desyfracji kodów nieskończoności. Wskazując za Zenonem Przesmyckim, iż „do nieskończoności prowadzi dróg nieskończoność” (J. Tomkowski), i tłumacząc ową spotęgowaną multiplikację nieskończoności specyfiką kultury nowożytnej (W. Gutowski), wykładają sens poruszanej przez młodopolskich twórców problematyki jedności w wielości i skończoności w nieskończoności. Dostrzegają w nieskończoności spoiwo uniwersum, droga poznania którego wiedzie przez dziedziny równie wieczne co ono – sztukę i mit. Otwierające tę część teksty Wojciecha Gutowskiego i Jana Tomkowskiego – ze względu na pomieszczone w nich rozważania teoretyczno-terminologiczne –

stanowią niejako wprowadzenie w kluczową dla tomu kategorię: pierwszy dotyczy potyczek z nieskończonością w młodopolskiej poezji, przede wszystkim Tetmajera, Staffa i Micińskiego; drugi przybliża ideę nieskończoności w filozofii sztuki Miriama, którego inspirujące eseje i rozprawy (a także *opus magnum* – „Chimera”) kierunkowały myślenie współczesnych o Młodej Polsce. Dwa kolejne artykuły w tej części opierają się na założeniu, że i mit to „okno ku nieskończoności”: dla Hanny Ratusznej związek między nieskończonością a jej skończonymi składowymi, fundamentalny dla nauki orfików, stał się pretekstem do spojrzenia przez pryzmat mitu orfejskiego na poezję Rilkego i Leśmiana; wcieleniom Orfeusza przygląda się też Dorota Samborska-Kukuć w analizie powojennego już tekstu – eseju Leszka Kołakowskiego, opublikowanego na łamach „Twórczości” na początku lat sześćdziesiątych XX wieku.

Część zatytułowana *Inicjacja ad infinitum* poświęcona została kreacjom bohaterów – w tym kobiecych – niemogących dookreślić siebie i osiągnąć pełni podmiotowego istnienia, poszukujących szansy zintegrowania ego na drodze mistycyzmu, androgynicznego zjednoczenia, wampirycznej absorpcji cudzej duszy, introspekcji mającej podłoże w sferze nieświadomego, intelektualnych poszukiwań czy nihilistycznego czynu. Znajdzie tu Czytelnik szkice dotyczące twórczości Marii Iwanowskiej-Krzymuskiej, Justyny M. Zaleskiej, Marii Rodziewiczówny (artykuł Magdaleny Sadlik), Cecylii Walewskiej (o której pisze Katarzyna Badowska), Jana Parandowskiego (którego *Niebo w płomieniach* analizuje Maria Olszewska) oraz Mieczysława Jastruna (studium Roberta Mielhorskiego). Wszystkie pozwalają zdefiniować „ja” jako nieskończony projekt oraz ocenić budowanie podmiotowości i identyfikowanie samego siebie jako proces nieustająco *in statu nascendi*. Inne oblicze jednostkowego niespełnienia w literaturze przełomu wieków interesowało Adriannę Adamek-Świechowską oraz Aleksandrę Bajerską, które – biorąc na warsztat *Lux in tenebris lucet* Sienkiewicza oraz polską „literaturę paryską” – poświęciły swe analizy nieziszczonym tęsknotom i wyniszczającym obsesjom.

Tom zamykają szkice, w których na różny sposób kluczową rolę odgrywa czas. Agnieszka Grzelak przygląda się nocy jako kategorii mentalnej w prozie Stanisława Przybyszewskiego, natomiast Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz, badając rękopis nieukończonych przez Sienkiewicza *Legionów*, patrzy na powieść jako na tekst stwarzający literaturoznawcom ciągle (nieskończone) wyzwania. To, co niedomknięte przez wybitnego polskiego pisarza, stanowi zatem domknięcie niniejszego tomu.

Podjęta przez badaczy refleksja nad ideą nieskończoności w literaturze obejmuje szerokie spektrum zagadnień, uwzględniając perspektywę ontologiczną, antropologiczną, metafizyczną, eschatologiczną i epistemologiczną. Problem doświadczania nieskończoności analizowany jest w wymiarze przestrzennym (nieskończoność kosmosu) i temporalnym, tożsamościowym i warsztatowym. W rezultacie oddawany do rąk Czytelników tom układa się w opowieść o poszukiwaniu całościowych sensów i scalaniu w jedność tego, co rozbite, o próbie budowania spójnej wizji świata i obrazu własnego „ja”, o tęsknocie do pełni niemożliwej.

Katarzyna Badowska

Paradoks całości nieskończonej
(w uniwersum kosmosu, sztuki i mitu)

WOJCIECH GUTOWSKI

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)

...nieskończoność jest graczem
o wielkim znaczeniu, która ujawnia swą
obecność na scenie, tylko gdy rozważane
są zasadnicze kwestie istnienia¹.

Paradoksy nieskończoności

Pojęcie (rozumienie) nieskończoności zawsze było wyzwaniem dla matematyków, filozofów, teologów². Jakkolwiek od początku refleksja nad nieskończonością rozwijała się w trzech dziedzinach wiedzy: matematyki, fizyki i filozofii³, to w czasach przednowożytnych konstituowała przede wszystkim istotę wiedzy o Transcendencji (metafizykę i teologię).

¹ J.D. Barrow, *Księga nieskończoności. Krótki przewodnik po tym, co nieograniczone, ponadczasowe i bez końca*, przeł. T. Krzysztoń, Warszawa 2008, s. 242.

² „W piątym lub szóstym wieku przed naszą erą Grecy odkryli nieskończoność” – powiada znawca zagadnienia (zob. A.D. Aczel, *Tajemnica Alefów. Matematyka, Kabala i poszukiwanie nieskończoności*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2002, s. 15). Anaksymander utrzymywał, że pierwszą zasadą bytu jest *apeiron*, bezkres, coś nieskończonego, nieograniczonego, „coś, co pozbawione jest *peras*, to znaczy granic i determinacji nie tylko zewnętrznych (nieokreśloność ilościowa), ale i wewnętrznych (nieokreśloność jakościowa)” – G. Reale, *Historia filozofii starożytnej. I. Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 1993, s. 81–82. Wszelkie wyróżnienia w formie pogrubionej czcionki, zarówno w tekście głównym (w tym w przytoczeniach utworów literackich), jak i w przypisach pochodzą od autora tego studium.

³ Rozróżnienie Georga Cantora. Zob. J.D. Barrow, dz. cyt., s. 91–109 (rozdz. *Nieskończoność serwujemy w trzech aromatach*).

Wszechświat uznawano za skończoną, ograniczoną budowlę, zwieńczoną sferą najwyższą: *Primum Mobile* – Sferą Pierwszego Ruchu. Poza (ponad) nią Arystoteles sytuował coś, co posiadało wszelkie atrybuty *apeironu*: „Na zewnątrz nieba nie ma miejsca, ani pustki, ani czasu. Dlatego cokolwiek tam jest, jest takiego rodzaju, że nie zajmuje przestrzeni, ani nie podlega czasowi”⁴. W średniowiecznej teologii nieskończoność uznawano za istotę Boga⁵ i wyrażano ją w przestrzennym paradoksie: „Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie”⁶.

W aspekcie bardziej kinetycznym ową Boską Nieskończoność podobnie określał Blaise Pascal: „Ruch nieskończony; **punkt**, który wypełnia **wszystko**, moment spoczynku, nieskończoność bez ilości, niepodzielna i nieskończona”⁷.

W kulturze nowożytnej nasilają się procesy antropomorfizacji i multiplikacji nieskończoności. Im bardziej rzeczywistość odsłania coraz bogatsze i trudniejsze do rozpoznania „głębie” i „otchłanie”, im więcej człowiek dostrzega wieloznacznych aspektów istnienia, które wymykają się kulturowo stabilnej tożsamości, im mniej obraz świata kształtowany jest przez paradygmat religii, tym bardziej mnożą się, wespół

⁴ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s. 73.

⁵ Jan Damascęński określał istotę Boga jako nieskończony i nieograniczony ocean substancji. Jan Duns Szkot uważał nieskończoność za najwyższy z możliwych stopień nasilenia doskonałości bytu, który przysługuje wyłącznie Bogu. Zob. E. Zieliński OFMConv, *Nieskończoność bytu Bożego w filozofii Jana Duns Szkota*, Lublin 1980, s. 34, 36. Kontynuację tego myślenia znajdujemy u Anzelm z Canterbury i G. Cantora, którzy traktowali Boga „jako byt, ponad który nic większego nie może być pomyślane” – zob. J.D. Barrow, dz. cyt., s. 88. Współczesny teolog tak wyrazi związek nieskończoności z Bogiem: „Bóg jest nieskończony w swej naturze i nieograniczony w każdym pozytywnym sensie” – R.D. Lunginbill, *Theology: the Study of God*; cyt. za: J.D. Barrow, dz. cyt., s. 105.

⁶ *Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*. Definicja Boga z pseudohermetycznego manuskryptu z XII w. *Liber XXIV Philosophorum*. Cyt. wg G. Poulet, *Metamorfozy koła*, przeł. D. Eska, [w:] tenże, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977, s. 331.

⁷ B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1968, s. 192. W perspektywie doczesnej Pascal, stawiając człowieka między nieskończenie wielkim (makrokosmosem) a nieskończenie małym (mikrokosmosem), wyrażał lęk nie tyle wobec nieskończoności przestrzeni, ile z powodu jej milczącej pustki i odczuwanej samotności: „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie” – tamże, s. 62.

z wieloperspektywicznymi procesami poznania, różnorodne nieskończoności⁸.

Transpozycję idei i doświadczenia nieskończoności z przestrzeni makrokosmosu w duchowy świat jednostki wyraźnie zaznaczył romantyzm. „Idea nieskończoności stoi [...] u podstaw poetyki romantycznej oraz idei korespondencji sztuk”⁹.

W romantyzmie akcent wyraźnie przesuwają się na antropologiczną stronę i rozpoznawanie nieskończoności wypływającej z wewnętrznych potrzeb, predyspozycji i skłonności podmiotu, który ma poczucie zanurzenia w świecie poddanym prawom transcendencji. Każdy przedmiot, składnik skończonego świata przyrody, wytwór materialny może ulec transcendencji, zyskując wymiar nieskończoności¹⁰.

Ten „nieskończonościowy” (infinitywny¹¹) wymiar człowieka-w-świecie podkreślał Friedrich D.E. Schleiermacher, dla którego „religia [jest] – zmysłem dla i upodobaniem do nieskończoności”¹². Schleiermacher

⁸ Należy podkreślić, iż to pomnożenie nieskończoności było efektem ewolucji teologicznej symboliki nieskończonej sfery w średniowieczu, renesansie, aż do progów nowożytności (od Mistra Eckharta do Jakoba Boehme’a i Gottfrieda W. Leibniza) i przeniesieniem tejże symboliki w sferę ludzkiej duchowości: dusza jest, podobnie jak Bóg, ośrodkiem poznania, siły i wiecznie bijącym źródłem psychicznego promieniowania – zob. G. Poulet, dz. cyt., zwłaszcza s. 351–353. „Nie odnosi się on [wielki symbol środka i sfery – W.G.] do Boga, ale również do człowieka, który odkrywa, że jest na równi z Bogiem ośrodkiem i sferą. Co więcej, każda chwila i każde miejsce, w którym się człowiek znajduje, stają się jak gdyby ciągle odnawiającym się ośrodkiem tego nieskończonego kręgu; każde miejsce bowiem i każda chwila stanowią dla człowieka nowy punkt widzenia. Za każdym razem dostrzega on w sobie wszechświat nie mniej nieskończony niż ten, który otaczał go w innym miejscu czy w poprzedniej chwili. A ponieważ świat składa się z nieskończonej ilości miejsc i chwil, wszędzie i zawsze ludzka świadomość dostrzega nieskończoną liczbę światów” (tamże, s. 353).

⁹ M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010, s. 123.

¹⁰ Tamże, s. 115.

¹¹ Przymiotnika „infinitywny” używam jako synonimu „nieskończonego”; zob. też niżej „infinityzacja” w znaczeniu „nadawania wymiaru nieskończonego”. Tłumacz książki J.D. Barrowa wprowadza przysłówek „infinitesimalnie” w znac. „nieskończenie” (np. „infinitesimalnie małą częścią”), dz. cyt., s. 132. Dodajmy, że „finityzm” to kierunek w matematyce (XIX w.) uznający sensowność działań tylko na liczbach naturalnych (zob. tamże, s. 81). Gdyby szukać wspólnego mianownika dla różnych odmian światoobrazu Młodej Polski w polu semantycznym łac. *infinitas*, najodpowiedniejszym terminem byłby „infinityzm”.

¹² F.D.E. Schleiermacher, *O istocie religii*, [w:] tenże, *Mowy o religii dla wykształconych spośród tych, którzy nią gardzą*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 1975, s. 75.

demaskował fałszywe, jego zdaniem, pojmowanie nieskończoności jako nieograniczonej przestrzeni rozciągającej się poza nami. Przeciwnie – w przeżywanej przez nas religii odślania się **nieskończoność** jako najbardziej **radykałna transcendencja**: „wszystko dąży do tego, żeby ostro nakreślone zarysy naszej osobowości poszerzyły się i stopniowo zatraciły w nieskończoności”.

Filozof przeciwstawia się opozycji skończone – nieskończone: „W samym środku skończoności stać się jednym z nieskończonością i być wiecznym w (przemijającej) chwili¹³: to jest nieśmiertelnością w religii”¹⁴.

Dla romantyków nieskończoność stała się pojęciem bez granic: „otacza nas ona wszędzie, nie możemy ująć przed nią nigdy; stoimy obok nieskończoności i znajdujemy się w niej”¹⁵. Zarazem tę totalną wszechobecność nieskończoności romantycy pozbawiają określonego zakorzenienia ontologicznego, zamieniając je (co będzie ważne dla twórców przełomu XIX i XX wieku!) w „zakorzenienie” wszechpodmiotowe i wszechmomentalne:

Schlegel odkrywa w tym pojęciu [nieskończoność – W.G.] nie związane z żadnym „poszczególnym przedmiotem” „nieokreślone dążenie”, tzn. to, że zmienia ono teleologiczne ustanowienie celu w charakterystykę do siebie tylko odnoszącego, poetycko intensywnego nastroju¹⁶.

Infinityzacja staje się czynnością równie poetycką, co nieodzowną w tworzeniu „prywatnych” metafizyk, religii romantyzmu i modernizmu. Novalis wpisuje tworzenie, nadawanie „pozoru (sic! W.G.) nie-

¹³ Por.: „Jeżeli przez wieczność rozumiemy nie nieskończony okres czasu, lecz bezczasowość, to żyje wiecznie, kto żyje w teraźniejszości” – L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (6.4311), przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 86.

¹⁴ Tamże, s. 116–117. Zapewne Schleiermacher zgodziłby się z opinią Dunsza Szkota, że „nieskończoność nie jest czymś dodanym z zewnątrz”, lecz „wewnętrznym stopniem [modus intrinsecus – W.G.] nasilenia doskonałości bytu”. Zob. Ł. Stanek, *Logik i mistyk o nieskończoności. O myśleniu Jana Dunsza Szkota i Mistrza Eckharta*, „Principia” XXI–XXII, 1998, s. 212.

¹⁵ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bard, Kraków 2009, s. 151. Cyt. za: M. Strzyżewski, dz. cyt., s. 86. [Pojęcie nieskończoności – W.G.] „samo w sobie staje się nieskończone i nieokreślone” (tamże, s. 87).

¹⁶ K.H. Bohrer, *Filozofia sztuki czy teoria estetyczna? Problem uniwersalistycznego odniesienia*, [w:] tenże, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 142.

skończoności”, w performatywny manifest przygotowujący przemianę świata:

Świat musi zostać zromantyzowany. W ten sposób odnajdziemy pierwotny sens. Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. [...] Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanymi, skończonym – **pozór nieskończoności**, romantyzują je¹⁷.

Pamiętajmy też, że w niejako pośmiertnym testamencie *fin de siècle'u* – w *Zmierzchu Zachodu* (1917) – Oswald Spengler właśnie istotę kultury faustowskiej upatrywał w dążeniu „do nieskończoności i nieograniczoności, w katedrach gotyckich, we współczesnej muzyce, w dramatach Szekspira, w rachunku nieskończonym, w wielkich odkryciach, zmierzających do przekraczania wszelkich granic”¹⁸.

Współcześnie znaczącą reinterpretację „nieskończoności” zaproponował Emmanuel Lévinas, który, przyjmując prymat idei **nieskończoności** nad ideą **całości**¹⁹, wyraża przekonanie, iż swoistym objawieniem Nieskończoności jest Inny (Twarz Innego)²⁰, relacja między „egzystencją oddzielną i pragnącą” a „pełnią bytu – bytu nieruchomego albo bytu w akcji”, która to relacja wytwarza „nadwyżkę, jaka urzeczywistnia się przez obcowanie z nieskończonością”, nadwyżkę spełniającą „samo nieskończenie (*l'infinitude*) nieskończoności”²¹.

¹⁷ Novalis (właśc. G.F.Ph. von Hardenberg), *Poetycyzmy*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 113.

¹⁸ T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku: nurty. T. 1: Filozofia życia, pragmatyzm, filozofia ducha*, Kraków 2010, s. 164.

¹⁹ Zarówno „nieskończoności matematycznej”, „fizycznej”, jak i „Nieskończoności Absolutnej” nie można pogodzić z pojęciem „Całości”. „Najbardziej rewolucyjne odkrycie Cantora polegało na stwierdzeniu, że nieskończoności [...] tworzą wzrastającą, nigdy nie kończącą się hierarchię. Nie istnieje największa nieskończoność, która by je wszystkie zawierała. Nie istnieje Wszechświat wszechświatów, które moglibyśmy zapisać i utrwalić” (J.D. Barrow, dz. cyt., s. 76). Według E. Lévinasa: „Wizja eschatologiczna [...] ustanawia relację z nieskończonością Bytu, który przerasta całość” (E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 6).

²⁰ „Całość pęka” w sytuacji „rozbyłku zewnętrzności, czyli transcendencji, w twarzy drugiego człowieka. Kiedy ściśle rozwiniemy pojęcie tej transcendencji, wyrazi się ono słowem »nieskończoność«”. Tamże, s. 8.

²¹ Tamże, s. 259.

Istnienie jednostkowe i osobowe jest – według Lévinasa – konieczne do tego, by Nieskończoność mogła urzeczywistnić się jako nieskończoność²². W powyższym myśleniu słycać echo pierwszej definicji Boga ze wspomnianej tu *Księgi dwudziestu czterech filozofów*: „Bóg jest monadą rodzącą monadę i odbijającą w sobie jej żar”²³.

Lévinas wprowadził zatem obok klasycznych rozróżnień [nieskończoność ekstensywna (ilościowa) – nieskończoność intensywna (stopień doskonałości istnienia); nieskończoność absolutna (przypisywana całości bytu) – nieskończoność względna (dotycząca własności danego bytu, np. nieskończoność przestrzenna lub czasowa)]²⁴ nieskończoność jako „absolutne Pragnienie człowieka, które wykracza poza wszystko, co skończone”²⁵, przeciwstawioną nieskończoności bezosobowych istnieniowych elementów, ta druga bowiem „nie mając twarzy i zatracając się w nicości, leży w nieprzeniknionej głębi żywiołu, który jest nieprzejrystą gęstwiną bez początku, **złą nieskończonością** lub nieokreślonością, *apeironem*. Żywioł nie ma początku, bo nie ma substancji, bo nie wiąże się z żadnym »czymś«, bo jest jakością, która niczego nie określa, bez punktu zero, przez który przechodziłaby jakaś oś współrzędnych, bo jest absolutnie nieokreśloną materią pierwszą”²⁶.

W świecie literatury „spotkanie z arcydziełem”, z niepowtarzalnym, wyposażonym w sygnaturę Innego, „nieskończenie bogatym” światem poetyckim, to właśnie też „spotkanie z nieskończonością”, które daje nam „lekcję cierpliwości i pokory [...], jest także źródłem radości”²⁷.

Przerażenie milczeniem kosmicznej pustki, odkrycie nieskończoności w świecie wewnętrznym²⁸, osobowe istnienie jako „zaiskrzenie

²² Tamże, s. 260.

²³ *Deus est monas monadem gignens et in se reflectens suum ardorem*. Cyt wg: G. Poulet, dz. cyt., s. 331.

²⁴ Zob. R. Krajewski, *Nieskończoność*, [hasło w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, Lublin 2009, k. 1201.

²⁵ Tamże, k. 1202. Też: „transcendencja Nieskończoności w stosunku do Ja, które jest od niej odseparowane i które o niej myśli, stanowi właśnie, by się tak wyrazić, miarę jej nieskończoności. [...] nieskończoność jest tym, co absolutnie inne” – E. Lévinas, dz. cyt., s. 39.

²⁶ E. Lévinas, dz. cyt., s. 182. Trudno powiedzieć, świadomie, czy nie, Lévinas nawiązuje do charakterystyki *apeironu* u pitagorejczyków, którzy w swej mistyce liczb upatrywali w nieskończoności źródła zła. Zob. G. Reale, dz. cyt., s. 123.

²⁷ M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001, s. 6.

²⁸ „Marzymy o podróżach przez wszechświat, a czyż wszechświat nie jest w nas samych. Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga.

nieskończoności” (nadwyżka bytu), świat poetycki (poezja jako świat) nieskończonym obszarem znaczeń i przeżyć – to kilka nowoczesnych przybliżeń rozumienia/doświadczenia Nieskończoności.

Poniższe uwagi nie są wstępem do całościowego ujęcia zagadnienia symbolizacji (ekwiwalentyzacji) nieskończoności w poezji wczesnego modernizmu, lecz zaledwie garścią przypisów do rozważań, w których wprawdzie nie wybijano w tytule hasła „nieskończoność”, ale o niej wiele mówiono²⁹. Z kolei monografia poświęcona nieskończoności w literaturze Młodej Polski i późniejszych fazach modernizmu pozostaje wciąż niezrealizowanym postulatem.

Trudno nie zauważyć, że pierwsze pokolenie Młodej Polski, „dzieci krytyki, wiedzy i rozwagi”³⁰, dziedzicząc świat nader ograniczony: trzech wymiarów i pięciu zmysłów, poddane duchowemu przymusowi materialistycznego monizmu, dążyło do zasadniczego zwrotu. W najbardziej reprezentatywnych, rzec by można, założycielskich, manifestach epoki, Stanisława Przybyszewskiego³¹ i Zenona Przesmyckiego (Miriamy)³²,

Wieczność z jej światami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie” – Novalis, *Kwiatny pył*, [w:] tenże, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 93. Zob. podobnie u Friedricha W.J. Schellinga: „W tej chwili oglądu [intelektualnego – W.G.] znika dla nas czas i trwanie”, „To nie my jesteśmy w czasie, lecz czas – czy raczej nie on, lecz czysta absolutna wieczność – jest w nas...” (F.W.J. Schelling, *Philosophische Briefen über Dogmatismus und Kriticismus*. Cyt. za: Novalis, dz. cyt., s. 368).

²⁹ Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975 i wyd. nast.; Taż, *Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod. red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków 1977; Taż, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] taż, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994. Zob. też trzy tomy studiów pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka, M. Stali: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje* (Kraków 2003), *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje* (Kraków 2004), *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje* (Kraków 2005).

³⁰ K. Tetmajer, *Dziś*, [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 153. Dalej wszelkie przytoczenia poezji K. Tetmajera podaję z tego wydania, dodając tytuł wiersza i numer strony.

³¹ Zob. przede wszystkim S. Przybyszewski *Confiteor i O „nową” sztukę*, [w:] tenże, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1967.

³² Zob. Z. Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej* (pierw. 1891), [w:] tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 247–376. Analogię, czy wręcz zbieżność znaczenia Miriamowego „pierzastka nieskończoności” i Przybyszewskiego „nagiej duszy”

jako pierwszorzędne zadanie „nowej sztuki” pojawia się postulat wyrażenia nieskończoności (czyli wyrażenie niewyraźnego), która zawiera bezgraniczne obszary rzeczywistości „słowem nie ujętej”³³.

Dla Przybyszewskiego Ja świadome jest tylko „pianą oceanu”, „drobniuteńką częścią **nieskończonej**, absolutnej świadomości”³⁴, świadomości „wszystkich światów, [...] wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody”³⁵. Przedmiotowej, statycznej, systematyzującej świadomości, którą wyrażała „stara sztuka”, autor *Homo sapiens* przeciwstawił sztukę oddającą niewyczerpaną, niczym nieograniczoną dynamikę duchowych/instynktowych żywiołów, gdzie „zaledwie dostrzegalny przebłysk jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w **nieskończonej perspektywie**”³⁶. Gdy Artur Górski twierdził, iż zdobyczą „nowej sztuki” jest „odkrycie duszy”, to właściwie sugerował ponowną intronizację Nieskończonego³⁷.

Oczywiście dusza jako niezgłębione *mare tenebrarum* budziła również grozę, „strach przed otchłanią, przed tym, by nie zagubić się we wszechświecie. [...] To strach przerażającej rezygnacji, niemocy i bezbronności”³⁸.

Maria Podraza-Kwiatkowska, idąc za sugestiami Ignacego Matuszewskiego, uznała młodopolską „otchłań” za „synonim całego obszaru pozaludzkiej rzeczywistości”³⁹. Ale właśnie w uwewnętrznieniu otchłani

dostrzegła G. Legutko (zob. *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 170–171). Przypomnijmy, że również „dusza” w znaczeniu metafizycznym utożsamiona była w epoce Młodej Polski z nieskończonością. W *Nietocie* Mag Litwor poucza Ariamana: „Dusza może być wszędzie i zawsze równa sobie tj. nieskończoności” (T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2003, s. 97).

³³ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 152.

³⁴ Tamże, s. 151.

³⁵ Tamże, s. 149.

³⁶ Tamże, s. 153.

³⁷ „[...] spostrzeżono, że [...] istnieją całe głębie nie objęte światłem dziennym, całe tłumy uczuć i przeczuć, które nigdy w gwarze życia nie przychodzą do głosu. [...] najwyższym przedmiotem kontemplacji artystycznej stała się [...] na tle zagadki bytu badana dusza” – A. Górski (Quasimodo), *Młoda Polska*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 106–107.

³⁸ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, [w:] tenże, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przekł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 76.

³⁹ M. Podraza-Kwiatkowska *Pustka – otchłań – pełnia...*, s. 66. Autorka cytuje za Ignacym Matuszewskim: „Bóg, absolut, dusza, nieśmiertelność, wieczność, nieskończoność – są to bezdenne przepaści”; tenże, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, Warszawa 1965, s. 275.

i jej radykalnym, niekrepowanym żadnymi względami, paradoksalnym zgłębianiu aż do **niedosięznego prągruntu** doświadcza się niewyrażalnego stanu i wszechbycia, i przekroczenia wszelkich granic istnienia:

A w tej głębi, w której dopiero można pojąć, jak człowiek mógł porodzić pojęcia wieczności i **nieskończoności**, w tej ciszy, w jakiej człowiek kontaktuje się z absolutem, w tej **bezkresnej** przestrzeni, której nie rzutuje się już na zewnątrz, lecz odbiera jako subiektywną formę własnego myślenia, znajduje się coś niesamowitego, ponadziemskiego, mistycznego – czas, co był przed czasem, kiedy jeszcze *logos* był sam, [...] i sama była Hartmanowska zasada Nieświadomego, zanim stała się światem i wszystkim co istnieje⁴⁰.

Najdrobniejsze zjawisko, najmniejszy wypadek, kometa przebiegająca po niebie, błyskawica rozdzierająca chmurę, ptaszę odlatujące – pełne są tajemniczego znaczenia. Przemawia w nich **nieskończony**, wszystko obejmujący byt. [...] Ten „byt pierworodny” kryje się pod niepoliczoną różnorodnością przejściowych efemerycznych, chwilowych kształtów, postaci, form i objawów. [...] Większość ludzi przechodzi przez ziemię, nie podniósłszy ani razu oczu ku horyzontom, na których połyskują promienie

⁴⁰ S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, s. 76. Można zapytać, czy młodopolskie bezgraniczne żywioły nieświadomego nie są odmianą „złej nieskończoności” w rozumieniu Lévinasowskim. Takie wrażenie mogą sprawiać przybliżenia nieskończoności *mare tenebrarum* przedstawiane w dyskursach poetycko-wizyjnym i krytycznoliterackim jako totalny, nieogarniony i nieokreślony chaos. Ale właśnie „wyrażanie niewyrażalnego” miało nadawać *apeironowi* indywidualne, żywe, obrazowe symbolizacje, pulsujące nieredukowalnymi do jakiejś Całości i niepowtarzalnymi sugestiami, „szyframi transcendencji”. Można, wydaje się, znaleźć punkty styczności między Nieskończonością Miriama a Lévinasa. O tej ostatniej pisze Barbara Skarga: „Nieskończoność nie poddaje się totalizacji, umyka wszelkim próbom jej objęcia, przekracza nieustannie myśl, wyrzywa nas samych z ograniczeń myśli, działań i pożądań. Nieskończoności nie można ująć w pojęcia, uchwycić jej intuicją, można jej tylko pragnąć” (B. Skarga, *Emmanuel Lévinas, „Totalité et Infini. Essai sur l’extériorité”*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, t. 1, Warszawa 1994, s. 258). Oczywiście w poezji epoki częstokroć tęsknota właśnie wyrażała pragnienie momentu spotkania z Nieskończonością lub/i bycia-w-Nieskończoności (zob. Miriamowską analizę wiersza Maeterlincka *Cloche à plongeur*). Czy jednak pisarze Młodej Polski mogli w Twarzy Innego (Bliźniego) – jak Lévinas – dostrzec Nieskończoność (pamiętajmy, że wedle Lévinasa „Nieskończoność nie ukazuje się transcendentalnemu myśleniu ani nawet sensownemu działaniu, lecz uobecnia się w Innym; staje przede mną jako twarz, kwestionuje mnie i zobowiązuje swoją istotą nieskończoności”; tenże, dz. cyt., s. 244), czy też – w swej złożonej postawie, zawierającej egologiczny eskapizm lub/i dążenie do Prajedni – nie upatrywali raczej w „nieskończoności” ontycznej alternatywy wobec wszelkich perspektyw egzystencji proponowanych przez religie, filozofie, światopoglądy?

nieskończoności [...]. Mniejszość czuje dokoła siebie i w sobie falowanie jakiegoś groźnego, bezkresnego i bezdenne go morza, zamiast wszakże przysłuchać się jego szumom i odważyć się na jego bezbrzeża, chwytając się, jak deski zbawczej, tego lub owego systematu, bądź religijnego, bądź filozoficznego⁴¹.

Ta dążność do otwarcia się człowieka na niespodzianki Nieskończoności spotęgowała się u schyłku XIX wieku, gdy dotychczasowe stery (wiary, filozofii, wiedzy ścisłej) kierujące ludzkością „popryślały kolejno”⁴². Dla krytyków współczesnych Maeterlinckowi było oczywiste, że poeci poruszający się po omacku w egzystencji, „otoczeni ciemnościami nieznanego”⁴³ a przechowujący w sobie „wspomnienie Nieskończoności”⁴⁴, dzięki tej anamnezie „życia przed życiem” dążą do eksploracji niezgłębionej tajemnicy, do wyjawienia „oddźwięków” istot, wszelkich istnień w nieprzerwanym łańcuchu bytów, kierują się „ku sferom, leżącym ponad przypadkowością i efemerycznością powszedniego życia ludzkiego, ku sferom nieskończoności”⁴⁵.

Momentem inicjacji „poety duszy” jest bolesny konflikt, który Miriam wyraża w zaczerpniętej z poezji Maeterlincka paraboli o nurku, zamkniętym na dnie morza pod szklanym dzwonem⁴⁶, którego otaczają „pełne życia i ruchu przestworza, całe miliardy niezwykłych istot i żyjatek, cały świat ciekawy, pociągający, wabiący czarem i tajemniczością”⁴⁷. Dojmującymu poczuciu poety, iż „jego przeznaczeniem jest właśnie nieskończoność”, towarzyszy jej niedostępność. Geniuszem poetyckim okaże się ten, „czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia, ten **pierwiastek nieskończoności** obok pierwiastku zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi”⁴⁸. Ale też trzeba pamiętać, że nieskończoności nie można wyczerpać, objąć w całości, ani utrwalić w doświadczeniu wewnętrznym, ani przedstawić w jakimkolwiek artefakcie, „można tylko w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać

⁴¹ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck...*, s. 291, 290.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 291 (słowa Grzegorza Le Roy z artykułu o Maeterlincku w „La Jeune Belgique” 1890, nr 1).

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 294.

⁴⁶ Tamże s. 295.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 305.

perspektywy nieskończoności, [...] markować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika”⁴⁹.

Doświadczenie (czy też raczej pragnienie doświadczenia⁵⁰) Nieskończoności staje się więc pragnieniem Miriamowskiego i – w istocie – młodopolskiego symbolizmu, uzasadnia zastąpienie przedstawienia sugerowaniem, a nazywania – polisemią obrazu⁵¹.

Można postawić hipotezę – w uproszczeniu rzecz ujmując – że w epoce Młodej Polski najbardziej pojemne rozumienie poetyckiego mówienia o nieskończoności (ale rzadko w pełni uobecniane) obejmowało sytuacyjno-obrazowe sugerowanie potrzeby/pragnienia⁵² spotkania/doświadczenia (w oglądzie lub w zjednoczeniu) bezgranicznej (ontologicznie, aksjologicznie), niczym nieotamowanej i niewyczerpywalnej rzeczywistości, której istnienie niekiedy sygnalizowano wprost przez nazywanie (jako „nieskończoność” właśnie bądź przy użyciu rzeczowników z prefiksem „wszech-”, np. wszechbyt, wszechistnienie, wszechżycie itp., lub „bez-”, np. bezdeń, bezdnia, bezdenny, bezdno, bezkresne, bezmiar, bezbrzeż, bezgraniczne⁵³) i której atrybuty rozwijano w obrazach, symbolach, motywach mitycznych itp. formach poetyckich. Ta rzeczywistość nie stotalizowana jakąś ideą lub formą (wówczas byłaby ograniczona), otwarta Nad-Pełnią⁵⁴, nieodzownie zawierała pierwiastki podmiotowe, była traktowana jako indywidualna modalność uniwersalistycznego Nieskończonego.

Podkreślam, że powyższe ujęcie to swego rodzaju globalna konstrukcja teoretyczna, rzadko w pełni w poezji realizowana (co tym

⁴⁹ Tamże, s. 308.

⁵⁰ Jak zwykle Lévinas ucieka się do paradoksu: „Stosunek z nieskończonością nie daje się wyrazić w terminach doświadczenia, albowiem nieskończoność przekracza myśl, która o niej myśli. [...] Ale jeżeli doświadczenie znaczy właśnie relację z absolutnie innym – to znaczy z tym, co zawsze przekracza myśl – relacja z nieskończonością stanowi jedyne doświadczenie we właściwym sensie” (tenże, dz. cyt., s. 8–9).

⁵¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 309–324.

⁵² Por. E. Lévinas, dz. cyt., s. 9.

⁵³ Wszystkie przykłady z poezji K. Tetmajera. Trzeba dodać, że nie zawsze „bezmiary”, „pustki”, „otchłanie” itp. są synonimami nieskończoności. To zależy od ich funkcji w utworze, czy cechuje je bytowa wszechogarnialność. Najbliższa nieskończoności jest wieczność, ale też nie każda wieczność = nieskończoność.

⁵⁴ Czyli „Pełnię” nieustannie transcendowaną istnieniową (resp. osobową, indywidualną) obecnością Nieprzewidywalnego, Innego.

bardziej wzmacnia znaczenie takowych realizacji). O wiele częściej niż wieloaspektowe obrazowanie nieskończoności pojawiały się same jej „ślady”, różne „głębie”, „bezkresy”, „wszechbyty”, ograniczone ontycznie do kosmosu lub psychicznego interioru, materialnych żywiołów lub pojęć abstrakcyjnych.

Już na wstępie warto wskazać graniczne przykłady mówienia o nieskończoności/nieskończonością w poezji Młodej Polski.

Wersja minimum to „oswojenie” nieskończoności w poetyckich figurach, np. personifikacjach, pejzażach wewnętrznych (zob. m.in. wiersz Tetmajera *Uśmiecha mi się tajemnica*, s. 843; pojawiające się w tym utworze otchłań, głęb, cisza, pustka wpisane zostają w „oswojoną” relację – nieomal: dotykową – znamiennej dla erotyku, dla miłosnej relacji Ja–Ty).

Wersja maksimum – to bezgraniczna intensyfikacja infinityzmu, czyli wskazanie niewyczerpanej istnieniowej „nadwyżki”, dzięki czemu nieskończoność zagarnia wszystko (możliwe, istniejące i nie(nad)istniejące w permanentnej transgresyjności) i sytuuje bohatera w relacji Ja-wobec-świata-Innych-w-Nieskończoności (zob. np. wiersze Bolesława Leśmiana *Elias, Jam nie Osjan...*).

Nietrudno zgadnąć, dlaczego w tytule umieściłem „kłopoty”. Oczywiście tak wszechogarniające pojęcia jak „śmierć”, „życie”, „miłość”, a tym bardziej „nieskończoność” stawiają przed poetą wiele dylematów, np. czy pisać – w tym wypadku – o „nieskończoności”, czy pisać „nieskończonością”⁵⁵? Nie zawsze chciano/umiano dokonać wyboru, a zresztą lepiej zapytajmy: czyż – właśnie w odniesieniu do nieskończoności – taki wybór był w ogóle możliwy?

Nie tworzę całościowej mapy młodopolskiego pojmowania „nieskończoności”. Wskazuję tylko punkty szczególne. Ograniczam się do trzech zasadniczo odmiennych światów poetyckich, w ich najbardziej radykalnych przybliżeniach nieskończoności: Tetmajera (uwikłanie w „złą” nieskończoność, uwięzienie w materii oraz marzenia, poszukiwania doświadczenia nieskończoności ocalającej), Staffa (projektowanie/pragnienie nieskończoności czy jej przybliżanie w intensyfikacji jako twórczego działania) oraz Micińskiego (bycie w nieskończoności)⁵⁶.

⁵⁵ Pamiętajmy o uwadze F.W.J. Schellinga: „Nigdzie to, co nieskończone, nie występuje jako nieskończone, jest obecne wszędzie, ale tylko w przedmiocie – w powiązaniu z tworzywem [artystycznym – W.G.]”; tenże, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 88.

⁵⁶ Nieskończoności Bolesława Leśmiana to temat na osobną książkę.

Kazimierz Tetmajer – nieskończoność lęku i tęsknoty

Choć już przestano traktować – przynajmniej w odbiorze naukowym – poezję Tetmajera jako wyraz przede wszystkim „bólu istnienia” i erotyzmu, a jej twórcy nie postrzega się tylko jako nastrojowca-impresjonisty, choć dość dawno odkryto Tetmajera-metafizyka⁵⁷, to jednak nadal funkcjonuje głównie jako poeta wielotematyczny, który mówi o wszystkim⁵⁸, nie ma wyrazistej dominanty, obsesji, kluczowego symbolu. Zapomina się, że ów „wszystkoizm” może być kryptonimem doświadczenia nieskończoności lub tęsknoty za nią, wyrazem niepokoju i podstawowej niewygody, jaką jest egzystencja w jakiegokolwiek formie, np.: „**Wszystko jest niczym**” (*Zamyslenia*, s. 280). Jedyna nadzieja – zdaniem poety – w ludzkiej duchowości, która, jak rozpoznali to romantycy (np. Novalis), zawiera wszystko:

Dusza ludzka zjawiona w całej pełni swojej!
 Nie znana mi, tajemna – patrzę się w podziwie...
 Jaka ogromna! Jaka bezdenna **straszliwie!**
Jak w głąb się zlewa... W niebie jak wysoko stoi!

(*Na Królewskim Jeziorze*, s. 518)

Tetmajer, jak zapewne żaden inny poeta tej epoki, posługiwał się bogatym **językiem infinitystycznym**, w którym słowem-kluczem jest oczywiście „nieskończoność” (z pochodnymi epitetami) – 54 formy użycia. Inne formy bliskie polu semantycznemu „nieskończoności”, z prefiksem „nie”, odnoszące się głównie do przestrzeni, są znacznie rzadsze („niezmierzone” – 4; „niezgłębiona” – 2; „nieprzebrana”, „nieogarniona”, „niezmierna”, „niezmiar” – 1).

Ważniejszą funkcję pełnią takie kluczowe prefiksy przybliżające Tetmajerowskie nieskończoności jak „bez-” i „wszech-”. Ilościowo przeważa pierwszy: „bezdeń / bezdnia / bezdenny / bezdno” – 32; „bezkresne” – 23; „bezzmiar” / „bezzmierne” – 11; „bezbrzeż / bezbrzeżny” – 11; „bezzgraniczne” – 2; „bezzkształt” – 1; i bardziej oryginalne: „bezzbycie”,

⁵⁷ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera...*, s. 7–18; M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, [w:] tenże, *Pejzaż człowieka...*, s. 87–164.

⁵⁸ Zob. J. Prokop, *Konkwistador na morzach mroku*, [wstęp do:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 5–7.

„bezbytowa”, „bezwybrzędne”, „bezgranica”, „bezedno”, „bezmierza” (l. mn.), „Bezpętna [Wolność]” – 1, wreszcie czasownik: „ubezdenia” – 1.

Znacznie rzadziej, ale w bardziej zróżnicowanym repertuarze, pojawiają się formy z prefiksem „wszech-”. Na przykład: „wszechstworzenie” – 3; „wszechbyt”, „wszechmoc”, „wszechświat”, „wszechziemia”, „wszechmierna” – 2; „wszechzło”, „wszechczarnoksiężstwo”, „wszechwładna”, „wszechmiłość”, „wszechludzkość”, „wszechwspólna”, „wszechspójność”, „wszechistnienie”, „wszechobjawienia”, „wszechposiężna”, „wszechrozumienie” – 1.

Warto zasygnalizować różnicę między powyższymi szeregami. Prefiks „bez-” wskazuje na przestrzenne rozumienie nieskończoności, przedrostek „wszech-” odnosi się jakiejś totalności, sugerującej czy fundującej „nieskończoność” jako rdzeń istnienia.

Oczywiście nie wszystkie formy np. „nieskończoności” czy „bezkresu” niosły metafizyczne, ontologiczne konotacje, bardzo często były po prostu synonimami przestrzennej rozległości, ogromu⁵⁹ (np. morza: „**Nieskończona** morska toń” – *Senne marzenie*, s. 117; „wolno, sennie płynę wzrokiem / w przestrzeń morza **nieskończoną...**” – *Marzenie*, s. 197; „toń **nieskończonego morza**” – *Narodziny Afrodyty*, s. 200; „Śnieg rozciągnięty w przestrzeń pustą, **nieskończoną**” – *Na morzu polarnym*, s. 220; „morze **bezkresne**” – *W Salerneńskiej Zatoce*, s. 448) lub intensywności uczuć („są **nieskończone** zmysłów upojenia, / **bezdnie** pożądań, **bezkresy** słodyczy” – *Zacisza*, s. 208; „i w żal się grąży, jak w **bezdni** głęboki” – *Wspomnienie*, s. 210; „duszą mą owłada / żal **nieskończony**” – *Zamyślenia XVI*, s. 279; „dusza ma ginie w jakiejś czarnej toni, / coraz w nią **głębiej, głębiej, głębiej** spada” – *Zamyślenia XIV*, s. 277; „upaść w **bezdnie** smutku **nieskończenie**” – *Preludia XX*, s. 297; „i jest mi smutno, smutno **nieskończenie**” – tamże; „**bezbrzędny** żal” – *Przy Morskim Oku*, s. 229; itd., itd.). Ale nawet w tych, jakby zastępczych i cząstkowych, uobecnieniach „nieskończoności” bywa implikowana jakaś rzeczywistość bez granic, groźna lub upragniona, lecz najczęściej nieosiągalna i niepoznawalna.

⁵⁹ „Zwyczajna refleksja nad tą niezmiernością przyrody skłonna jest dopatrywać się w niej samej nieskończoności. Z tym sposobem widzenia wcale nie wiąże się uczucie wzniosłości, raczej przygniatającej przewagi. W wielkości jako takiej nie ma niczego nieskończonego, a tylko odbicie prawdziwej nieskończoności”; F.W.J. Schelling, dz. cyt., s. 137.

Tetmajer, jak wiadomo, był mistrzem w przedstawianiu świata idealnego, niezmiennego, wolnego od ziemskich utrapień, wyzwolonego od dolegliwości materialno-doczesnego istnienia (zob. m.in. *W wyobraźni*, s. 547–553; *Ta trawa, której nikt nie kosi*, s. 851; *Rzeka mistyczna*, s. 345; *Łąka mistyczna*, s. 346; *Qui amant*, s. 643–671). Pojawia się wszakże pytanie, czy owe światy są azylami, enklawami bytu odseparowanymi od innych, nie tak jednoznacznie „światlistych”, idealnych sfer rzeczywistości, czy też poeta potrafił pokazać ów świat (drogę do niego) jako organicznie związany z otwartą „wszechcałością”, czyli z nieskończonością właśnie.

Zanim odniesiemy się do utworów „węzłowych”, akcentujących nieredukowalność, bezgraniczność nieskończoności, stygmatyzowaną obecnością podmiotu, zwróćmy uwagę na ślady, tropy, które prowadzą do niej lub przed nią ostrzegają.

Dla młodego Tetmajera samo podstawowe poczucie (pojęcie) nieskończoności jest przede wszystkim źródłem lęku, przerażenia, metafizycznym i egzystencjalnym horrorem, np.:

Spojrzałem w nieba ciemności **bezkresne**
[...]
coś przeciwnego całej mej naturze
czuję tam, w nieba ciemnego roztoczy.

Tam **nieskończoność, wieczność, nicość** – – brzmienia,
[...]
i mózg druzgota, w zgliszcze zamienia.

(*W nocy*, s. 31)

Infinitywny wymiar świata wyraża prawo przemiany materii jako jedyną dynamikę pan-substancji, która również kształtuje świat ducha (teza materialistycznego monizmu) – „że to, co we mnie nazywa się duszą, / to jest czująca i myśląca glina” (*Wszystko umiera z smutkiem i żalobą*, s. 38).

W pierwszej serii *Poezji* nieskończony jest wyłącznie materialny chronotop wszechświata, który dla człowieka jest isticie kafkowskim więzieniem (zob. *Wielbić naturę*, s. 81)⁶⁰. Istotę całości ludzkiej przestrzeni

⁶⁰ „Łudźcie się, Ikary, [...] i gińcie z przekleństwem! / Bo niczym innym nie jest chód ludzkości [nieskończony – W.G.], tylko przemianą zła wieczyście trwałą [...]. Nie-nawiść dźwignią jest świata” (*Credo*, s. 149–150).

wyraża topika funeralna („przestrzenie w **bezkres** rozciągnięte, mroczne” – *Widokiem ludzi przerażony co dnia...*, s. 82), a dominantą duchową, przeżyciową, podstawowym doświadczeniem wewnętrznym są albo rezygnacja i rozpacz, wynikające z poczucia „nędznego **nieskończonego** życia, / zła **bezbrzeżnego** władającego na ziemi” (*Zamyślenia XVIII*, s. 281; zob. też *Zamyślenia XX*, s. 284), albo **smutek**, **żał** („Jeśli jest co **nieskończonym**, to jest tęsknota – to jest żal...” – *Serce ludzkie*, s. 88; „smutek **bezden**ny i bez granic” – *Fantazja*, s. 103; „i jest mi smutno, smutno **nieskończenie**” – *Preludia XXI*, s. 297; „żał gorzki i **bezbrzeżny**” – *Preludia XXVI*, s. 299)⁶¹.

Wejrzenie w bezgraniczność makro- i mikrokosmosu pozwala zrozumieć bezsensowność, nicność nadziei („w zgniłe, cuchnące spojrziałem **bezedno** – [...] przekląć, zapomnieć!...” – *Preludia XII*, s. 294; „Jednak się jeszcze rwie [...] i po co? Aby z nową raną / upaść w **bezdenie** smutku **nieskończone**” – *Preludia XX*, s. 297; „oczy me w **nieskończone otchłanie** się głębią [...] i zrozumiałem całe nicestwo nadziei” – *Preludia XIX*, s. 296).

Nieskończoność intensyfikacji uczuć odsłania rozpaczliwą **nieskończoność nicestwienia**:

Gdybym ten smutek mógł w płomienie
zamienić: toby ziemski świat
zwęglony rozwiął się w przestrzenie,
[...]
gwiazdy by zerwał, góry stał,
a rwąc kawały ziemi z stepu
spiętrzone kopcem błękit rył
i wstecz by samo słońce parł!

(*Fantazja*, s. 107)

Pragnienie unicestwienia, rozszerzającego się na całość bytu, *ad infinitum*, to lejtmotyw I i II serii poezji Tetmajera („**gdzieś w nieskończoność, nieskończoność**, precz, [...] Czuję potrzebę lotu i zniszczenia, ziemię i niebo rozbiłbym na druzg” – *Preludia XXVII*, s. 299)⁶²; „**wszyst-**

⁶¹ Problem nieskończoności zła i cierpienia odzywa się również w ostatniej fazie twórczości Tetmajera: „Jestże więc boleść matką, wszechspójnością życia? [...] czyż boleść jest przedwieczna, jest wieczna, jest wszędzie?” (*Spozierałem nieszczęściu*, s. 1111).

⁶² Zob. też m.in. *Duch*, s. 151–152.

ko, wszystko, wszystko, niech ginie wraz ze mną, [...] nieszczęście na ludzi czyha niestrudzenie / **wiecznie, wszędzie** – – przemocne tak chce Przeznaczenie. [...] współczuję dziś z człowiekiem”, „[szczęście] najwyższe rzuciłbym ludzkości, / **nicestwiał ją i grzebiąc na wieki w nicości**” – *Prometeusz*, s. 157–158).

Celem nieskończoności niszczenia jest nicość. Czy nicość jako cel zniszczenia zło-bytu kładzie kres nieskończoności? Raczej ową nieskończoność antyistnienia intensyfikuje, jest „czarną dziurą” bycia, pochłaniającą, zamyka możliwości jakichkolwiek doświadczeń i form rozumienia, otwiera natomiast nieskończoność zatracenia: „w **wielki bezdennie / świat** myśli moje płyną, [...] / płyną nad gwiazdy [...] i w **ciemnej pustce** giną” – *Preludia XXXII*, s. 300; „Z wolna, wielki, **pograża się w bezdno** / ten trup-okręt” – *Pusty okręt*, s. 406.

Nieskończoność jako istota Absolutu jest u młodego poety narzędziem zniewolenia bytów stworzonych, tak obcą ludzkiemu światu transcendencją, że można nazwać ją „bezbyciem” („Tam Bóg mój mieszka uśmiechniony, / ... / w **nieskończoności**, precz, w **bezbyciu**, / daleki, obcy wszemu życiu” – *Sierpniowe złote muchy...*, s. 867). To twórca **nieskończoności, wieczności, konieczności**, a gdy zechce, urzeczywistni „**ideę niebytu**”⁶³ (*Wszehmocny Bóg*, s. 365).

Z tą nieskończoną wszechmocą nieludzkiego absolutu kontrastuje nieskończoność cierpienia Chrystusa („Na **głębi** głuchej, ciemnej i **bez-kresnej** [...] **gdzieś w nieskończoność, w nieprzebraną** ciszę, w niezmierną **pustkę** płynie przez odmęty / krzyż – na nim Chrystus bolesny rozpięty” – *Symbol*, s. 398)⁶⁴.

Tetmajer, porzucając nieskończoność materialistycznego monizmu, ukazuje człowieka uwikłanego w konflikt różnych nieskończoności, np. na płaszczyźnie religijno-metafizycznej między Demiurgiem „**Wszehzła**” a zbawcą darzącym ludzkość „**wszechmiłością**” – „do końca wieków wszechludzkości” (zob. *Nowina*, s. 126–141). Natomiast w perspektywie ontologicznej i antropologicznej dostrzegamy wyeksponowane przez Tetmajera napięcie między tym, co skończone, ziemskie, materialne, cielesne i czasowe, a duchowe, nieskończone, transcendentne, wieczne. Konflikt ten przybiera szczególnie drastyczną postać w kontekście aktu miłostnego, który wskazuje na różnicę między skończoną, zamkniętą

⁶³ Zob. też m.in. *Przebudzenie Jehowy*, s. 171 (tu ujawnia się nieskończona moc stwórczo-niszcząca Boga).

⁶⁴ Zob. uwagi w mojej książce *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 187.

w cielesności egzystencją kobiety a nieskończoną ekspansją męskiego Ja: gdy kobieta „koło mnie / wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie, / a myśl moja już od niej wybiega skrzydlata / w nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata” (*Lubię, kiedy kobieta...*, s. 212)⁶⁵.

Hipoteza metafizycznej nieskończoności nie zawsze prowadzi do światów idealnych, może przybierać formę lękowego rozstrzygnięcia dylematów eschatologicznych: „Po widnokregu z kręgu do kręgu / przestrzennych fal niech płynie [dusza – przyp. W.G.] / a gdzieś w **nicości**, w **nieskończoności**, / roztopi się i zginie...” (*W noc jesienną*, s. 39); „A tam czeka ciebie [rzekę – W.G.] i pochłonie / tajemnicza i straszliwa przepaść [...] / **niezglębione, nieprzejrzane tonie**, gdzie [...] giną światy całe i ich bogi” (*Rzeka mistyczna*, s. 345).

Ale też może to być chwila epifanicznego zachwytu, współbycia Ja i całości:

I miałem chwilę takiego zaszczytu,
jakbym już nie był więcej częścią bytu,
ale tak w **przestrzeń pustą, nieskończoną**
tonał, jak mewy w widnokregu toną...

(*I miałem chwilę...*, s. 560⁶⁶)

Poeta tworzy taki model odrodzenia, wyzwolenia, w którym przechodzi się od **nieskończoności** upadku (egzystencjalnego? ontycznego? moralnego?) i **niezglębionej** przepaści wewnętrznego chaosu do pełnego i równoprawnego zjednoczenia z **nieskończonością wszechświata**. Spotkanie Psyche⁶⁷ „W **bezdni upadku**, w porywów **bezkresie**” [...] ducha zmienia w **wszechwładną** istotę”:

W owej tajemnej, głębokiej wyżynie
duch mój się w ducha wszechświata **rozpłynie**,
a razem w siebie **jego bezmiar wchłonie**,
jak jedną tworzą toń dwie złane tonie.

(*Psyche*, s. 450)

⁶⁵ Por. analizę tego wiersza w mojej książce *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 122–123.

⁶⁶ W wierszu pojawiają się akcenty doświadczenia mistycznego.

⁶⁷ Trudno by ją traktować jako personifikację animy, poeta podkreśla jej transcendentny status („Aż nie wzywana i niespodziewanie / biała i czysta Psyche przy mnie stanie” – *Psyche*, s. 449). Kryptonimuje (w kodzie światopoglądu apollinijskiego) kontakt z transcendencją.

Podkreślam ten oksymoroniczny i androgyniczny charakter zjednoczenia, które implikuje konsubstancjalną całość Ja i Bezmiaru niedostępną w świecie skończoności. Wszakże warunkiem tego zjednoczenia jest **odrzućcie cielesności**, momentalne dla chwilowego również wglądu w nieskończone (zob. *Lubię, kiedy kobieta*) lub totalne, pełne pogardy dla cielesnych ograniczeń:

jestem brat **ciszy**, jestem syn **światłości**,
 jestem chowany w wierze: **bezgranica** – – (sic! – W.G.)
 precz **poza siebie** rzucam **ścierw i kości** –
 [...]

[...] skąd wstałem, tam idę – w rozpędzie
 Najwyższej Woli świata⁶⁸.

(*Achilles*, s. 1166–1168)

Tetmajerowski Achilles odczuwa najgłębsze pokrewieństwo z „**ci-szą, światłością**”, głównymi elementami światów idealnych tej poezji (zob. np. *Grób poety*, s. 452; *W wyobraźni*, s. 547–553; *Na szczycie*, s. 534–541; *Podczas wiatru z Tatr*, s. 676), oraz wyraża infinitywne przesłanie swego istnienia: **bezgraniczność**.

Doświadczenie bezcielesnej nieskończoności ducha, transcendowanie poza/ponad ciało rodzi pragnienie pozostania TAM, odrzućcie TU:

[...] źrenica widząca
 [...] już wśród gwiazd zawisa
 jako jedna z nich, ziemi i światu daleko:
 nad nią się **nieskończoność i wieczność** kołysa,
 [...] Po cóż tam, do ziemi,
 wracasz się, obłąkane na niebiosach oko?
Tu jest twoja ojczyzna, wieczna i prawdziwa –
coś ciągnie spod błękitu tam, na dół, **głęboko**,
 gdzie się rozpacz zatacza, gdzie się męka zrywa...

(*Na polowaniu w górach*, s. 896–897)

Podstawowy dramat egzystencjalny bohatera tej poezji polega na niemożności ostatecznego wyboru, co bezustannie otwiera nowe ścieżki nieskończonej tułaczki i potęguje ontyczną alienację:

⁶⁸ Pamiętajmy, że tu Achilles jest kontynuatorem misji Króla Ducha (zob. s. 1165).

Zwyciężyłem **otchłanie, bezdnie** i urwiska,
 [...]
 [...] kto wraz ze mną,
 jak ja, nie patrzył w niebo ponad powiej ziemną:
 ten nigdy podłej z siebie nie odtrącił gliny!

(*Dawne godziny w Tatrach II*, s. 1021)

[...] co jest życiem **ziemi**, nie jest życiem **ducha** –

(*Dawne godziny w Tatrach III*, s. 1022)

błądzą – **wieczny** wędrowiec przez pustki **wieczyste**.
 Pustą jest moja dusza [...]
 bo mojego **lotu**
widnokregiem jest wielkie, **niezmierne podniebie** –
 szukam próżno [...].

(*Dawne godziny w Tatrach IV*, s. 1023)

Trudno o dobitniejsze przeciwstawienie dwóch łańcuchów istnienia: ziemi, ciała, niewoli i nieskończoności, ducha, wolności. Próżne jest poszukiwanie wyzwolenia w „niezmiernym podniebiu” ...

Czyżby jedynie w wirtualnym świecie wszechmożliwości, w świecie mitu (zob. *Psyche*) i wyobraźni⁶⁹ można urzeczywistnić idealny świat,

⁶⁹ M. Stala zauważa: „tylko w wyobraźni sytuuje poeta ową świętą przestrzeń; [...] punkt dojścia nie ma tu postaci pełnego pozytywnego przekonania. Jest raczej nie kończącym się gestem pragnienia, wskazywania w pewną stronę...” (tenże, *Pejzaż człowieka...*, s. 110). Wydaje się, że w powyższym cytacie można odczuć ontyczną i poznawczą niższość wyobraźni wobec obrazu świata intelektualnie ugruntowanej metafizyki. Takiej hierarchizacji przeczą jednak światooobrazy romantyków („[...] zarówno czytając Hezjoda lub Jean Paula, jak i błędząc w kosmogoniach naszych snów, dostrzegamy jakieś tajemne i głębokie pokrewieństwo pomiędzy gigantycznym stwarzaniem światów a gwałtownym mnożeniem się form, jakie rodzi wyobraźnia” – A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 206) oraz nowoczesne pojmowanie wszelkiego rodzaju zjawisk psychicznych jako równie rzeczywistych, co fenomeny obiektywne (wielokrotnie to poświadczał C.G. Jung, „który broni pojęcia pierwotnej *rzeczywistości psychiki*. Realistycznemu *esse in re* i idealistycznemu *esse intellectu* przeciwstawia *esse in anima*. Psychika, jego zdaniem, posiada pełną, swoistą realność – ma właściwą sobie strukturę i prawa, specyficzne środki wyrazu, przyczyny i cele, rozwija się samoistnie. Psychika nie jest jedynie epifenomenem świata fizycznego (mózgu). Co więcej, w procesie poznania jedyną rzeczywistością dostępną nam bezpośrednio jest tylko psychika” – J. Prokopiuk, [postłowie do:] C.G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 399).

któremu poeta nadaje cechy nieskończoności, „gdzie jest Milczenie Wieczne, Ciche, Wielkie”, „Łąka mistyczna / przeświętej Trójcy: Ciszey i Przestrzeni, i Światła, [...] **Bezpętna Wolność, wszechmierna, wszechwspólna** [...] cudzy **wszechstworzenia** [...], piękność **wszechbytu, / wszechczarnoksięstwa i wszechobjawienia: wszystko** jest źródłem wiecznego zachwytu!”? Przede wszystkim znikają tu opresje świata materialnego: „Materia [...] cała się światłem i muzyką stała. [...] Błąd świata olbrzymi: / **byt materialny: zniknął** – być więc może szczęście [...] Mistyczna Łąka się przetwarza **w bezkresną przestrzeń**” (*W wyobraźni*, s. 547–553).

Ale czy infinitywna retoryka nie wchodzi w konflikt z podaną na wstępie tego artykułu maksymalistyczną wizją nieskończoności, czy nie jest **nieskończonością bytowego wykluczenia**? Czy infinitywne wizje nie redukują nieskończoności do ontologii skrajnie idealistycznej? Czy nie implikują konfliktu dwóch (co najmniej) odseparowanych sfer rzeczywistości, tak w planie wartości (np. „wszechzła” i „wszechmiłość” – zob. *Nowina*, s. 127), jak i antropologicznym oraz metafizycznym (skończone TU i nieskończone TAM), a nawet materialnych, pozaludzkich żywiołów (np. pustynnej ziemi i wody) – traktowanych też symbolicznie jako bieguny dualistycznego agonu (zob. *Wizja pustyni*, s. 521)⁷⁰?

Czy więc utożsamienie nieskończoności z duchowością nie jest kryptomanicheizmem?

Albo inaczej powiedzmy: czy pogłosy manicheizmu nie korespondują z dekadencckim ewazyjnym rozwiązaniem napięcia między skończonym a nieskończonym, czyli z ucieczką od „skończonego” w „nieskończone”?

Tam – – chciałbym jedno: w **niezmiernym** przestworzu
tonąć, [...]
[...] Tam w owej **pustce** cichej i **bezdennej**

(*Zamyślenia III*, s. 265–266)

⁷⁰ „Rozległe, nieskończone suchych piasków morze [...], Pustka, pustkowie śmierci... [...] I bezmiar... Gdzie wzrok posłać: w nieskończoność bieży [...]... Tu nie ma rubieży. [...] Tu nic nie ma prócz ciszy, martwoty i spieki... [...] Tam w oddali otchłan morza – [...] ono brzegi lądu coraz więcej draży [...]. Kiedyś [...] oczy będą biegły w przestrzeń nieskończoną po martwej, pustej wodzie, grobie martwych piasków” (*Wizja pustyni*, s. 521–522).

Zadumane, **niezmierne** dokoła milczenie,
 w **bezbrzeż** sfer zapatrzony spokój, sen **przedwieczny**
 [...] woda nieruchoma, senna
 leży pod sennym niebem, **bezkreśna, bezdenna**;

(*Albatros*, s. 219)

[...] a dusze zatoną
 w jakiejś niezmiernej, świetlanej przestrzeni,
 w słonecznych omdleń **ciszę nieskończoną...**

(*Dla rymu II*, s. 428)

Zdaje mi się, żem gdzieś dawno,
 [...] mieszkał w kraju jasnym, ciepłym,
 otoczonym w krąg przez morze⁷¹.
 [...] wolno, sennie płynę wzrokiem
 w przestrzeń morza **nieskończoną**

(*Marzenie*, s. 196)

Najpełniejszą koncepcję pozytywnej **nieskończoności nirwanicznej** dostrzegamy w wierszu *Dusza ma, która więcej w wnętrzu swoim tworzy* (s. 66): dusza, zgłębiając siebie, wychodzi „poza obręb bytu” „w jakąś **rozwię przestrzenną**, cichą i zamgloną [...] i wszystko się pogrąża w otchłaniach niebytu”. Natomiast wersję negatywną, nihilistyczną, przynosi m.in wiersz *Znad morza*:

O ciche, ciche morze!... Gdyby w tve odmęty
 można paść i nicestwieć w twoich wód ogromie...
 [...] Na wieki niechaj mię pogrzebie
 jakiś odmęt, niech zginę tak i nicestwieję,
 jak nicestwieją w życiu wiary i nadzieje...

(*Znad morza*, s. 408⁷²)

⁷¹ Anamneza, przypominająca – wedle gnostycyzmu – rajską krainę, przed upadkiem w materię.

⁷² Tu nieskończoność nicości przeciwstawiona mijającym bolesnym momentom życia, unicestwienie jako oczyszczenie (zob. też *Cisza morską*, s. 409; *Rozbitki*, s. 410).

To pragnienie zatracenia się w nieskończoności wszechbytu niekiedy ma odcień masochistyczny, odległy od androgynicznej czy mistycznej wizji jedności, przybiera formę pożerania, to **nieskończoność pożerająca** (*infiniti devorans*) analogiczna do „martwej maszyny” Natury:

A wieki zmarłe i te, co przyjdą, w ogniwa
 nigdzie nie przerwane wszechbytu łańcucha
 wplatają, jako jedno z ogniw, mego ducha
 i duch mój się **rozszerza, rozdała, rozplywa**,
 wciela się w czas i w przestrzeń, i **wszechkształtny – ginie**,
nicestwieje wessany w bezdenie wszechbytu,
 co jak olbrzymi **polip**: osnuł go milionem
 ramion, splotów i więzów – nurzy się **w głębinie**,
przepada w nieskończonym...

(Na „Żelaznej Drodze” pod regłami, s. 232)

Alternatywą dla obydwu wersji, podkreślam, makrokosmicznych – ewazyjno-terapeutycznej i niszczącej – jest **nieskończoność duszy** jako żywej, niewyczerpanej, absolutnej dynamiki istnienia:

Dusza ludzka zjawiona w całej pełni swojej!
 Nie znana mi, tajemna – patrzę się w podziwie...
 Jaka ogromna! Jaka **bezdena straszliwie!**
 Jak **w głąb się zlewa...** W niebie **jak wysoko stoi!**
 [...]
 Za wielka! **Otchłań** w tobie, **otchłań** nieprzejrzana,
mieszcząca wszystko, co jest na ziemi i w niebie.

(Na Królewskim Jeziorze, s. 517–518)

Lubię tonąć w **otchłaniach bezgranicznej głuszy**,
 w abstrakcyjnym pojęciu **żywego bezbytu**,
 gdzie **wszystko** się jednoczy i jest **w jednej duszy**,
 gdzie **duszy ma się wieczność**, ziemię, sklep błękitu⁷³.

Lubię patrzeć oczyma wewnątrz zwróconemi
 w świat, co się **niezmierzony sam w człowieku stwarza**.

(Muszla, s. 435)

⁷³ Ta absolutyzacja duszy identycznej z różnymi nieskończonościami nie oznacza izolacji jej od świata. Są to charakterystyczne dla epoki przykłady upodmiotowienia nieskończoności i zarazem infinityzacji jaźni (duszy).

W poezji Tetmajera ważne są różnego rodzaju sygnały, oddźwięki, aluzje, sugerujące spójność **nieskończoności wszechświata z nieskończonością Ja (duszy)**. Może to być wycucie siły „ukrytej w bytu każdego atomie”, „spokojnej, cichej”, jakby przyczajonej, zanim objawi się jako „burza niszcząca” (*Rozmowa*, s. 30), albo dynamiczne istnienie Ja w nieskończoności gwiezdnych plejad: „Gwiazdy, wy kwiaty [...] na łące niebios [...] myśl moja leci ku wam i w **bezkreśnych / głębiach** kołuje **bezdennych błękitów**. [...] w tysiącnych skonach i zmartwychpowstaniach przelata niebios **nieskończone** puszcze [...] błądzące w **bezkresie**” (*Zamyślenia IV*, s. 267). Znamienne jest zharmonizowane umuzycznienie bycia, połączone z wszechprzenikaniem się istnień. Wcale nie musi to oznaczać nirwanicznego Nie-bycia, raczej odnalezienie się – nie unicestwienie – w nieskończoności współkreowanej przez marzyciela:

Śniegi i woda, i brzegów zieloność,
wszystko się w jedną stapia nieskończoność,
wszystko się w jedną melodię jednoczy...
W mgłach cichych **bezkres** schodzi mi na oczy...

(*Na łodzi...*, s. 559)⁷⁴.

Czasem, gdy marzę w późną noc: z oddali
muzyka jakaś cicha ku mnie płynie,
[...]
kędys **w bezkresu** poczęta **głębinie**.
[...]
I myśl ma wpływa cicha, zadumana
w jakąś **głęb pustą, milczącą, tajemną** –
i zdaje mi się, że tajny Duch świata
w mistycznych echach mówi wówczas ze mną.

(*Zamyślenia VI*, s. 269)

Do Tetmajerowskich nieskończoności można odnieść trafne uwagi M. Podrazy-Kwiatkowskiej odnośnie światów idealnych poety: „Święta, przeczysta Pustka, podobnie jak mistyczne łąki, świadczy o tym, że Tetmajer najchętniej widziałby byt idealny jako... odmianę pejzażu tatrzańskiego; tego pejzażu, wśród którego doznawał szczęścia i uspokojenia”⁷⁵.

⁷⁴ To nie sen nirwaniczny: roztopić się „i w tej upajającej, bezkresnej zadumie /chcieć śnić do życia końca i po życiu końca” (zob. *Hala*, s. 369). Tu doświadczenie ewokuje nieskończoność czasowo-wieczną.

⁷⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, s. 17.

Właśnie kluczowe utwory, w których odbijają się i – do pewnego stopnia ulegają rozwiązaniu – Tetmajerowskie dylematy mówienia o nieskończoności należą do najlepszych wierszy tatrzańskich poety. W cyklu *Podczas wiatru z Tatr* Tetmajer usiłuje uchwycić ten „dumny, nieuskromiony” żywioł *an sich*, jako rzeczywistość samą w sobie, poza opozycjami skończone – nieskończone, doczesne – wieczne, indywidualne – uniwersalne, naturalne – duchowe:

i **nigdzie nie jest kres** twój – i **nigdzie poczęcie**.
Wieczny i bezgraniczny, niczym nie zamknięty,
 [...]

wszystkiemu wszędzie **obcy**, sam jeden dla siebie

(*Kochałem cię zawsze*, s. 676)

To naturalne źródło inspiracji („i duszę mu [człowiekowi – W.G.] zapładnia, i czyni owocną”, *Leci wiatr – i przedziwny, cudowny czarodziej*, s. 681), przewodnik – mimo huraganowej ekspresji – ku światom idealnego spokoju:

Kocham cię, wietrze górski, i zawsze kochałem!
 tyś mi wzniosł wzrok na Światło, na Przestrzeń i Ciszę,
 na tę cudowną trójcę

(*Kocham cię, wietrze górski...*, s. 682)

a zarazem siła wszechintegrująca, spoiwo bytu („ty jeden szumisz **tony wieczyście jednem**” – *I widziałem cię, wietrze...*, s. 689) i przede wszystkim instrument wszelkich modalności nieskończonego:

Kocham cię, ty **natury** naciągnięta **struno**
 na której **gra Ruch, Wszechbył, Czas i Przestrzeń wieczna**

(*Kocham cię, ty natury...*, s. 690)

W Tatrach poeta odnajduje „świętą, przeczystą Pustkę”, która nie jest miejscem wygnania i samotności, lecz przestrzenią egzystencjalnego, ontycznego zadomowienia:

Widzę wokoło Bezmiar, lecz nie jestem w trwodze;
 czuję się w ręku Potęg, nie w ręku Mocarza;
 nic mię Niepojętego sobą nie przeraża;

(*W Tatrach*, s. 699–701)

W poezji Tetmajera można dostrzec wręcz obsesyjne tropienie nieskończonego. Refleksja poetycka i wyobrażenia bezustannie sprawdza, uwiarygodnia swe widzenie w perspektywie *ad infinitum*. Za centrum tej pasjonującej konfrontacji, spotkania i współbycia Ja i świata w infinitystycznej otwartej Nad-Pełni, można uznać tryptyk sonetów w serii II – *Nieskończoność*, gdzie „bohaterka” utworu staje się wartością absolutną, najwyższą⁷⁶. Ów cykl znakomicie ilustruje zaproponowaną na wstępie artykułu definicję. Nieskończoność ma wymiar ontologiczny, jest „wszech- i trans-bytowa” z wyraźną sygnaturą podmiotu (sonet I), mówiąc paradoksalnie, jest bezgranicznie otwarta na „wszech-pragnienia” ludzkości i „wszech-dynamikę” kosmosu (sonet II)⁷⁷ oraz daje się rozpoznać również – może nawet najintensywniej – we wszelkich, tak licznych w epoce, imaginariach tanatycznych (sonet III)⁷⁸.

Leopold Staff – nieskończoność czynu

Bohater poezji K. Tetmajera zmagał się z opozycją skończone – nieskończone, starał się wyzwolić z opresyjnej nieskończoności materialnego monizmu, odkrywał „oddźwięki” między nieskończonością makro- i mikrokosmosu, ukazywał wnętrze, duchowość (duszę, ducha) jako „zakres bezgraniczności” nieskończonego. Olbrzymią rolę odgrywały tu dwie, tak znamienne dla epoki, dyspozycje bohatera: marzenie i tęsknota. Bohater tej poezji przeczuwał nieskończoność lub jej doświadczał w momentalnym, epifanicznym przeblęsku. Dla Tetmajera – jak

⁷⁶ „Więcej niżli natury pierwotne piękności, / więcej niżeli uśmiech kobiety kochanej, / więcej niż światło natchnień, marzeń oceanu: / ty mnie nęcisz ku sobie, o nieskończoności” (*Nieskończoność II*, s. 217).

⁷⁷ „Słucham, patrzę – i myśl ma w zadumaniu tonie, / idzie, kędy przestrzeni i czasu krawędzie / schodzą się – i zanurza się w głąb, w nieskończoność” (*Nieskończoność I*, s. 216). „Bohater Tetmajera usiłuje tu przełamać barierę wyznaczoną przez fenomenalistyczne ujęcie wszechświata, wnikać w rzeczywistość noumenu” – M. i R. Okulicz-Kozarynowie, *Tatry – obraz wszechświata. Interpretacja „Nieskończoności” Kazimierza Tetmajera*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera...*, s. 63.

⁷⁸ „[...] w owej pustej, ponurej, olbrzymiej martwości [Tatr – W.G.] / szedłem cię głębiej, silniej czuć, nieskończoności” – *Nieskończoność III*, s. 218. Trudno nie zauważyć podobieństwa między Tetmajerowskim uwielbieniem Nieskończoności a Nietzscheańskimi peanami ku czci wieczności, zob. F. Nietzsche, *Siedem pieczęci (czyli: pieśń na „tak!” i „Amen!”)*, [w:] tenże, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Kęty 2004, s. 164–166.

wzmiankowałem – swoista re-kreacja nieskończoności, jej uobecnienie w doświadczeniu przez medium poetyckiego obrazu jest apogeum twórczości i egzystencji.

Inaczej przejawia się obecność nieskończoności w młodopolskiej poezji Leopolda Staffa.

Pojawiają się tu również tak typowe dla epoki najprostsze, oczywiste sygnały nieskończoności, jak np. lejtmotyw pustki (np.: „**Pustka** bezludna w krąg, nieżywa...” – *Przygnębienie*, s. 19⁷⁹); „Oczy me błędzą po **bezbrzeżnej**, / Melancholijnej **pustce** śnieżnej” – *Śnieg*, s. 12; „I trwożnie patrzę w step **bezkresny**” – tamże, s. 13; „Martwa **pustka**” – *Smutek*, s. 20; „w **wszechświata bezkresie**” – *Pieśń o oczach*, s. 71); rozmaite odmiany infinitywnych terminów: „nieskończoność” (np. „marzę ocean **bezbrzeżny** i ciemny [...] **nieskończone** morze” – *Sen o morzu*, s. 106; „zachody słońca **smutne nieskończenie**” – *Zdarzenia cichych ludzi*, s. 340); „bezmiar”, „bezędno” („Po rozplynionych błąka się **bezmiarach** / Serce jak oddal zgubione” – *Noc*, s. 722; „niebios **bezędno**” – *Cisza wieczorna*, s. 724); czy sugestia nieskończoności wzmocniona spiętrzeniem synonimów („tajemne **głębią, tajnią bezdenne**” – *W noce bezsenne*, s. 38; „**pustkami** jałowych **bezbrzeży**” – *Bez sił*, s. 44); albo ilościową ekspansją zagrożenia *ad infinitum* (nieskończoność ilościowa: „wyrasta mnogość **nieskończona** / Ramion suchych i czarnych [gałęzi – W.G.][...] / Zdają się wabić mnie ku swej dziedzinie” – *Trwoga*, s. 53).

Poeta używa też znamienych dla epoki form symbolizacji życia wewnętrznego jak „głębia”, „otchłań”, najczęściej oczywiście „bezdenne”, np. „Mrok kocha dusza... [...] z **bezdennych** swoich **otchłani** / Żadna nie zwierza się tajemnica...” (*Szeptem*, s. 348).

Interesujące, że przywołanie nieskończoności Staffa często łączy z tematyką **dekadenccko-katastroficzną**. W epoce „śmierci” czy przynajmniej detronizacji Boga jej echem również unicestwienie infinitywnych atrybutów Boskości: „Bóg się przeraził swoją własną wiedzą / [...] / I **wszechmoc** swoją podeptał szalenie, / **Wieżność** swą cisnął w czarny **mrok nicości...**” (*Dzień dzisiejszy*, s. 460). Podobnie cierpienie Chrystusa jest jedynym wiecznie aktualnym motywem narracji chrześcijańskiej, nieskończenie powtarzającą się konstantą dziejów oraz indywidualnej egzystencji (*Nieśmiertelność*, s. 990).

⁷⁹ Wszystkie cytaty z poezji L. Staffa według wydania: L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1. W tekście podaję tytuł wiersza i numer strony.

Pulsem cierpienia nasycone jest całe istnienie: bólem, smutkiem, melancholią. Jedyne oddźwięki łączące człowieka ze światem to **nieskończenie** zintensyfikowane uczucia dolorystyczne: „**Bezdeń** się jakaś niema **wyotchłania** / I duszy mojej swe **głębie** otwiera [...] I beznadziejnym **smutkiem** pierś ma wzbiera” (*Melancholia*, s. 25); „**Z otchłani** blade wyłonią się mary / [...] / Strop szary wali się w toń mórz **bezden- na!** / ...Świat skrzepnął w **pustkę rozpaczy** kamienną...” (tamże, s. 26); „Znieruchomiona **bezbrzeżną** boleścią, [...] Coś z **bezdni** nieznaných, przerażających **bezmiarem** i głuszą; [...] **bezdenne**, niezgłębione oczy [...] **toń przepastna** ciemnej duszy mej / W **przedbytu** swego **głuszy** [...] musiałaś widzieć moją, [...] **bezdenne** / Jęki rozpacznych, obłąd- nych swych łkań [...] **Bez końca**, bez końca, / **Tęsknić, tęsknić** – a w tej tęsknicy / Tętnić ból będzie **bezbrzeżny**” (*Wejmuta*, s. 304–308) – to najbardziej typowe wyrazy nieskończoności rozpaczy. Również nieskoń- czone – w rozmiarach przestrzeni i w sile pragnienia – mogą być iluzo- ryczne poszukiwania idealnej krainy. Pokonywanie – w farysowym pę- dzie – nieskończonych żywiołów ([morze – W.G.] „w **bezbrzeżne** toczy się **bezdroża**”; „**Oтчłan** mnie pije [...] Bom leciał w **bezkres** wód za swym wylądem [...] Ogromny wstawał śpiew z morskiego **bezdna**” – *Wyspa*, s. 486–492) kończy się klęską. Tym razem „sen o potędze” został boleśnie sfalsyfikowany, imaginacyjnej nieskończoności pragnień przeci- wstawiona została „ciasna izba”.

Do kategorii negatywnych figur nieskończoności (pamiętając o rów- naniu „bezdeń” duchowa, wewnętrzna, metafizyczna = niszcząca prze- paść) można zaliczyć „**otchłan kuszącą**” (z wiersza pod tym tytułem, s. 496–497), która samą swą obecnością wabi i pochłania „więźniów bytu”. Staff stawia ciągle pytanie: kim jest człowiek w nieskończoności istnienia i udziela – zwłaszcza we wczesnej fazie twórczości – dwóch od- powiedzi. Negatywnej – jest „synem **bezdni**”, samotnym „w **bezkresie** świata”, „w **otchłannej** grozy [...] świecie” (*Zmowa*, s. 331) i ma nikłą nadzieję odnalezienia pozytywnych więzi między Ja a nieskończonością: „Patrzyłem w **toń wieczności** [...] / Szukając tajnej kładki, co połączyć umie / Brzeg mój z **nie istniejącym kresem jej otchłani**” (*Gwiazdom umarłym*, s. 335).

W sferze grozy, nie dekadencckiej jednak, lecz raczej metafizycznej, w stanie nierozstrzygniętej tajemnicy, można umieścić uniwersalny mo- del egzystencji wyobrażony jako wahadło zawieszone jak Pascalowski człowiek między dwiema nieskończonościami:

Jam jest wieczne wahadło, co wołą sprężyny
 Tajemnej w dwóch odwrotnych dróg ciskane sprzeczność,
 Kołysze się nad **bezdnią** otchłannej **głębiny**,
 I w jednostajnym chodzie mym **przeciąga wieczność**.

(*Wahadło*, s. 351)

To wahadło „zawieszone w dłoni wielkiej tajemnicy” („Tylko **otchłań** nade mną i **bezdeń** pode mną / Ciszą świętej mądrości moje kroki mierzy...” – tamże, s. 351–352) jest łącznikiem między czasem a wiecznością⁸⁰.

Staff przypomina, że nieskończoność jest atrybutem Transcendentnego Boga, tym bardziej znaczącą, gdy ów Bóg pozostaje nierozpoznany: „idzie ktoś z **bezkresów** [...] **głębie** istnieją [...] a **za głębią** królestwo, gdzie wielki bóg władnie, / **Nienazwany** [...] / Co mieści dusze nasze, gwiazdy, noc i morze / [...] Co wiedzie cię [...] / Skąd, dokąd i dlaczego? On jeden wie o tem” (*Szara, splekana ziemia*, s. 78)⁸¹. Ale również nieskończoność otwiera przed człowiekiem Bóg „immanentny”, Bóg duszy, który daje klucze do jej nieskończoności, będącej przeciwieństwem nieskończoności cierpienia i smutku „duszy bolesnej” – „Bóg naszych dusz [...] Wręczy nam złote klucze / Do przepastnych, tajnych **bezdni** naszych dusz! [...] Jak dziwne, **bezbrzeżne** otworzy się dale [...] / **Bezbrzeża** przedziwne – jak sen, / **Bezbrzeża** tajemne – jak noc. / I niezbadane – jak śmierć...” (*Mitość*, s. 63–64).

Jednak osobliwości Staffowskich nieskończoności nie należy szukać w przestrzeniach kosmicznych lub psychicznych (duchowych), lecz w dyspozycjach bohatera tej poezji, który gigantyzuje, monumentalizuje *ad infinitum* swoje Ja, co z kolei w kontekście licznych poetyckich introspekcji, odnajdujących w głębinach duchowych mroczną tajemnicę

⁸⁰ Niesprzeczna z powyższą interpretacją wydaje się uwaga A. Czabanowskiej-Wróbel: „Podmiot wiersza – tytułowe wahadło to zarazem człowiek, który zaprzeczając sobie, idzie wciąż naprzód” (taż, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 61). Poeta znakomicie, zarazem dyskretnie, ukazuje, jak wieczny ruch, dążenie przeistacza się w wieczność, w „moment wieczny”, w nieskończoną, absolutną chwilę („...jedna zawsze jest święta i blada / Godzina...” – *Wahadło*, s. 352).

⁸¹ Zob. też „Zapomniałem słów jakiejś mowy nadobłocznej, / Której mnie uczył wielki Bóg tajnej otchłani” (*Zapomniane słowa*, s. 34). Być może chodzi o „ukrytego Boga” gnostyków, radykalnie pozaświatowego, transcendentnego.

zbrodni, skalania, można odczytać jako kompensację własnej słabości⁸² i ułomności moralnej oraz uznać za wyraz dążenia do wykreowania nowego Ja, podmiotu nieskończonej mocy, heroizmu, boskości. Z kolei ekspansja tak zinfinityzowanego herosa może przeistoczyć infinitum bytu w perspektywie dziejowej (kulturowej) i kosmicznej (metafizycznej).

Dochodzimy do najistotniejszych centrów Staffowskiego pojmowania nieskończoności. Piszę „centrów”, ponieważ te monumentalizujące postawy bohatera, kreujące **nowe nieskończoności**, choć są sygnalizowane w wielu rozproszonych utworach, to najwyższy stopień stężenia osiągają w kilku konstelacjach, przede wszystkim w wierszach z debiutu *Sny o potędze*, w poemacie *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*, w wierszu *Grób w sercu* (z tomu *Gałąź kwitnąca*), też: w utworach z tytanicznym bohaterem (w tomie *W cieniu miecza* oraz w końcowych utworach z okresu młodopolskiego, zwłaszcza w finalnych wierszach tomu *Łabędź i lira*).

W debiucie poetyckim Staff kształtuje postawę tytaniczną, w której dominuje pragnienie utożsamienia Ja z sygnałami nieskończoności obecnymi w naturze⁸³. Obok zadumy nad wykorzystaniem energetycznych możliwości natury (*Sen o morzu*, *Sen o górach*) pojawia się identyfikacja z nimi, eksponująca współjedność woli Ja i woli kosmosu („Znalazłem siebie w wichrów rozuzdaniu ślepem, / [...] Teraz jestem **bezbrzeżnym** wolnym, dzikim stepem! / [...] I burzą gwiazdnych wirów potężną, **wszechmocną**” – *Poczucie pełni*, s. 112) lub możliwość jego zburzenia („Zagarniam złote gwiazdy, jak motyle, dłonią... / [...] / Sprawia mi radość przeciw wytyczonym drogom / Ciskać świąty na przekór starczym, dawnym bogom!” – *Ja – wysniony*, s. 110). Ten „mocarz”⁸⁴, „mistrz”, „olbrzym” właśnie siebie odnajduje w ekspresji żywiołów, identyfikuje się z nimi w porządku ontycznym. To nadludzkie wyposażenie bohatera („Wyolbrzymiałem w **bezbmiar**” – *Ja – wysniony*, s. 110; „Mistrz uczuł w swojej piersi dech nieskończoności” – *Rzeźbiarz*, s. 109) pozwala traktować bycie jako sprawdzian jego mocy,

⁸² „W centrum Staffowskiej tajemnicy leży – wyolbrzymiony do rozmiarów metafizycznych – kompleks słabości” – J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 28 i nast.

⁸³ W poezji symbolizmu identyfikacja (podmiotu) ze światem pozapodmiotowym wyparła porównanie, ułatwiając przekraczanie granicy między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 281 i nast.

⁸⁴ Nawiązująca do Nietzscheańskiego Nadczłowieka.

a zarazem grę z przeznaczeniem, zawsze zwycięską (*Gra*), pozwalającą zdekomponować kosmiczny porządek, rozrzucić ruiny ładu na nieprzewidywalne bezbrzeża nieskończoności:

Zawiś olbrzym w przestworzu na gwiazdach rozpięty
[...]
I czuł, że czas już zniszczyć byt męki człowieczej,

Szarpnął się i spadają gwiazdy doń przykute...
Płaczą się, miazdzą... W bezdnie mrokami zasnutę
Od wieków wytyczony ład runął wszechrzeczy...

(*Triumf*, s. 50)

Trzeba jednak pamiętać, że ten portret gigantycznego, bezgranicznego w swej mocy tytana jest projekcją pragnień, marzeń, snów, eksplozją duchową Ja solipsystycznego. Istotnymi przerywnikami w tym festiwalu nieskończonej potęgi są wiersze pesymistyczne, odsłaniające katastrofizm ontyczny, nieprzewycięzoną dewitalizację świata. I jeszcze ważne spostrzeżenie. Centralne (środkowe) miejsce w kompozycji tomu *Sny o potędze* zajmuje cykl (tryptyk) *Burze*, w którym pojawia się po raz pierwszy ostentacyjne zespolenie Ja i rozpętanych żywiołów natury, czego efektem jest klęska tytana, która wprawdzie pełni funkcję dialektyczną, ma pobudzić go do dalszej walki („Hej, gromie, wał! / Gniew we mnie zbudź” – *Burza*, s. 57), ale też wskazuje – w ostatniej części tryptyku *Dzwony* – na dwuznaczność egzystencji herosa: marzeniom o wszechpotędze i nieskończonej kosmizacji Ja oraz poetyckim projekcjom tych marzeń, w których bohater jest **Podmiotem Nieskończoności**, towarzyszy niezdolność zapanowania nad ekspansją/ekspresją swej duszy (uosobionej w dźwięku dzwonów: „Gromowej nawałnicy szturm lejąc w otchłanie sfer bezdenne” – *Dzwony*, s. 59), która, obciążona tajemnicą zła, infekuje nieskończoność wszechświata szaleństwem i cierpieniem („**Wszechświat** się cały **dzwonem** stał, a **jam** jest **sercem** tego **dzwonu**. [...] Błyskawicowym lotem gnam. Pęd dech zapiera, świszczę, smaga! [...] Złowieszczy lament dzikich trwóg! Obłęd rozpaczy rozjuszonej!”).

W pierwszej fazie twórczości Staffa siła marzeń o infinityzacji Ja koliduje z niemocą oczyszczenia zainfekowanej złem duszy i w rezultacie solipsystyczny podmiot rozdwaja się na dwie sprzeczne modalności nieskończonego: **współbycia z energią** (mocą) **życia** (cykl *Sny o potędze*) i z **energią zniszczenia** oraz intensyfikacją cierpienia (*Dzwony*).

Wyjściem poety z solipsystycznego równania ja = nieskończony świat jest afirmacja istnienia jako bycia-w-świecie, w wersji infinitystycznej: bycia-w-drodze, ściślej: bycia-w-niekończącej-się-podróży. Życie zostaje postrzegane nie jako domena poddana woli Ja, lecz jako wieczna wędrówka, a jej wartością jest właśnie to, że jest nieskończona. Jej droga przebiega w przestrzeni nie mającej kresu, obfitującej w niewyczerpane niespodzianki:

Uczep się rudych włosów błyskawicy!
 Czeka cię tysiąc śródgwiezdnych noclegów
I nieistnienie kresu ni granicy!
 [...]

 W kraj, co się „Gdzie bądź, byle w **bezkres**” zowie –;
 [...]

 Proszę o szczęście **nieprzewidujących!**
 [...]

 O, jakim cudem jest **życie na fali**,
 Jedną ogromną, ciągłą obietnicą!

(*Odjazd w marzenie*, s. 356–359)

Antonimem tak rozumianej wędrówki jest „kres”, „przybycie”, „cel”, „spełnienie”, „dokonanie”, wszystko, co skończone.

A śmierć? Staffowski projekt nieskończonej wędrówki odrzuca śmierć rozumianą jako kres czy spełnienie życia. Choć takie możliwości kuszą, raczej może to być jedynie zmiana trasy, transpozycja wędrówki w wieczność, np.:

Powrót do spichrza... Wywczas... Po trudach tułaczki
 Płynie tęsknota biała na zmierzchów rozchwiei
 W **bezwylądną żeglugę** wiecznej Odysei...

(*O spokojnej śmierci*, s. 563)

Śmierć nie jest punktem dojścia, podsumowaniem wędrówki, lecz swego rodzaju „egzystencjalnym odskokiem”, ekscytującym zdarzeniem w podróży:

Kocham trud zdobywania!
 [...]

 Tylko śmierci pięknej pragnę: **umrzeć w drodze!**

(*Ballada trzecia*, s. 444)

Trzeba podkreślić, że podróż w przestrzeni jest najczęściej ekspozycyjnym symbolem głównego u Staffa wątku egzystencjalnego – **nieskończoności intensywności bycia, nienasycenia. Niedośyt** to główna cecha duszy w poezji autora *Łabędzia i liry* („Bo zawsze było jak wiele radości, / **Zawsze** by mogło być **więcej**. [...] / **Niczego dosyć** duszy mej” – *Niedośyt*, s. 750). Nawet w męce psychomachii nieskończoność głodu i nienasycenia jest wartością najwyższą:

I krwawię w męce, wdzięczny jej [własnej duszy! – W.G.] tygrysię krasie,
Że mnie **wiecznie** tak głodna i **nienasycona**.

(*Dusza*, s. 409)

Bezkrzesna podróż, nienasycenie i walka to główne wątki Staffowskiej egzystencji otwartej, nieskończonej⁸⁵. Ten ostatni wątek, walki, przyjmuje wzorcową postać w cyklu *Falanga tragiczna*:

Bratem jest bój zdobywczy, a siostrą śmierć-kuma.
[...]
Bo **najmniej**, co nam wolno uczynić, jest: **Więcej**.
[...]
Świat i my: wzniosła zdobycz i śmiali zaborce!
[...]
Lecz jeśli zakresłiliśmy sobie **granice**,
To jeno, by je ciągle **przekraczać zuchwale**,
Lecąc duchem nad gwiazdy i snów tajemnice:
Dla czystej, pięknie dobrej **walki**, nie ku chwale
[...]
Nie po zdobycz! Szlachetny bój nam cel jedyny.
[...]
Idziem na **nieodpłatny** i na **śmierciodajny**
Szał walki [...]
[...]
Rozrzuć jak ten puchar życie moje będzie.
[...]
W toń rzucam go [puchar – W.G.]. Dać **wszystko**, wziąć **nic**: mój przywilej.
[...]

⁸⁵ Właśnie F. Nietzsche łączył te wątki z wydarzeniem śmierci Boga: „ukazuje się nam widnokrąg znów wolny, [...] wreszcie znów mogą wybierać okręty nasze, naprzeciw niebezpieczeństwu każdemu wybiegać, każdy hazard poznającego jest znów dozwolony, morze, nasze morze znów stoi otworem, nigdy może nie było jeszcze tak »otwartego morza«” (*Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910–1911, s. 288).

Z niebezpiecznego jeno umiemy jeść chleba,
 Wieczyście **niegotowi** i sobie **wyprzedni**

(*Falanga tragiczna*, s. 948–954)

Spoiwem tych trzech wątków jest istnienie jako samoprzekraczanie (autotranscendencja): „Wieczyście **niegotowi** i sobie **wyprzedni**”.

Gigantyzacje *ad infinitum* w *Snach o potędze* wyrażały potrzebę manifestacji (ekspresji) nieskończonej indywidualnej „woli mocy” jako antidotum na niemoc uporania się z tajemnicami swej duszy. Natomiast później Staff kształtuje bycie swych bohaterów jako pragnienie nieskończoności⁸⁶, pobudzające do przekraczania swego miejsca-w-świecie, czyli właśnie do wędrówki, poczucia niedosytu i szlachetnego boju. Wieloetapowy, wielowariantowy i ambiwalentny jest ów proces samostwarzania człowieka w nigdy nie zakończonym ruchu faustowskiego dążenia (*das Streben*). Można by zrekonstruować ową **tworzoną nieskończoność** w osobnej książce. Tu wskażmy tylko zarys problemu i utwory, w których ekspozycja dążenia/dążącego najwyraźniej otwiera szczeliny nieskończonego.

Jednoznaczny imperatyw autokreacji pada w tak znamiennej dla Staffa lapidarnej formie: „Samemu sobie zdany, dziś sam siebie tworzę!” w finale młodzieńczego „poematu filozoficznego”⁸⁷ *Mistrz Twardowski* (s. 266⁸⁸). Trzeba podkreślić, że ów centralny dla poety projekt antropologiczny poprzedza ostateczne zerwanie z Bogiem:

A tyś mnie pełnym błędów stworzył, jak twór lichy. –
 Więc odchodzę od Ciebie, dawny, stary Boże!
 I już nie będę ja przed Tobą cichy!

(MT, s. 266)

oraz zapowiedź najbardziej radykalnej wyprawy (która w istocie jest tożsama z realizacją autokreacyjnego projektu):

⁸⁶ „Nieskończone w skończonym, spełniające się przez ideę Nieskończoności, wydarza się jako Pragnienie. Nie jako pragnienie, które można ukoić, obejmując w posiadanie upragniony byt, ale jako Pragnienie Nieskończoności, którego Upragnione nigdy nie zaspokaja, a tylko – pobudza” (E. Lévinas, dz. cyt., s. 41).

⁸⁷ I. Maciejewska, *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965, s. 154. Zob. też B. Sawicka-Lewczuk, *Bunt i współzucie. Mistrz Twardowski Leopolda Staffa*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska i J. Ławski, t. 2, Białystok 2001, s. 162–180.

⁸⁸ Dalej cytaty z tego utworu oznaczam skrótem MT i podaję numer strony.

Czas mi odlecieć duchem w **wir nieskończoności**
Ażeby wszystkie światy lotami przemierzyć.

(MT, s. 266)

To w-nieskończoność-wstąpienie jest punktem zwrotnym we wzorcowej dla epoki biografii **bohatera dolorystycznego**, który chce być „mścicielem męki” (MT, s. 122)⁸⁹. O wiele bardziej radykalnie niż bohaterzy poezji Tetmajera, Staffowski bohater, można tak powiedzieć, przeszukuje antykwiariaty fantazmatów, by imaginować swe bycie-w-nieskończoności, np. jako „olbrzym nadludzki”, „męczennik wieczny” ukrzyżowany na sferach gwiezdnych (MT, s. 138)⁹⁰. Wysiłki te są o tyle próżnymi próbami, że heros jest osaczony dwiema **symulacjami nieskończoności** – jedna jest boskim, ontycznym przesłaniem kontrludzkiego głosu Boga: „Wrogiem jest naszym ta **moc w ciemnej głuszy / Bezmiernych światów**. Tam boleść nie spotka / Oddźwięku” (MT, s. 158); druga tkwi immanentnie w ludzkiej duszy i wyrasta z nieskończonego *arche* przedbytu, jest fałszywą przewodniczką, pseudognostyczną zwodniczą iskrą, która prowadzi duszę przez nieskończoność po to tylko, by zgasić swe światło:

To jest ta tajna wiedza, ta spuścizna
Nieznanych światów naszego **przedbytu**,
Znak dusz, że **beźmiar ich dawna ojczyzna**

(MT s. 160)

Człowiek egzystuje w kleszczach lęku przed dwiema nieskończonościami: Transcendencji oraz swych „istnień przedbytowych”:

Ta moc nas [...] uczy,
Głuchym wspomnieniem przedziemskiej istności
[...]
I pcha nas w ciemne **drzwi nieskończoności**.
[...]
[...] ta myśli **towarzyszka błada**

⁸⁹ „O wypracować sobie raj słoneczny / I marzyć siebie w nim w słonecznej chwale, / Na żywot szczęścia wybranego wieczny” (MT, s. 128).

⁹⁰ Znamienne, iż jest współukrzyżowany ze światem: „I zawisnąłem wspaniały, bezkresny, / W nieskończoności sfer rozkrzyżowany, / Olbrzym nadludzki, w wieki zmartwychwskrzesny... // A cały wszechświat w me serce wkowany / Zawisł wraz ze mną w mękę moją wklęty...” (MT, s. 138).

Zazdrośnie **skryła** źródło życiodajne,
A **przewodnictwo** jej to złość i zdrada

(MT, s. 160)

Ta fałszywa przewodniczka uniemożliwia poznanie głęboke: „**gasi zdradziecko** świecąca latarnię” (MT, s. 161), a na prośbę: „niech mroki niewiedzy przełamie”, „Słowa obłudne i fałszywe kłamie” (MT, s. 162).

Mistrz Twardowski jest poematem autoinicjacyjnym, w którym bohater, wtajemniczony w – zdawałoby się – nieskończoną opresyjność istnienia, kieruje się jedynym lejtmotywem etycznym: „Sam chcę być stwórcą swojej własnej woli” (MT, s. 164). Idzie różnymi drogami. Niczym Faust na próżno zgłębia uczone i tajemne księgi („Głoski gadały jak otwarte rany, / Jak głuche głosy z trumiennych popiołów!” – MT, s. 171). Rozczarowany pustelnik szuka akceptacji w świecie społecznym, który wielokrotnie go odrzuca (zob. MT, s. 176, 190–210), a on z kolei – jako „uczeń” Nietzschego – gardzi również niewolniczą akceptacją tłumy, świadcząca o jego słabości (zob. MT, s. 242–243). Skoro wszystko w świecie ziemskim i transcendentnym go zdradza, jedyną jego tożsamością, „sobością” i bezgraniczną nieskończonością jest samoświadoma dusza, niezawisła zarówno od Transcendencji, jak i od dziedzictwa „przedbytów”, minionych wcieleń, kolektywnej podświadomości:

Jam był wolności mej twardym kamieniem
I byłem trwogą swej dzielnej odwadze
[...]
Sam sobie rządzę, sam nad sobą rządzę!
[...]
Bym się rozpętał z więzów beczynności

(MT, s. 227)

Nieredukowalną wartością, „najwyższym bóstwem” pozostaje dusza – „**bezbrzeżna, bezdenna, tajemna**” (MT, s. 227); „przepastna mrokiem tajnych mitów / A jesteś wielka, boś **nieogarniona!**” (MT, s. 228).

Tragicznym nieporozumieniem są ludzkie usiłowania **zamknięcia nieskończonej duszy** w granicach, formach, kształtach:

Człowiek, ślimaczy **wróg bezdni i szczytów**,
By dojrzyć wszystko krótkowidza okiem
Z ziemią by **zrównał toń**, wirch spod błękitów!

I ciebie [duszę – W.G.] pragnie swej woli wyrokiem
 Zbawić **otchłannej**, znanej tobie samej
Tajemniczości i twojem głębokiem
Bezdnem zawładnąć, i **ująć cię w tamy**,
 I **wtłoczyć w cieśni** swych karle spowicia.

(MT, s. 228)

Właśnie tak pojmwana dusza jest macierzą „czynu”, czyli wieczystego boju, heroizmu bezustannego tworzenia, który – rzecz znamienne – czyni z **nieskończoności domostwo**:

Bom gadał z **przestworzami** dziś **nieskończonemi**,
 [...] I poznałem, żem duchem jak one ogromny,
 [...] Teraz idę [...] [...] ażeby sobie **dom zbudować**
Z całej nieskończoności mojej woli gromem!

(MT, s. 264–265)

Głęboki sens poematu jest... nieskończony, czyli oksymoroniczny. Finalny imperatyw wskazuje nieskończoność nadczłowieka, ale też, niejako w jej apofatycznych głębiach, odsłania się pleroma, pełnia **wszech-nieskończoności bytów** (Boga-człowieka-świata) ukryta w Niepoznawalnym, w bezdni, w tajni:

...Prawda twa [...] człowieczej
 Duszy [...] [...] nie jest rdzeniem najgłębszym **wszechrzeczy**.

Jej **prawda**, która rozbłyska wiecznością,
To kwiaty wszystkich naszych **dusz**, bezswarnie
 Jedną cudowną **stopione jednością**;

To **otchłań**, która nas wszystkich **zagarnie**
W bezdno, skąd tutaj nie dochodzą wieści,
 I wszystkie ziarna stopi w jednym ziarnie.

Ten, który wszystkie nasze prawdy mieści,
 W którym żyjemy i który w nas żyje,
 Czerpiąc z nas treść – **jest rdzeniem naszej treści**

I pić nam dając ze siebie z nas pije:
To tajń przedwieczna i ramię rządzące,
Siła, co poza naszymi się kryje

Duszami, **głębia i bezdno rodzące**,
Bóg nienazwany z zakrytym czołem.

(MT, s. 250)⁹¹

Dynamiczne, faustyczne, nieskończone dążenie ku Nadczłowiekowi, **człowieko-bogu** oraz **hipoteza nieznanego Boga** integrującego **wszechnieskończoności bytów** to dwa wątki przeplatające się bezustannie w młodopolskiej poezji Staffa. Zwróćmy uwagę na warianty skrajne.

Jeden biegun wyznacza „punkt zero” bytu, pozycja ontycznego alienusa „w obliczu końca”, tożsamego tylko ze swą mocą i siłą. To dziedzic świata spustoszonego, bezkresnej nieskończoności postkatastroficznej, ale też samotnik, który pustoszy w swej świadomości wszelkie światopodobne obrazy, zwłaszcza esencje materialnych żywiołów, jako ślady obcego bytowania, nie wytworzone własnym wysiłkiem. Dlatego skazany jest na stworzenie wszystkiego na nowo (zob. *Stwórca żywiołów*, s. 929–932).

Analogicznie duch genezyjski, „dyskobol Ziemi”, świadek **narodzin nieskończoności** życia, w zachwycie nadający ziemi „pierworodne błogosławieństwo”⁹² (zob. s. 924), przeżywa swoiste zaćmienie, które, przechodząc z tak często przywoływanej przez poetę strefy preegzystencji, z „przedbytu”, z gnostyckiego pragramuntu nieskończoności, czyli z nicości jako potencjalnej macierzy Wszystkiego („Każdą moją żyłą / Targało jakieś tajne **wspomnienie odwieczne**, / **Tęsknota** kłtemu, **kiedy mnie i nic nie było**” – *Dyskobol Ziemi*, s. 925), burzy jego afirmację stworze-

⁹¹ Por.: „... jakby w nieskończenie płodnej zarodzi drzemie uniwersum wraz z mnogością swych postaci, bogactwem życia i pełnią swoich – podług czasu: nieskończonych, tutaj jednak bezczasowo obecnych – możliwości rozwojowych, w owej wiecznej jedności, przeszłości i przyszłości nieskończonych dla tego, co skończone, tutaj nierozdzielonych, pod wspólną osłoną” (F.W.J. Schelling, dz. cyt., s. 574).

⁹² „Dyskobol ziemi” „śpiewem duszy” wypowiada – podobnie jak Jezus w Kazaniu na górze – osiem błogosławieństw, afirmujących świat zmysłów: ciało, wzrok, słuch, powonienie, głos, dotyk, pejzaże przyrody i wszelkie formy istnienia („góry i doliny płodne, / Słońce, drzewa, owoce i trawy...” – *Dyskobol Ziemi*, s. 924). Zob. też M. Fox, *Pierworodne błogosławieństwo. Elementarz duchowości stworzenia przedstawiony w czterech drogach, dwudziestu sześciu tematach i dwóch pytaniach*, przeł. A. Wilczak, Warszawa 1994.

nia, co skutkuje rzutem dyskiem ziemi w zaświaty, ale jej utrata – na zasadzie paradoksu – wywołuje tęsknotę, zmusza dyskobola do pościgu, którego krańcem może być androgyniczne zespolenie Prastwórcy i stworzenia. Próżno dociekać, czy ów cel może być spełniony, czy jest tylko projektem stymulującym wieczny pościg (*Dyskobol Ziemi*, s. 922–928).

Nieskończone dążenie ku... temu, co „jest bez kresu, wieczne i nieznanne” (*Adam*, s. 1126)⁹³, wypełnia biografię Nowego Adama, przygotowującego przemianę człowieka w Boga i człowieko-bóstwo⁹⁴. Stworzenie świata okazało się tragiczną pomyłką, przyniosło ludzkości cierpienia, zrodziło... śmierć Boga „z rozpacz i żalu”⁹⁵ oraz samotność człowieka i wszechwładny chaos. Ta osobliwa interpretacja Genезis rozpoczyna poetycką – skrótową i wybiórczą – palingenezę⁹⁶, w której punktem przełomowym okazuje się... powtórne zabicie nowej hipostazy Boga, tym razem nie Stwórcy (Brakoroba⁹⁷), lecz Tyrana, „samowładcy nieba, / Co [...] / niewolnictwa ucząc i pokory / Ugiął niebiosą czoł, dla gwiazd stworzone, / W pokłon padalca” (*Adam*, s. 1123). Wydarzenie to wprowadza człowieka do królestwa wolności i cywilizacyjnego przyspieszenia (tamże, s. 1124), otwiera nowe **nieskończoności** (tamże, s. 1125), kształtuje się „zdobyczy człowiek”, a poemat kończy wszechafirmujący hymn, który szczególnie akcentuje wartość nocy, macierzystej nieskończoności („któraś jest wokoło, / Która w nas jesteś, za nami i wszędzie”, tamże, s. 1126)⁹⁸.

Człowiekobóstwo *Adama* można potraktować jako pozytywną odpowiedź na przymus rekreacji świata „stworcy żywiołów” i nieprzewidywalną alienację „dyskobola ziemi” oraz jako dopełnienie i nowe otwarcie przeznaczeń człowieka wskazanych w *Mistrzu Twardowskim*.

⁹³ A więc ku „nowej nieskończoności”.

⁹⁴ Zob. rozdz. III.4. *Wizja Człowieko-Boga*, [w:] W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, s. 81–86.

⁹⁵ „Że człowiek w ciemnym szaleństwa obłądnie / Zniszczył stworzone przezeń szczęście ziemi!” (*Adam*, s. 1115).

⁹⁶ Tu: palingeneza – gatunek literacki ujmujący całość rozwoju natury i historii; np. V. Hugo, *Legenda wieków*; J. Słowacki, *Genезis z Ducha* (palingeneza przyrodnicza), *Król-Duch* (palingeneza historyczna).

⁹⁷ Zob. C. Wodziński, *Światłocienie złota*, Wrocław 1998, s. 285.

⁹⁸ Znowu pojawia się sferyczna symbolika boskości, tym razem... ogarniająca człowieka. Zob. G. Poulet, dz. cyt. Na temat tego utworu zob. m.in. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 121–124; W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 195–205; D. Skwirut, „Kiedy człowiek stanie się Bogiem”. *O dwóch motywach w „Adamie” Leopolda Staffa*, [w:] *Poezja Leopolda Staffa*, s. 343–359.

Traktując *Adama* jako wygłos młodopolskiej poezji Staffa (a zarazem wzorzec bohatera całej jego poezji i kluczowy dla niej symbol ludzkości⁹⁹), nie trzeba zapominać, że w tym końcowym etapie okresu młodopolskiego pojawiają się utwory, w których zamiast dynamiki faustowskiego *Streben* centralne miejsce zajmuje, eksponowana wyżej w *Mistrzu Twardowskim*, epifania **wszechnieskończoności i wszechtożsamości bytów**, wyrażona przesłaniem „Wszystko jest Jedno”. Zgodnie z tą formułą, wszechświat, człowiek, Bóg wszelki byt to jedna uniwersalna *coincidentia oppositorum*, „pleroma” pulsująca różnorodnością w jedności. **Łańcuch bytów**, przygotowujący narodziny **Człowieko-Boga** i otwierający to, co nieprzewidziane (*Adam*), zmienia się w **Punkt zawierający Beźmiar** (zob. np. *Grób w sercu*)¹⁰⁰.

Nieskończoność Staffowska ma dwie modalności: diachroniczną dynamikę dojrzewającego i rozkwitającego *ad infinitivum* w dziejach człowiekobóstwa oraz synchroniczną wieczność Pracałości i Prajedni, stygmatyzowaną sygnaturą personalnego doświadczenia¹⁰¹:

Cześć ziemiom, morzom, mnie i Bogu memu!
Wszystko jest Jedno! Nic nie jest mogiła!
 Gwiazdy zatliły mrok mego podziemu
I jestem gwiazdy sprzęgającą siłą.
 W gwiazd opętanych grzmiących kołowrocie,
 W wiecznym **pokoju**, co jest wiecznym **bojem**,
Duszą rozprószyć się i w słońca złocie,
 A zawsze leżeć będę w sercu swoim.

(*Grób w sercu*, s. 700)¹⁰²

⁹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 240.

¹⁰⁰ Dla Plotyna wieczność „jest życiem trwającym w swej tożsamości, zawsze obecnym w sobie w całej swej pełni [...] jak punkt, w którym zbiegają się wszystkie linie”. Cyt. wg: G. Poulet, dz. cyt., s. 332–333.

¹⁰¹ Zob. zaproponowaną na początku artykułu definicję modernistycznie rozumianej nieskończoności.

¹⁰² Powyższy fragment oraz rozległe obszary młodopolskiej poezji Staffa dowodzą, że był on nie tylko poetą paradoksu (co wyczerpująco opisał J. Kwiatkowski, zob. dz. cyt.), lecz również z maestrią posługiwał się różnymi odmianami oksymoronu. Ostatnie wersy wskazują, iż owym boskim punktem, ogniskiem skupiającym i ekspandującym ambiwalentną energię (walki i pokoju, rozproszenia i scalania) jest „serce” (centrum mikrokosmosu) sprzymierzone z „gwiazdami” (wszechobecnym wzrokiem makrokosmosu).

Tadeusz Miciński: „Nieskończoność we mnie trwa”¹⁰³

W przeciwieństwie do Tetmajera i Staffa autor *W mroku gwiazd* nie odwołuje się wprost do tak ulubionego przez obu poetów języka infinitywnego. Gdy w poezji młodopolskiego Staffa występuje taka mnogość i intensywność określeń atrybutów oraz synonimów nieskończoności, że na potrzeby jednego artykułu byłoby chyba naddatkami ich dokładne obliczanie, gdy Tetmajer wykazuje niezwykłą inwencję leksykalną w tworzeniu odpowiedników „nieskończonego”, to u Micińskiego „bezmiary”, „głębie”, „otchłanie” itp. sygnały *infinitum* pojawiają się sporadycznie, jakby poeta obawiał się – nie bez racji – dewaluacji tego, co nieskończone¹⁰⁴.

Gdy Tetmajer tropił ślady nieskończoności w skończonym, wyrażał przerażenie lub zachwyt, błogość w tęsknocie i marzeniu za nieskończonym, doświadczając momentu dotarcia do świata noumenalnego, gdy Staff nieskończoność utożsamiał z potęgującymi się dążnościami kreatywnymi człowieka wiecznie niespełnionego, w niekończącym się, jakby ponadboskim¹⁰⁵, dążeniu ku Nowej Boskości lub współbycie z wszechbytem¹⁰⁶, to Miciński – podkreślam: we wczesnej poezji! – prezentował **bycie-w-nieskończoności**, swe ja poetyckie sytuował w różnorodnych rolach¹⁰⁷, najczęściej napiętnowanych stygmatem metafizycznej alienacji, odrzucenia, „upadku z niebiosów” (np. więźnia, „króla

¹⁰³ T. Miciński, *Droga do Kezmarku*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 255 (dalej wszystkie przytoczenia na podstawie tego wydania: podano tytuł wiersza i numer strony). Cytat jest wieloznaczny. Może być rozumiany jako znane od romantyzmu, a zapowiadane już wcześniej – na początku nowożytności (zob. G. Poulet, dz. cyt., s. 353) – uwewnętrznienie głównego atrybutu Boga, może też oznaczać trwanie w ludzkiej duchowości nieograniczonego transcendowania, przekraczania granic Ja i kosmosu, możliwość wiecznej niespodzianki ontycznej i poznawczej.

¹⁰⁴ Mówiąc o poezji Tadeusza Micińskiego, uwzględniam przede wszystkim tom/poemat *W mroku gwiazd* oraz poemat prozą *Niedokonany* (wszystkie przytoczenia – oznaczone skrótem Nd – na podstawie wydania: T. Miciński, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1985). W tekście głównym podaję tytuł cytowanego utworu i numer strony. Wśród synonimów „nieskończoności” w tomie *W mroku gwiazd* najczęściej występuje otchłań – 18 razy, głębia – 8, przepaść – 6, bezmiar – 5, wszechświat – 4, wszechwład i nieskończoność – po 1.

¹⁰⁵ Tzn. przekraczającym kulturowe obrazy Boga.

¹⁰⁶ Podmiot pragnie jak Bóg, według św. Pawła, „być wszystkim we wszystkim”, 1 Kor, 15, 28. Zob. *Grób w sercu* i wyżej uwagi na ten temat.

¹⁰⁷ Tzw. symbole maski. Zob. W. Gutowski, *Chaos czy ład? Symbolika reintegracji we wczesnej twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] tenże, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 15–48.

bez korony”, strąconego z niebios Światłonoścy, tułacza), dla których infinitywne atrybuty Boskości/Demoniczności i wszechświata są niejako naturalnymi, „wyjściowymi” warunkami istnienia. Dlatego bohater tej poezji nie szuka nieskończoności, bo ona go wypełnia i osacza, nie tęskni za nią, ponieważ jest w nią „rzucony”. Nie musi używać synonimów nieskończonego, gdyż jego wrażliwość jest czułym **instrumentem**, powiedzmy po młodopolsku, **wszechistnienia**, które usiłuje wyrazić w symbolicznych imaginariach różnorodnych kultur. Służy temu, jak to już dawno zauważono¹⁰⁸, mówienie oksymoronami, swobodne przekraczanie wszelkich granic (lub – przeciwnie – redukowanie się do klaustrofobicznego punktu bytu cierpiącego, np. zob. cykl *In loco tormentorum*¹⁰⁹) oraz, czego zwykle się nie zauważa, **przekraczanie przekraczania**, transgresja transgresji, czyli przekraczanie kręgu doloryzmu w sferę epifanii Dobra i Piękna (np. *Już świt...*, *Purpury są na niebie*¹¹⁰) lub przebóstwiającego wszechzmartwychwstania (*Tu znamiona światów...*). W tej poezji rzeczywistość przedstawiona nie jest modelowana przez święte wzorcowe Księgi, lecz odwrotnie, to świat niewyraźnego i nieskończonego („nieprzejranej nieskończoności”¹¹¹) wymyka się poetyckimi szczelinami, by sugerować wszechmożliwości istnienia: daremność, klęskę, cierpienie, metafizyczny horror, wszechutratę i zatracenie, ale też radość, zdolność przeżywania świetlistych epifanii, a nade wszystko możliwość wypracowania przebłysków/prześwitów wolności¹¹², dokumentujących podmiotowy nadmiar i wszechmiar nieskończoności.

Ujawniając infinitywne aspekty symboli-masek tej poezji, trzeba pamiętać o jej dwóch podstawowych i paralelnych planach: „oficjalnym”, przedstawionym przez autora, dostępnym młodopolskiemu odbiorcy, i „ukrytym” w cieniu nieskończonego dopełniania. Plan „oficjalny” to poezje publikowane za życia autora, z arcydzielnym rdzeniem liryki epoki – tomem/poematem *W mroku gwiazd*, natomiast plan „ukryty” tworzy

¹⁰⁸ Zob. E. Kuźma, *Tadeusz Miciński — poeta oksymoronu*, „Poezja” 1974, nr 5, s. 35–41. Tenże, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 195–226. Późniejsze badania poszerzyły i uszczegółowiły pionierskie ustalenia Kuźmy.

¹⁰⁹ Zob. mój artykuł *Kosmos udręczeń, droga przekroczenia, łaska wypowiedzi. Uwagi wstępne do interpretacji cyklu poetyckiego „In loco tormentorum” w zbiorze: Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 25–58.

¹¹⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przedranna epifania Tadeusza Micińskiego. (O wierszu „Już świt...”)*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 7–24.

¹¹¹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004, s. 318.

¹¹² Zob. W. Gutowski, *Wstęp* [do:] T. Miciński, *Wybór poezji*, s. 47–51.

(przede wszystkim) nieukończony, ale zawsze pisarzowi bliski poemat prozą *Niedokonany*. Utwór ów to „podziemna” strefa świata poetyckiego, dynamiczny rezerwuwar wyobraźni, swoiste wnętrze imaginacyjnego wulkanu, źródło „żywołu wyzwolonego”¹¹³, najbardziej śmiałych wizji i radykalnych przekonań¹¹⁴, które w planie „oficjalnym” zostają poddane swoistemu „rygoryzmowi”¹¹⁵ w finezyjnych kompozycjach cyklicznych¹¹⁶.

Różnicę między tymi dwoma planami najlepiej wyraża pozycja bohaterów-podmiotów obu światów poetyckich. Oczywiście zasadnicza różnica polega na tym, że w tomie/poemacie napotykamy polifonię symboli-masek, zaś w *Niedokonanym* jedyny, choć wewnętrznie wszechperspektywiczny, głos Lucyfera. W obu planach pojawiają się takie konstrukcje osobowe, które transcendują ponadtekstowe wzorce (ze „świętych ksiąg”) nieskończonego, inaczej mówiąc, to istoty „niemożliwe”, jakby powiedział Staff, przed- i ponadbytowe, nadrzędne wobec wszelkiego stworzenia. Ta dominacja „niemożliwego” w *W mroku gwiazd* wyrażona jest łagodnie i tworzy swoistą, opaczną „więź” z tradycją biblijną.

Pną się we mnie czarne kwiaty –
złote kwiaty,
krwawe kwiaty.
Nim Adonai przeklął Kainowe plemię,
wirowały już te światy
w ogniach Mocy i Tronów –
i z kryształowych dzwonów
pływały w rajskich melodiach na ziemię.

(*Czarne xięstwo*, s. 89)¹¹⁷

¹¹³ Zob. J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1979.

¹¹⁴ Najpełniej tajniki tego utworu odstonili: J. Ławski (*Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995) oraz P. Próchniak („*Christus versus Luciferus*”. *Fundamenty apofatycznej wyobraźni*, [w:] tenże, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006, s. 47–391).

¹¹⁵ Oczywiście jest to „rygoryzm” obrazowych napięć, paraleli, oddźwięków, a nie przyczynowo-skutkowych związków czy refleksyjnego dyskursu.

¹¹⁶ Zob. W. Gutowski, „*W mroku gwiazd*” w kontekście innych cyklów poetyckich *Młodej Polski*, [w:] *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska i D. Kulesza, Białystok 2008, s. 109–126.

¹¹⁷ To swoiste „immanentne uniwersum”. Zob. U.M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010, s. 88–89.

Natomiast w *Niedokonanym* nieskończoność jest – pleonastycznie mówiąc – niemożliwością *ad infinitum*, koszmarną impresją, momentalnym zwidem w psychice Lucyfera:

Na uroczysku przeznaczają torturowym kołem łamiący się **wszechbyt** – **jedna z mar**, które **mrą, poczynając** się w sercu Niedokonanego (*Niedokonany*, s. 76).

Tu nieskończoność jest quasi-istnieniem w Nad-Nieskończonym Pandemonium¹¹⁸, które infekuje byt mrokiem, cierpieniem, smutkiem. We wstępnych fragmentach poematu nieskończoności są dla Lucyfera zbiorami absurdalnej przemienności istnień, pozbawionymi trwałości, sensu i tożsamości:

Króluję i rządzę widmami; pożeram gwiazdy; strzegę wejść do tajemniczej Doliny, w której ogień i lód pożerają pielgrzymujące cienie. [...] zstępują te widma, aż do wyniosłego i **jedynie prawdziwego Absurdu – Niebytu** (*Niedokonany*, s. 78).

Dla Lucyfera wszelkie byty i nieskończoności są instrumentami cierpienia i przedmiotami nicestwienia. Pandemoniczny Lucyfer to współcierpiący ze swymi ofiarami *daemon devorans*, któremu całkowicie podlega *infinitas devorata* (nieskończoność pożerana). Trudno znaleźć podobną, nie tylko w Młodej Polsce, totalność nicestwienia, która nie tylko „była na początku”, lecz w prorocत्वach Lucyfera odnawia się i utrwała, staje się konstantą: w Naturze, Historii i Religii; odpowiednio – Piękno Miłości, Heroizm, Mistyka będą kamuflażem *infinitatis devoratae*.

Klasztor zasłuchany, przelękły od grozy tego mistycznego w **piekło zstąpienia** –
– nagle bramy się zatrząsą, światła zgaszone ugną się do ziemi jak węże –
ja jestem z nią –
ja zabijam ją –
ja krzyżuję ją na krzyżu opętanej, piekielnej Swastyki – wiodąc ją, i **gwałcąc ją**
w niebiosach moich w dole – bo Ciebie nie będzie już –

¹¹⁸ Potwierdzają to inne fragmenty, np. „Ani dnia, ani zmierzchu, ani rozświtu, ani przebudzenia – jedno od bezkresu w bezkres: mrok” (*Niedokonany*, s. 74). „Smutną jest istność moja aż po niewiadomy, ostatni bezkres mroku, którego nie rozświetlą nigdy lecące komety – w tym zaśmiertnym wymiarze – gdzie skończyło się wszelkie pragnienie, a rozpoczyna się wieczność męki” (tamże, s. 76–77); „We mnie trwa wieczność, która przeminęła, a ta, która nastąpi – wisi nad duszą moją jak potworna skała” (tamże, s. 77).

I potem, gdy ją będą palić jako nałożnicę Szatana – **ja będę z nią** – Ciebie nie będzie znów – Ciebie nigdy nie będzie dla duszy, która mnie pozna przed Tobą! (*Niedokonany*, s. 110)

W tym „nieoficjalnym”, „podziemnym” utworze, „największym meteorze”, jaki przyszło poecie wykuć¹¹⁹, właśnie te „nieskończoności pożerane”, unicestwiane, wydają się najbardziej symptomatyczną cechą tragedii ludzkiej egzystencji *post mortem Dei*.

Tom/poemat *W mroku gwiazd* można czytać jako próbę przewartościowania pojedynku między *super-infinitas devorans* a *homo devoratus*, który toczy się w *Niedokonany*. Zwracają uwagę różnice w przybliżaniu nieskończoności we wstępnych i finalnych fragmentach tomu, które tworzą istotną dla całości utworu ramę kompozycyjną¹²⁰.

Inicjalny fragment prozy poetyckiej *Kolosseum* jest jednym z najbardziej „infinitywnych” utworów *W mroku gwiazd*. W tekście programowym, wyznaczającym maksymalistyczne zadania poety (rewelatora duszy, swobodnego hermeneuty symboli i mitów różnorodnych kultur, terapeuty, zwiastuna Ducha Pocieszyciela, a zarazem kreatora Nad-światowej, Nad-kosmicznej rzeczywistości¹²¹), pojawia się – co jest znamienne! – jedyny raz (w całym tomie) bezpośrednie wskazanie nieskończoności: „i tylko gwiazdy wświecają się w sznur **obłąkanych nieskończonością** okien”¹²².

Słowo „tylko” wskazuje, iż gwiazdy nie są tu elementami uranicznego katastrofizmu¹²³, lecz przynoszą minimum światła, są luminalnym sygnałem nieskończoności będącej zbiorem nadrzędnym wobec pogrążonego w ciemnościach, w mroku wewnętrznego pejzażu („ruiny serca mego”) – okna „obłąkane nieskończonością” być może są „progiem”, granicą (ale jakże ryzykowną, niebezpieczną!) wyjścia z zamkniętej, spetryfikowanej sytuacji wewnętrznej ku – postulowanej w szeregu inwokacji – kreatywnej przebudowie wszechświata. Wstępnym, ale

¹¹⁹ Zob. Korespondencja T. Micińskiego z Z. Przesmyckim [list datowany 5 VIII 1904], oprac. T. Wróblewska, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 11, s. 111.

¹²⁰ Zob. W. Gutowski, *Wstęp* [do:] T. Miciński, *Wybór poezji*, s. 55–60.

¹²¹ Zob. tamże, s. 25.

¹²² Urszula M. Pilch trafnie zauważa: „Nieskończoność wydaje się dotyczyć ze wszystkich stron – tkwi immanentnie w podmiocie – Koloseum, ale też ingeruje z zewnątrz” (dz. cyt., s. 94).

¹²³ Zob. mój artykuł „A gwiazdami osypuje Mrok...” (*O symbolicznie uranicznej w poezji Tadeusza Micińskiego*), [w:] tenże, *Między inicjacją a nicością...*, s. 298–315.

i nieodzownym składnikiem tej przebudowy jest zgłębienie „nieskończoności minus”, negatywnej – „bezdennej” infernalności¹²⁴, aby, „odbiwszy” się od dna istnienia, nadiru, stanąć ponad empireum i – jeśli tak można paradoksalnie powiedzieć – ustanowić Nową Nieskończoność jako Nadrzeczywistość, Nadzbiór bogatszy od wyjściowej, zastanej, zapisanej w kulturze struktury uniwersum¹²⁵.

W przedostatnim utworze (znamienne, że jest to, podobnie jak *Kolosseum*, fragment prozy poetyckiej), *Stygmaty św. Franciszka*, główny bohater jest medium **nieskończonego**, oksymoronem oksymoronów, np.: wszechobecności Boga/Jego nieobecności („pode mną w głębi czarnopiórej – **nade mną – wkoło – Ty**”, „widzę, jak czarne zimne słońce **zakrywa Ciebie mi**”, s. 207); boskiego Światła/demonicznego szaleństwa („na niebie krwawe błyskają purpury – **Twoich tajemnic** otchłanie i góry. A duchy z twarzą posepnie ukrytą [...] – gdzie **bezwstyd** w dziwie zamarł **szaleństwo**”, tamże); boskiego ognia/światła polarnego („**Płomień** ku mnie **z Twego słońca** [...] – **zodiakalne światło** nad horyzontem, jako **lodowe framugi**”, tamże); zniewolenia przez Upiora/zarazem duchowego terapeutę („[...] Upiór-strach nocny – **ręce mi związał**, bym legł bezmocny. **A harfę podał** w gasnące dłonie”, tamże). I analogicznie do bohatera inicjalnego utworu *Kolosseum*, „zbiór” duchowości św. Franciszka jest bogatszy niż „podzbiór”¹²⁶ uniwersum („Idę ku Tobie, Tajemnico – [...] otwarte szczęścia mego rany – oh, **serc** mam **więcej niżli światów – niż gwiazd**”, tamże). Co więcej, liczne autoaluzje, odwołania do motywów literackich występujących w tomie¹²⁷, uspojnają całość, pozwalają czytać *W mroku gwiazd* jako wielocyklowy poemat, pełen zderzających się ze sobą (kontradiktorycznych lub paralelnych) fragmentów. Fragmentów, które imitują nieskończone możliwości wy-

¹²⁴ „W ciemności schodzi duch mój – w ciemności rozteńczone od szronu gwiazd [...]. Tysiącletnie drzewa rozpaczy nurzają się w lodowych zatorach, płyną szeleszcząc ku bezdennym wirom” (*Kolosseum*, s. 84). U.M. Pilch słusznie interpretuje: „Przypisana im [wirom – W.G.] cecha bezdenności jednoznacznie podkreśla specyficzne zawieszenie całej przestrzeni w nieskończoności” (tam, dz. cyt., s. 95).

¹²⁵ „Stało się – / zapadły pode mną niebiosa – kępa kwiatów pod stopą kamiennego olbrzyma i mrok zgęstniał dokoła. / A nad głębiami duch – gasi gwiazdy – i rozrzarza wizje, świetniejsze od gwiazd” (*Kolosseum*, s. 84).

¹²⁶ „Zbiór”, „podzbiór” – analogicznie do matematyczno-logicznego znaczenia tych terminów.

¹²⁷ Zob. W. Gutowski, *Wstęp* [do:] T. Miciński, *Wybór poezji*, s. 59–60, podobnie w wierszu *Białe róże krwi*.

obraźni rozpiętej między „nieskończonością” kosmosu, ożywiająca szaleństwem labirynt-agorę psychomachii (*Kolosseum*), a bezgraniczną rzeczywistością, w której na pozór przeciwstawne zbiory-byty zbiegają się w jeden punkt nieskończoności, który ją... scala, domyka¹²⁸, a zarazem pozostawia wypełnioną nieprzeliczoną mnogością: „Stoję na ostrym cyplu góry – pode mną w głębi czarnopiórej – nade mną – wkoło – Ty. [...] **Serc mam więcej niżli światów** – niż **gwiazd**” (tamże).

Bohaterzy inicjalnych i finalnych poetyckich przybliżeń nieskończoności (*Kolosseum* i *Stygmaty św. Franciszka*) wskazują na dwie przeciwstawne modalności przemiennie pulsujące w cyklicznym tomie: 1) wzór **tytaniczny** (np. *Kolosseum*, *Czarne xięstwo*, *Kain*, *Głębiny duch*, *Samobójca*, *Wśród traw...*, *Witeź Włost*) i 2) **kenotyczny**¹²⁹ (np.: *Korsarz*, *Duch mój...*, *Stanąć tak nad morzem?*, *Meduza*, *Białe róże krwi*).

Podział ten, jak zobaczymy, nie wyczerpuje odmian infinitywizmu *W mroku gwiazd* i, co równie ważne, nie jest dysjunktywny i nie wyklucza współwystępowania tych postaw: w wariacie tytanicznym można znaleźć elementy kenotyczne (np. modlitewno-błagalne inwokacje bohatera *Kolosseum*) i odwrotnie – w wariacie kenotycznym pojawiają się – słabe co prawda, ale wyraźne – ślady tytanicznej nieograniczonej wszechpojemności („serc mam więcej niżli światów – niż gwiazd”, *Stygmaty św. Franciszka*, s. 207). Wszakże dominanty nie budzą wątpliwości: bohater *Kolosseum* sprzymierzony z Boskością tworzy nowe uniwersum, Nad-Świat, zaś lucyferyczny św. Franciszek, interioryzując nieskończoności bosko-demoniczne, doświadcza nieskończonego w skończonym, w „momentalnych” oddźwiękach między „małymi”, „słabymi” reprezentantami Natury a Bogiem.

Praszki lecą pytać się, com widział w niebiosach [...] – kwiatki cicho na skoszonej łące oddają aromat, jak siostra Łazarza, Panu (*Stygmaty św. Franciszka*, s. 208).

Modelując, czyli upraszczając, powikłane ekwiwalentyzacje symboliczne nieskończonego w poezji Micińskiego można powiedzieć, że

¹²⁸ W tzw. „sferze Riemanna” – „punkt, do którego zbiegają wszelkie linie i punkty na płaszczyźnie, w miarę podążania na niej do nieskończoności w dowolnym kierunku” (A.D. Aczel, *Tajemnica Alefów. Matematyka, Kabala...*, s. 60).

¹²⁹ Przymiotnik od „kenoza”, z greck. *kenosis*, dosłownie: ogołocenie, dobrowolne wyrzeczenie się swych boskich atrybutów przez Jezusa Chrystusa; szerzej: dobrowolne uniesienie, rezygnacja z ponadludzkich (tytanicznych, heroiczych) mocy, postawa cechująca mistyków, ascetów.

tytanizm ustanawia nowe nieskończoności („duch rwie się do bezbrzeżnych krain” – *Głębinny duch*, s. 121), tworzy chronotop świata inwersyjny w stosunku do znanych tekstów kultury: od czasów przedbitywowych („Znam bogów brzask: zielone oceany, / [...] / ryk mastodontów, parosć i cedry”, tamże, s. 122) do eschatologii („wokół się wała kolumny – [...] i drży serce moje, / jak posąg w miazdżonej świątyni”, tamże, s. 122–123), i równie inwersyjną (błuźnierczą?) sakrosferę (zob. zamek Chimery, ukrzyżowane Andromedy, Jeruzalem piekielna, współbieżne z sobą – Gomora, Golkonda, Olimp, w: *Czarne xięstwo*). Bohaterzy tytaniczni nie godzą się na nieskończoną „Opaczność”¹³⁰ „mściwego Boga” (*Kiedy w rajskim dziwnym śnie...*, s. 91), szukają azylu (punktu chroniącego ich autonomię, suwerenność), w którym rozkwitnie ich jaźń („szafirową w ognjach różę / wydałem z mojego łona” – tamże, s. 91), marzą o paradoksalnym samounicestwieniu/samoubóstwieniu – warto zapamiętać ten rys nihilizujący! – najgłębszej duchowej istotności Ja: animy lub/i jaźni („– i zabij tę, co w trumnie śni [...] – jej duszę – serce twe [...] – a ja Cię wzniosę – bóg piekielny – / – ponad aniołów czyn nie dokonany”¹³¹, tamże, s. 93), lub nieskończoność kondensują w mikropalingenezie¹³² (*Głębinny duch*), której finałem jest mistyczna autoinicjacja zainfekowana cierpieniem i rozdarciem, daremnością przejścia od genesis do apokalipsy. Tytaniczny bohater utworu niszczy gruntownie przez siebie spenetrowany i odwartościowany kosmos, otwierając **własną nieskończoność** przeciw opresyjności Boga:

od przepaści moich progów
wara wam – i wara Bogu!
[...]
Jak **czarna leczę błyskawica**,
[...]
konają tęcze zdruzgotanych gwiazd –
hurra – **tytany!** w rękę piorun siny –
ten świat roztrącić! – **w głębiny!** w głębiny!

(*Głębinny duch*, s. 124)

¹³⁰ Tak ironicznie interpretuje pisarz niegramatyczną formę Boskiej Opatrzności napisaną przez dziecko podczas trzęsienia ziemi w Mesynie (Zob. T. Miciński, *Xiędz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2008, s. 94).

¹³¹ Do tematyki tego jednego z najbardziej tajemniczych fragmentów *W mroku gwiazd* nawiązują rozważania w moim artykule *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia / z nicestwienia krawędzi*, [w:] *Między inicjacją...*, s. 528–554.

¹³² Zob. przypis 97.

Albo odwrotnie: „ja – głąz myślący”, przebudzony z letargu gromem, otwiera fantazmatyczną przestrzeń bezsiły („omdlały leżę / bezwładnie – / jak senny staw [...]”) i uderza w nieskończoność niebios:

Wichrem sieczony –
 [...]

porywam mocnymi ramiony
 piorun
 i skrzydła swe rozwijam ptaka.
 Nad morze!
 [...]

w czarne głębokie niebios.

(Tamże, s. 124)¹³³

Analogiczny jest czyn Kaina, który los tułacza pośród świata zarażonego „narodzinami Śmierci” („Więc Śmierć przyzwałem – i **śmierć** odtąd **żyje** – / i **wszechświat** cały **grobowcem przywarła**” – *Wyszła mi z boru – w złocie warkoczy*, s. 52–53) przemienia w serię wieloznacznych doświadczeń: 1) kreatywnych (miłosna „krystalizacja” ukochanej-animy w *Kiedy Cię moje oplotą sny...*, s. 102; odkrycie „momentalnej wieczności-nieskończoności” w *Jest serca kraj na modrej morza fali...*, s. 103), i 2) nicestwujących (przeżywanie katastrofy kosmiczno-egzystencjalnej w *Na księżycu czarnym wiszę...*, s. 105)¹³⁴; oraz odkrycie swego Ja głębokiego – Belfegora („Straszdyłło / wszponia się we mnie swym wzrokiem bez powiek / i szepce: masz mnie – jam twój skryty człowiek” – *Inferno*, s. 60¹³⁵), aby wreszcie przerwać obwarowane Przeznaczeniem granice uniwersum, **otworzyć je na nieskończoność** czynu, życia, na twórczość **budowniczego Transcendencji** w wierszu *Ananke*:

mojej wolności dowodem błąd,
 [...]

Ja **budowniczy nadgwiezdnych miast**
 szydżę z rozpaczy gasnących gwiazd.

(*Ananke*, s. 105)¹³⁶

¹³³ Podobny, zbiorowy szturm niebios w celu zburzenia boskiego uniwersum i ustanowienia nowego świata odnajdujemy w wierszu *Witeź Włast*, s. 166.

¹³⁴ Zob. wszechstronną analizę tego utworu w artykule M. Stali, *Zatrącić się w ciemnościach. Wokół sześciu wierszy Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 107–124.

¹³⁵ Zob. U.M. Pilch, dz. cyt., s. 218. Analogiczne koszmarne odkrycie w głębinach Ja dokonało się w wierszu *Morietur stella*.

¹³⁶ Istota polemiki Kaina z gwiazdami polega na tym, że „oczy uniwersum” widzą w „strąconym” „budownika nadgwiezdnych wież” (symbol indywidualistycznej

Cechą wspólną bohaterów tytanicznych, jest, powiedzmy tak, rozpalanie pragnień infinitywnych dynamiką transgresji (bunt, walka, pęd, przekraczanie całości dziejów i chronotopu uniwersum). Natomiast istotą bohaterów kenotycznych jest dążenie do ogołocenia (samoogłocenia), do redukcji nieskończoności rozumianej jako przestrzenne bezgranicze w kierunku punktu-momentu wieczności. Wiąże się z tym odkrycie nieskończoności nie tylko – jak było to już tu powiedziane – w skończoności, lecz w znikomości, w marności. W niektórych utworach (zwłaszcza w cyklu *Korsarz*) pojawia się przedziwny splot szaleństwa, tytanicznego buntu („I szął mnie porwał – i miecz zardzewiony / rzuciłem w serce kochanki wysnionej – /.../ A Bóg mnie przeklął. Ja przekląłem Boga. / Odtąd me serce nie zna, co jest trwoga/ [...] / [...] Wypłynąłem śmiało /.../ Nade mną orły dwa. Ja człowiek – sam” – *Żywioteł moim huragany wód...*, s. 108¹³⁷) oraz poczucia własnej marności („smętny”, „samotny”, „zbląkany”, „druid skamieniały”, „bóg bez wieczności”, „król bez korony”, „ptak morski szalony”, „od męki szerniały”, „śpiew na mogile” – *Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie...*, s. 109). Totalna transgresja i transformacja kosmosu w nowy, **nieskończenie wieloznaczny** tekst („Rycz burzo! wicherze, potargaj te sznury, / w których mię dławi **nędzny karzeł – ziemia** – / i rzuć na **przestwór**, gdzie duch się oniemia w **ka-balistyczny poemat** natury” – *Rycz burzo! wicherze, potargaj te sznury...*, s. 111) kończy się... **nieskończoną rezygnacją**, utwaleniem konstancy cierpienia w wyciszonej egzystencji, wobec nierozpoznania duszy: „i cóż posiadałem? kwiat z niebieskich pól – / cichy, **bezkresny** – niepojęty **ból**” (tamże)¹³⁸.

izolacji), gdy Kain przedstawia się jako „budownik nadgwiezdnych miast”, czyli architektury wspólnoty „nowego życia”, być może antycypującej Nowe Jeruzalem. Oczywiście „nadgwiezdne miasta” nawiązują do czynu przekroczenia granic uniwersum w *Kolosseum*. Obydwa utwory są wariacjami na temat kluczowego w tej twórczości archemitu reintegracji (odrodzenia), którego wzorcowym „tekstem” są, jak wiadomo, misteria eleuzyńskie (rytm: *katodos* – *anodos*). Bliski powyżej wymienionym wierszom jest również *Samobójca*, którego bohater, schodząc w klaustrofobiczne więzienia natury („czarne groty”), w bycie zdegradowane, odkrywa swe przedbytowe (preegzystencjalne) przeznaczenie i zamyka monolog otwartą przestrzenią życia nowego (samowskrzeszenie). Ruch *katodos* implikują wiersze poprzedzające *Ananke: Na księżycu...*, *Inferno*.

¹³⁷ Por. U.M. Pilch, dz. cyt. s. 255–256.

¹³⁸ „Ani [...] rozmaitość, ani liczebność [...] elementów krajobrazu, które miały do-pomóc w »zdobyciu duszy«, nie przynosi upragnionego efektu. Słowa zamykające wiersz – »niepojęty ból« – właśnie za pomocą epitetu »niepojęty« wyolbrzymiają

Skrajna kenoza polega na wyrzeczeniu się własnej duchowości, analogicznie do boskiej nie-jaźni¹³⁹. Tę egzystencjalną wartość wyrzeczenia znakomicie ukazuje wyjątkowo oszczędny językowo wiersz nawiązujący do *Liryków lozańskich*, *Stać tak nad morzem...*¹⁴⁰

Czy to wyrzeczenie się najwartościowszego pierwiastka duchowego nie wskazuje na pragnienie roztopienia się w bycie? Może raczej na podanie się rytmowi nieskończoności istnienia¹⁴¹?

Postawę ogołocenia przyjmuje również bohater **wszechświata funeralnego** (*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta*, s. 130), poddanego władzy śmierci, który – uczestnik życia-agonii, życia-w-śmierci¹⁴² – sam inscenizuje swój pogrzeb:

W zmarłej dolinie Cienia śmierci,
gdzie **gwiazd** migocą **sarkofagi**,
buduję sobie dół – i nagi
z płomieniem schodzę w cienie śmierci.

[...] także absolutną niemoc poznania. Niemoc poznania świata, jak również samego siebie” (tamże, s. 61). Ale swoistą „fabułę” cyklu *Korsarz* przenika zmienny rytm mocy (*Żywiołem moim huragany mórz...*), grozy (*W zaczarowanym lesie, pełnym jaśni...*, *Nade mną leci w szafir morza*) i przeżyć wanitatywnych (*Tak jestem smętny, jak kurhan na stepie...*, *Rycz burzo!*...), te ostatnie nie muszą oznaczać absolutnej klęski, przegranej, lecz dostrzeżenie swej „drugiej strony”, która relatywizuje pozycję tytana.

¹³⁹ Zob. H. Waldenfels, *Jaźń/nie-jaźń*, [hasło w:] tenże, *Leksykon religii*, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1997, s. 162–163.

¹⁴⁰ O związkach z poezją Mickiewicza pisałem w artykule *Inspiracje i repetycje. Adam Mickiewicz w lekturze Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej*, s. 325–344.

¹⁴¹ Barbara Sienkiewicz wyraża podobną myśl w enumeracji różnych modalności „bycia w nieskończoności”: „Podmiot Micińskiego [...] wyrzeka się [...] także duszy w znaczeniu jednostkowej jaźni [...]. Wyrzeczenie się tak rozumianej duszy jest tu bowiem gwarancją zjednoczenia z duszą wieczną, z głębią niemą, z wyciem burzy, z mknieniem, spadaniem i płynięciem w wieczności” (taż, *Micińskiego sny – „ruiny tajemnicze”*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 88). Wszakże ostatnia strofa omawianego wiersza wskazuje przede wszystkim na odniesienie do rytmu werwkalno-horyzontalnego (puls wlotu–upadku wpisany w nieskończoność płynięcia). Przypominam o znaczeniu, jakie Miciński wiązał z rytmizacją istnienia, zob. jego artykuł *Znaczenie rytmu*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 287. „Arytmie żywiołów świata” można jedynie przewyciężyć – pisze w powyższym artykule – współrytmem własnego Ja z „naturalnym ruchem życia”. Na tym polega wolność „do –”: „jest osiągnięciem najgłębszego rytmu — czyli istnienia w tym, co jest Tat twam asi”.

¹⁴² „duch mój gdzieś w dale bezimienne kroczy, / jak pogrzeb, wynoszący trędotwanych z miasta” (*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta*, s. 130).

Mimo jednolitej aury tanatycznej finał można odczytać wieloznacznie: jako wizjonerską antycypację losów wielu skazańców w minionym stuleciu, jako nieuchronnie mortalistyczną paralelę (jednostka – ludzkość – kosmos poddane jedynej nieskończoności: śmierci), ale też zejście **z płomieniem** w głębinę może sugerować, że nie jest to ostateczny kres, lecz etap *katodos*, podtrzymujący puls życia.

Przedziwną i przeciwną oficjalnej świadomości religijnej **nieskończoność profeministycznej** chrystologii (czy również mariologii?) otworzył poeta w wierszu *Meduza*. Monolog archikobiety („matki bogów”) wydobywa z mrocznych infernalnych czeluści stłumione w oficjalnej religijności to, co żeńskie, matriarchalne, które samo wycofuje się (akt ofiary!) w izolowane od sakrosfery strefy ciemności („grudę Twej ziemi rozbijam w tęsknocie, / by Twoich świątyń iskrzyły się krocie – / i pełnę w mrok”, s. 183), ale też jest przez bosko-męskie światło wyparte („gdzie Bóg się wyparł nas”, tamże), by otworzyć pole dla własnej ekspansji. Zdumiewa ta epifania bluźnierczo-demaskatorskiej kongruencji powszechnie znanej odkupieńczej misji Zbawcy i „utajnionej”, skrywanej, ale również **odkupicielskiej roli Meduzy** (przecież „niosę Ciebie [Boga/boga – W.G.] w łonie”, tamże, s. 184) – ukrzyżowanej¹⁴³. W tym ekspresywnym wybuchu mrocznej nieskończoności, alternatywnej wobec oficjalnej sakrosfery, miłość aż do samozatracenia nierozdzielnie łączy się z poczuciem urazy wobec stłumienia jej głosu; skazanie na wieczne męczarnie wiąże się oksymoronicznie z uwielbieniem skazującego, z możliwością mistycznego z nim kontaktu oraz z groźnie-ironicznym spojrzeniem (grożącym wirtualnym buntem) na jednostronną (zmaskulinizowaną) wersję historii świętej.

¹⁴³ E. Flis-Czerniak twierdzi: „Krzyżowa męka tytułowej Meduzy przedstawiona jest jako akt obłąkańczy, który zamiast odrodzenia przynosi pogrążenie w otchłaniach, uwięzienie w Tartarze, na samym dnie piekieł” (taż, *„Jam jest Gorgona, – kochanku mych łon” – Meduza w twórczości Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Ateiny – Rzym – Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2008, s. 674). B. Obsulewicz dostrzegła aspekt martyrologiczny postaci, choć traktuje ją zbyt statycznie, muzealnie: „Meduza jest największą ofiarą swego wzroku. Stała się męczennicą swoich oczu, wystawiona na ekspozycji, niezdolna do obrony swego cierpienia przed inwigilacją – wzrokiem widza. Kamień płaczący. Potwór ukrzyżowany, domagający się współczucia” (taż, *Wokół „Wyspy Gorgon”*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 337). Obie badaczki nie dostrzegają, że Meduza swój infernalny „rewers” istnienia wiąże ze światem swego Boskiego Syna subtelnymi, wręcz miłosnymi, więzami, tym bardziej ekspresywnie i groźnie pobrzmiwa w finale jej wypowiedzi ton buntu. Zob. też U.M. Pilch, dz. cyt., s. 148, 150, 254–255.

Oczywiście ostatni cykl *Białe róże krwi*, co już wskazywałem, jest wielką retrospektywą wplatającą wątek kenotyczny w świat lucyferyczno-tytaniczny; skłania czytelnika do ponownej lektury, w której w rolach tytanidów poszukujących nieskończonej mocy będzie mógł śledzić sygnały wskazujące na możliwość jej ograniczenia/wygaszenia lub przeświecenia¹⁴⁴.

Obok wspomnianych wyżej dwóch – tytanicznych i kenotycznych – przybliżeń nieskończoności, ważna jest w poezji Micińskiego trzecia możliwość, bym powiedział, **nihilizująca** (np. cykl *Orland szalony*, *Widma*, *Zamek duszy*, cykl *In loco tormentorum*, *Palmy*, *Stryga*, *Strach*). Nie **nihilistyczna** bynajmniej, ponieważ podmiot nie jest tu źródłem nihilizmu, lecz raczej medium, wyrażającym **nieskończoność szaleństwa**, medium zainfekowanym bluźnierstwem, sadyzmem: erotycznym (*Orland szalony*, s. 85–88) i metafizycznym (*Strach*, s. 174–176), bezinteresowną zbrodnią (*Orland szalony*), nieusuwalnym rozdarciem, bogoburstwem („ha, to jest – sędzięgo tron – / widzę – siedzi w gwiazdach On – / krwią bez głowy ściekający trup” – *Widma*, s. 128), które odwartościowuje i dewitalizuje nieskończoność wnętrza Ja i kosmosu („Mroki, pochłońcie mię! wy mię zatopcie, głębiny / [...] / On [Bóg – W.G.] nad urwiskiem, osypany szronem / gwiazd – w zakrwawionem / przestworzu.... – *Zamek duszy*, s. 134), czyni z człowieka wiecznego wygnańca, bezsilnego świadka-uczestnika zła, którego nieskończona wędrówka „**zwija się**” w **punkt-moment** absolutnej petryfikacji, poza – oczywiście – życiem, ale też poza śmiercią, w nieskończoności wyobcowania i samotności: „gdzie iść? / droga tu – / droga tam – / [...] / zmyliłem szlak – / [...] / kładnę się na kupie żuzli, / sen okrąży mnie, jak ryś – / nie wchodząc / do wnętrza zmartwiałej nieruchomej ciszy” (*Strach*, s. 174–176).

¹⁴⁴ Na możliwość, czy wręcz konieczność, lektury „zwrotnej” wskazują wyraźne odniesienia autointertekstualne, np.: „W płonących wirach dymu / zapadną się moje czarne księstwa” (*Białe róże krwi*, s. 206) – aluzja do tytułu podcyklu w *Strąconych z niebiosów*; postać Upiora ze *Stygmatów*... odwołuje do Belfegara (*Inferno*), wampira (*Wampir*), „zimnego gada” (*Morietur stella*), inkwizytorski „wór San Benito” odsyła do cyklu *In loco tormentorum*, motyw „czarnego słońca” pojawia się w wierszu *Umarły świat* (zob. mój *Wstęp* do: T. Miciński, *Wybór poezji*, s. 58–60). Oczywiście te nawiązania nie unieważniają tytanicznych kreacji infinitywnych (*Kolosseum*, *Ananke*) ani ich nie osłabiają. Wskazują wszakże, że w świecie poetyckim wyobraźnia oscyluje między nieskończonością ekspansji (Nad-Pełni) a nieskończonością ogółocenia (wiecznego Punktu-Momentu).

Również nihilizujące (skłaniające adresata liryku do zbrodni), choć zarazem fascynujące, są **wariabilistyczne nieskończoności**, migotliwe, sygnalizujące najbardziej sprzeczne możliwości, np. „Widzę w Twych oczach [...] rozkosz otchłani, która śmiercią zionie – / ciszę bezmiarów – których się pożąda” (*Palmy*, s. 173). Niebezpieczny czar skłania do zbrodni, do wyłupienia tych oczu („kindzałem wydrę / dwoje tych wieszczych, a złowrogich oczu”), emanujących niesamowitymi znaczeniami i pokusami, i uczynienia z nich swobodnego wotum na ikonie Zbawcy, by infinitywną zmiennością spojrzeń mogły magnetyzować (hipnotyzować) nieskończoność makrokosmosu: „I niech urzekną gwiazd mroźnych ten szlak / zimowy, łzawiąc bezdźwięcznie: tik-tak-tik-tak...” (*Stryga*, s. 174).

Najsilniejszą pozycję wśród **nieskończoności nihilizujących** (czy tu: wręcz nihilistycznych) zajmuje cykl *In loco tormentorum*, w którym przeżycia analogiczne do mistycznych stanów „nocy ciemnej”, a nade wszystko praktyki inkwizycji hiszpańskiej, stały się pretekstem do stworzenia antykosmosu zintegrowanego nieskończoną intensywnością cierpienia i grozy, której natężenie jest równie silne w świecie wewnętrznym (w jego najintymniejszych strefach spotkania z Bogiem, zob. *Morietur stella*), jak i w niekończącej się, ale zamkniętej w błędnym kolisku pseudozbawczych wcieleń, duchowej ewolucji (*Reinkarnacja*)¹⁴⁵.

Oczywiście pojawiają się w poezji Micińskiego i takie utwory, w których wszystkie wyżej wspomniane modalności przenikają się, tworząc wszechinfinitywny palimpsest. Tak jest np. w cyklu *Lucifer*, gdzie ikona tytułowego bohatera jest oksymoronyczną sygnaturą również wiecznego rozdarca i cierpienia („Mój duch łańcuchem skuty do ziemi / [...] / U stropu mego gwiazda się żarzy / [...] / ona się moją syciła krwią” – *Mój duch łańcuchem skuty do ziemi...*, s. 95). W całym cyklu można dostrzec ów charakterystyczny dla poety splot dyspozycji **tytanicznych** (atrybuty mocy w wierszu *Jam ciemny...*, s. 94¹⁴⁶; gigantyzacja wewnętrznej narracji w *Melancolii*, s. 96–97¹⁴⁷; kreacja świątyni duszy w *Oto mej duszy świątynia...*, s. 97–98) oraz **kenotycznych** – poczucie słabości, skalania, cierpienia, „bezmocy” (*Jam ciemny*), „przekroczenie”

¹⁴⁵ Szczegółowo tę problematykę omawiam we wspomnianym już studium *Kosmos udřezeń, droga przekroczenia, łaska wypowiedzi...*, s. 298–316.

¹⁴⁶ Zob. interpretację P. Próchniaka *Ciemny płomień. Notatki o jednym wierszu Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 125–144.

¹⁴⁷ Zob. A. Grzelak, „*Melancolia*” Tadeusza Micińskiego wobec mitu artystowskiego, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego...*, s. 245–267.

pokusy otchłani, ocalenie królowy-animy¹⁴⁸, ogołocenie się z bogactwa swych wewnętrznych światów, ofiarowanie ukochanej najcenniejszych skarbów¹⁴⁹ i samoskazanie na wieczną upiorność, wzmocnioną potępieniem przez Boga i ukochaną, będącą... Jego medium¹⁵⁰.

Bywa i tak, że kosmiczne misterium tytanicznego kapłana („Idę wśród gwiazd – i snów mych trybularzem / zimne stęgłe planety rozżarzą w ognia kościoły” – *Droga Mleczna*, s. 181) przeistacza się w zbrodnię („Płomień wybucha, szaleje – nad uczuć krwawym ołtarzem, / w tryumfującej pieśni konają z harfą anioły” – tamże), a hieratyczną postawę celebransa zastępuje karnawalizująca kosmiczną scenerię „uczta wesola”, zaś próby ugruntowania postawy kenotycznej („wam oddam bogów niebios – / mnie zamek martwej Gehenny” – tamże) przekreśla **wszehobecność** kontrolujących i potępiających oczu¹⁵¹, być może świadczących o wyrzutach sumienia zarówno nieudanego tytana, jak i nieprzekonującego ascety.

Wskazane tu przykłady usiłują przybliżyć najbardziej wyraziste – w poetyckiej hermeneutyce autora *Nietoty* – pojmowania nieskończonego, wszakże należy pamiętać, że „zasadą” imaginacji Micińskiego jest nieprzewidywalność kojarzenia sprzeczności i układanie luźnych sekwencji metaforyczno-obrazowych, stąd inaczej niż u Tetmajera i Staffa, gdzie poeci wręcz wskazują utwory skupiające semantyczne i ematywne przywołania bądź sugestie nieskończoności, u Micińskiego cały świat poetycki dowodzi, że nieskończone w tym wypadku nie tylko stymulowało wyraz duchowości, ale po prostu, korzystając z zespolenia eksplozywnej, rozpętanej imaginacji i nieograniczonej żadnymi względami erudycji, samo PRZEMÓWIŁO.

¹⁴⁸ „i mądrymi oczyma pocieszał i prowadził ją w otchłań głęboką – / fosforycznie oczyma przyświecał – i prowadził ją w otchłań głęboko. [...] Wtem ją mocne ramiona objęły w krzyku bezdźwięcznym / i uniosły nad otchłań skrzydeł sześcioro / i ujrzała cudowną w blasku miesięcznym – twarz Lucifera” (*Żyje we mnie jakiś głuchy płacz...*, s. 96–97).

¹⁴⁹ „I tobie oddam regiony, co w skalnych zboczach mej duszy, / jak ametysty lśnią” (*Oto mej duszy świątynia...*, s. 98).

¹⁵⁰ „A dla mnie to bezbrzeżne kraterów gasnących morze, / upiory światła, wieczność, której już nic nie poruszy – / chyba ten Bóg – co przyszedł mię potępić – w Twoim wzroku” (*Oto mej duszy świątynia...*, s. 98).

¹⁵¹ „Wrażenie nieskończoności wyczuwalne jest też w utworze *Droga Mleczna*. [...] zasadniczą rolę w budowaniu nastroju wiersza odgrywa efekt wszehobecności oczu” (U.M. Pilch, dz. cyt., s. 181).

JAN TOMKOWSKI

(Instytut Badań Literackich PAN)

Nieskończoność i secesja (na przykładzie eseistyki Miriama)

Wyobraźmy sobie, że pewnego dnia Bolesław Prus, mocno już znużony ważnymi kwestiami społecznymi, takimi jak rozwój przemysłu, oświaty i nauki na ziemiach polskich, funkcjonowanie ochronek i niedostatek latarni miejskich, upadek starych obyczajów i powstawanie nowych, postanowił wziąć na warsztat temat godny raczej poety niż sumiennego kronikarza czy też felietonisty. Gdyby zdecydował się napisać o nieskończoności, to jak wyglądałyby rozważania znakomitego pisarza? I czy na ten temat miałby w ogóle coś do powiedzenia?

Odpowiedź nie może być jednoznaczna, bo poglądy Prusa na tego rodzaju zagadnienia, rozpatrywane również przez uczonych, ale jednak bliższe metafizykom, ewoluowały z upływem lat. Młody Prus zachowałby się pewnie jak wzorowy pozytywista, pilny uczeń Spencera, pragnący oswoić nieskończoność, poddając niebezpieczny i mało precyzyjny termin rygorom naukowemu. Nieskończoność w matematyce to ostatecznie coś zupełnie innego niż nieskończoność w poezji, a nawet nieskończoność w psychologii, którą scjentyści pragnęli zastąpić fizjologią i fizjonomiką. Wzorowy pozytywista próbuje wyzwolić się spod dyktatury nieskończoności, znajdując dla tego, co nieogarnione, nieokreślone i niezmierzone pewien obszar, który Spencer nazwał *Unknowable*¹. Poza jego granicami przebiega jednak normalne życie, będące przedmiotem naszej aktywności.

¹ Propozycje filozoficzne Spencera wywołały w swoim czasie żywą dyskusję, nie tylko w Anglii. Zob. np. E. Jordan, *The Unknowable of Herbert Spencer*, „The Philosophical Review” 1911, nr 3, s. 291–309; G. Santayana, *The Unknowable: The Herbert Spencer lecture delivered at Oxford*, Oxford 1923. W Polsce dzieło Spencera pod tytułem *Systemat filozofii społecznej* (6 części, Warszawa 1886–1891) przełożył Józef K. Potocki.

Prus z okresu *Emancypantek* podobnym iluzjom już nie ulegał. W wykładzie profesora Dębickiego nieskończoność udaje się jeszcze zneutralizować nadzieją na pogodzenie nauki i wiary, której pisarz nie chciał się wyrzec do końca. Mimo wszystko już w tej powieści nieskończoność budzi lęk metafizyczny, w ostatnich utworach coraz bardziej widoczny i coraz trudniejszy do przesłonięcia racjonalną argumentacją.

„Kurier Codzienny” nie ukończył jeszcze druku *Emancypantki* (dopiero w wersji książkowej powieść otrzyma dzisiejszy tytuł z użyciem liczby mnogiej), gdy na łamach „Świata” Zenon Przesmycki rozpoczynał publikację obszernej rozprawy *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, a pod pseudonimem Jan Żagiel ogłaszał kolejne odcinki *Harmonii i dysonansów*. Spotykały się w literaturze polskiej dwa pokolenia, choć na dobrą sprawę Prus był od swego kolegi starszy zaledwie o czternaście lat.

Już w artykule *Poezja Lamartine’a niegdyś a dziś* Miriam dokonał wstępnego rozpoznania jednej z kluczowych kategorii romantycznych. W poetyckiej wizji słońca, gwiazdy, zaświaty, aniołowie, duchy tworzyły pewną całość nieskończoną, wieczną, przeciwstawianą życiu widzialnemu, doczesnemu, ziemskiemu. Lamartine nie był oczywiście wyjątkiem, choć przyznać trzeba, że dążył do pojednania, a nawet pogodzenia rozmaitych sfer bytu, układających się w „jeden wielki, harmonijny akord”², co piszącemu o nim krytykowi chyba się spodobało. Dodawał ponadto, że nieskończoność to nie tylko wymiar kosmiczny, ale również ludzki – istnieje bowiem nieskończoność dążeń i sposobów działania. W gruncie rzeczy więc makro- i mikrokosmos zachowują się jak gdyby podobnie. Z tego wczesnego tekstu nie wynikało jeszcze, by autor zamierzał uczynić z nieskończoności pojęcie fundamentalne dla swej filozofii sztuki³.

Uczyni to niebawem, w nieco egzaltowanej, poetyckiej formie, w zakończeniu *Harmonii i dysonansów*. Opowie się tam już znacznie bardziej stanowczo po stronie „młodych”, dopiero rozpoczynających działalność artystów:

² Miriam (Z. Przesmycki), *Poezja Lamartine’a niegdyś a dziś*, „Świat” 1890, nr 21, s. 515–519; nr 22, s. 542–546; nr 23, s. 567–570; nr 24, s. 604–607. W niniejszej pracy cytuję według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 136.

³ Na zbieżność pomysłów Miriama z ideami Thomasa Carlyle’a i Charles’a Morice’a zwraca uwagę M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3, Kraków 2001, s. 22–23.

W ich rękach przyszłość, w ich rękach klucze od wrót czarodziejskich, za którymi nowe nieznanne otwierają się horyzonty i w promienistych zorzach wyblyska biały posąg Piękna ze lśniącą mu w źrenicach Nieskończonością⁴.

To już zapewne manifest, a może nawet manifest antypozytywistyczny, choć w kolejnym odcinku Jan Żagiel poszukuje inspiracji dla swej teorii w pracach Hipolita Taine'a, tak wysoko cenionego przez pozytywistów. Zachwyca się jego stosunkowo wczesną *Historią literatury angielskiej*⁵, lecz późniejsze prace filozofa budzą coraz więcej wątpliwości.

Jak wynika z oceny zawartej w *Harmoniach i dysonansach*, Taine miał wszelkie szanse stać się odnowicielem francuskiej krytyki literackiej i godnym następcą Sainte-Beuve'a. Niezwykle obiecująco brzmiały zapowiedzi poszukiwania genezy poezji współczesnej, nowe perspektywy otwierał „mistycyzm metafizyczny”, sztuka przybliżyła się do swoich naturalnych źródeł, którymi były zawsze nieskończoność, marzenie i symbol. Niestety, zdaniem Miriama autor *Filozofii sztuki* zawiódł pokładane w nim nadzieje, zwracając się ku „nauce pozytywnej”, traktującej literaturę i sztukę zaledwie jako obraz przemian społecznych, lekceważąc ideę piękna i ostatecznie wypaczając sens dzieła sztuki⁶.

W sporze z koncepcjami Taine'a dojrzywały refleksje jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury Młodej Polski, a pojęcie nieskończoności odgrywało w nich coraz większą rolę. W studium *Maurycy Maeterlinck* jest ono czymś znacznie więcej niż poetyckim symbolem, oniryczną wizją, wyrazem tęsknoty duchowej:

[...] wszystkie pozornie dywergujące i nieprzebytymi granicami od siebie oddzielone sfery, części i dziedziny są odwiecznie i na wieki powiązane z sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji, nieustannie wpływają na się i w każdym najdrobniejszym wypadku wzajemnie się odczuwają. Związek ten i harmonię utrzymuje między nimi wspólny wszystkim bez wyjątku, rzeczywistą wszystkich istotę stanowiący i wszystkie do jednej sprowadzający całości – pierwiastek Nieskończoności. On to stanowi prawdziwą, bo wiekuiącą, nieśmiertelną treść równie natury organicznej i nieorganicznej, jak człowieka, równie najogólniej działających sił przyrody, jak każdego pojedynczego zjawiska; on spaja wszystkie ogniwa w łańcuch nieprzerwany, on jest powodem, iż najbliższe drgnienie jednego z ogniwi w całym łańcuchu dreszcz sympatyczny budzi, on

⁴ J. Żagiel (Z. Przesmycki), *Harmonie i dysonanse. VIII. Vatum genus...*, „Świat” 1891, nr 11, s. 218–220. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, s. 206.

⁵ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. 1, Paris 1864.

⁶ Ewolucję poglądów Miriama analizuje M. Podraza-Kwiatkowska, „*Życie w pięknie...*” (*O Miriamie krytyku*), [w:] też, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 390–424. Jest to najpełniejsza wersja przedrukowywanego kilkakrotnie artykułu.

wywołuje te zdumiewające ludzi powierzchownych zbiegi, nie mających ze sobą – na oko – żadnego związku, wypadków i okoliczności⁷.

Ten fragment zasługuje na wnikliwą analizę z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, nie mamy żadnych wątpliwości, że nieskończoność (czy też Nieskończoność?) w wizji Miriama przestaje być kategorią naukową, matematyczną czy astronomiczną. Staje się nawet czymś więcej niż pojęciem filozoficznym. Tak rozumiany termin prowadzi nas gdzieś w regiony metafizyki, a nawet teologii czy mistyki. Po drugie, przeciwieństwem tak pojmowanej nieskończoności nie będzie „skończoność”, czyli byt ograniczony, doczesny, na przykład zamknięty w granicach czasu i przestrzeni. Nieskończoność utożsamiona bowiem została z wręcz panteistyczną Jednością, a zatem siłą porządkującą całe uniwersum. Jej przeciwieństwem byłby więc może raczej chaos⁸?

Jak łatwo zauważyć, myślenie Miriama przekracza ramy wyznaczone zwykle teorii poezji czy nawet teorii sztuki⁹. Staje się początkiem jakiejś ontologii, w której nieskończoność pełni rolę, jaką inni myśliciele przypisują Bogu, naturze, duchowi. Zdaniem autora *Maurycyego Maeterlincka*, nieskończoność łączy się z wiecznością, ale spaja wszystkie poziomy bytu, nie wyłączając materii nieorganicznej. „Pierwiastek nieskończony” kojarzy nam się z paradoksami mistycznymi, choćby „iskierką boską” Mistra Eckharta. Teoria korespondencji przywołać może na myśl poetyckie obrazy Baudelaire’a, ale wywodzi się zapewne z pism mistycznych Swedenborga.

W dalszej części cytowanego tekstu Miriam czyni już bardziej konkretny użytek z refleksji nad nieskończonością, odnosząc ją do symbolistycznej koncepcji poezji. Dochodzi przy tym do wniosku, że istnieją

⁷ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, „Świat” 1891, nr 3, s. 58–62; nr 4, s. 90–92; nr 5, s. 112–117; nr 6, s. 124–138; nr 7, s. 162–164; nr 8, s. 194–196; nr 9, s. 212–213; nr 10, s. 237–241; nr 11, s. 261–263; nr 12, s. 288–289; nr 14, s. 2339–340; nr 18, s. 432–435; nr 21, s. 506–509; nr 22, s. 537–538, nr 23, s. 556–560; nr 24, s. 585–592. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, s. 290.

⁸ Warto również rozpatrzyć nieskończoność w kontekście innych młodopolskich symboli, które bada M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, s. 49–97.

⁹ W szerokim kontekście polskiej i europejskiej krytyki literackiej analizuje rozprawę Miriama G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000, s. 155–186.

jednak dwa światy i dwa sposoby postrzegania. Gdy jedni widzą tylko przedmioty, inni poszukują symboli, a symbole zawsze prowadzą nas do nieskończoności, stanowiącej również „najgłębszą istotę człowieka”¹⁰. Z tego powodu życie ludzkie można uznać za dramat i dysonans spowodowany istnieniem „antytezy skończoności”. Tęsknota do nieskończoności wywołuje nieuchronne cierpienie, ale także otwiera drogę do arcydzieła. Nie ma bowiem wielkiej sztuki bez perspektywy nieskończoności i wieczności. Czerpiąc przykłady głównie z muzyki, Miriam daje wyraz przekonaniu, że wszelkie podziały twórczości artystycznej na epoki, style czy gatunki okazują się prowizoryczne. Liczy się bowiem swoisty pęd ku nieskończoności, dostrzegalny w arcydziełach Beethovena, Schumanna czy Wagnera. Znajdziemy go oczywiście w malarstwie, a także – lecz już w ograniczonym zakresie – na przykład w pisarstwie Emila Zoli. W gruncie rzeczy nie będzie błędem stwierdzenie, że akceptowana przez autora studium twórczość to sztuka symboliczna, poszukująca nieskończoności: „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczna; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty”¹¹.

W tym dążeniu sztuka nie musi wchodzić w konflikt z nauką ani obawiać się, że odkrycia i wynalazki, których tak wiele dokonano u schyłku XIX wieku, zachwieją jej pozycją. Ku nieskończoności – różnymi drogami i w różnym stopniu – zmiernają uczeni, mistycy i poeci. Epoka, w której wygasają wielkie uczucia religijne, zastępuje dawną mistykę – „mystycyzmem naukowym”. Podobnie jak mistyka dawna i współczesna, także sztuka nie może mówić o sprawach fundamentalnych w sposób bezpośredni, lecz jedynie posługując się analogiami. W rzeczach materialnych ukazują się bowiem jedynie „przebłytki nieskończoności”, wieloznaczne symbole poetyckie i malarskie.

W następstwie takiego postawienia sprawy zmienia się hierarchia estetyczna. Zamiast mówić o doskonałym odwzorowaniu rzeczywistości czy natury, sięgać po kategorię piękna czy oceniać warsztatową perfekcję, możemy zastanawiać się, który z pisarzy zaszedł dalej w „filozofii nowego mistycyzmu”, czyli zbliżył się bardziej do nieskończoności. Może się wówczas okazać, że pod tym względem Maeterlinck przewyższył nie tylko Zolę, ale nawet samego Huysmansa. Co jednak bardzo charakterystyczne, niemałą zaletą belgijskiego poety wydaje się utrzymanie równo-

¹⁰ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck...*, s. 292.

¹¹ Tamże, s. 306.

wagi między elementami najzupełniej sprzecznymi, doskonałe uchwycenie rozdarcia natury ludzkiej i świata, w którym człowiek żyje: „Poeta belgijski działa zupełnie świadomie, widzi obie strony istoty ludzkiej, skończoną i nieskończoną, zmysłową i transcendentalną, i obie chce uwydatnić w postaciach swych poematów dramatycznych”¹².

Przynajmniej w tym tekście, może zresztą najważniejszym z punktu widzenia naszego tematu, Miriam nie chce tracić z oczu żadnych ustaleń pozytywistycznego scjentyzmu. Nauka to skarb bezcenny i nie warto przeciwstawiać się jej dążeniom. Ale nauka pokazuje tylko jedną stronę rzeczywistości, pewnych obszarów siłą rzeczy nie ogarnia i tam potrzebna jest na przykład symbolistyczna poezja, czy mówiąc szerzej – sztuka. W obliczu nieskończoności warto zmobilizować wszystkie siły, a sojusz intelektu i wyobraźni nie wydaje się mało prawdopodobną mrzonką.

Miriam – co historycy literatury rzadko zauważają – wypowiada swoje opinie w momencie, gdy ledwie przycichły echa kampanii prowadzonej przeciwko poetom. Publicyści, najczęściej wywodzący się z obozu pozytywistycznego, przez co najmniej kilkanaście lat dowodzili bezużyteczności poezji. Wskazywali między innymi na jej anachroniczne widzenie świata, umiarkowany entuzjazm w stosunku do cywilizacyjnego postępu, sceptycyzm wobec osiągnięć nauki i techniki. Manifestując przywiązanie do tradycji, poeci zachowali rezerwę. Wierszy głoszących pochwałę telegrafu i lokomotywy powstało niewiele, a z upływem lat również i pozytywiści spojrzeli na nowoczesne wynalazki z większym krytycyzmem.

Nie atakując otwarcie jednych ani drugich, Miriam stara się znaleźć jakąś trzecią drogę – marzenie u schyłku XIX wieku dosyć częste i nawet nie aż tak bardzo zuchwałe, skoro niektórym śniła się nawet alternatywa dla idealizmu i materializmu. Na porozumienie nie było jednak już szans. Z dzisiejszej perspektywy widzimy, że wysiłki współczesnej nauki i ambicje poszukiwaczy nieskończoności chyba jednak trudno było pogodzić. Może nawet nie tyle z powodu odmienności celów, ile zasadniczej różnicy języka. Cokolwiek byśmy nie powiedzieli, język Leśmiana, Mallarmégo czy Paula Valéry’ego nie był językiem Einsteina, Freuda czy Cantora. Nawet jeśli każdy z wymienionych mówił o nieskończoności, to zapewne miał na myśli coś innego. Można doszukiwać się pewnych podobieństw, ale wydają się one nazbyt powierzchowne, by traktować je całkiem poważnie.

¹² Tamże, s. 318.

Cóż więc dalej z Miriamową nieskończonością, bo przecież autor studium o Maeterlincku po napisaniu owego dzieła miał przed sobą jeszcze pół wieku twórczego życia? Matematyczne spekulacje nie zawsze przynoszą pożytek historykowi literatury i miałby on prawo powiedzieć, że Zenon Przesmycki w ciągu owego półwiecza nie napisał już żadnego tekstu na miarę *Harmonii i dysonansów* czy *Maurycego Maeterlincka*. Byłoby to stwierdzenie w zasadzie słuszne, ale nie do końca. Bo pisząc głównie krótkie teksty, często nawet okazjonalne noty, mimo wszystko Miriam tworzył przez następnych siedem lat swoje największe, nieśmiertelne arcydzieło, czyli „Chimerę”.

Nie jestem pewny, czy ktoś postawił już kłopotliwe pytanie: jak przebijając się do nieskończoności, redagując pismo, czyli tworząc konstrukcję zamkniętą, nie tracąc z oczu spraw z pozoru tak prozaicznych jak rodzaj papieru i krój czcionki?

W *Prospekcie* „Chimery”, dokumencie dosyć jeszcze ogólnym, choć przecież nie ogólnikowym, nie wspomina się co prawda o nieskończoności, choć pada tu kilka sformułowań wręcz synonimicznych. „Wyżyny absolutne”, do których dążyć będzie periodyk, czy też „głęb otchłanna” przypisywana sztuce, która nie chce być prozaiczna ani przyziemna, to zapewne pojęcia najbliższe nieskończoności, nieograniczone już z natury¹³.

Sam nie wiem, a historykowi literatury pytać o to może nie wypada, dlaczego najważniejsza metafora opisująca istotę „Chimery” znalazła się dopiero w drugim zeszycie, a poprzedziło ją co najmniej trzysta stron dosyć gęstego, pięknego druku. Dziś myślimy z żalem, że mogłaby się ona znaleźć na stronie tytułowej pisma. Miriam umieścił ją mniej więcej w środku długiego artykułu, który jest dramatycznym apelem o ocalenie sztuki prawdziwej, wiarygodnej i ambitnej, zagrożonej ze wszystkich stron tandetą, niezrozumieniem i złą wolą krytyki, mediów, zwykłych czytelników. Tymczasem powinniśmy pamiętać, że sztuka ma do spełnienia szczególną misję i choćby dlatego potrzebuje pewnego marginesu twórczej swobody: „Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka – sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który – nie mogąc objąć jej całej – to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy”¹⁴.

Okno ku nieskończoności! Trudno o piękniejszą metaforę, zwłaszcza gdy wyobrazimy sobie leżący na stole pięknie oprawiony rocznik

¹³ *Prospekt* [niepodpisana ulotka, zredagowana na pewno przez Miriam], „Chimera” 1901, t. 1, z. 1.

¹⁴ Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 313–334. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 2, Kraków 1967, s. 41.

Miriamowego arcydzieła. Czytelnik, który go otworzy, obcuje z nową sztuką, a tym samym – podróżuje ku nieskończoności. Trudno o lepszą drogę do upragnionego celu!

Obecnie przecież nie mamy wątpliwości, że „Chimera” była dziełem sztuki, zaś jej twórca i redaktor – prawdziwym artystą. Nie była zatem jedynie zwykłym periodykiem, rozdziałem w historii polskiej prasy literackiej. Raczej już – literaturą samą w sobie, nową propozycją artystyczną, papierową wprawdzie, lecz jakże ekskluzywną świątynią sztuki.

W eseistyce „Chimery”, którą zwano dotychczas raczej publicystyką, pojęcie nieskończoności występuje raczej sporadycznie i dość znamieną jest jego ewolucja. W pierwszym zeszycie pisma, omawiając nowości wydawnicze, w tym tomik Komornickiej i tłumaczenia Lermontowa, Miriam powtórzył niemal dosłownie wcześniejsze ustalenia:

Trześcią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozdzielna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska czy wrażenia, które, jako nie istniejące w tym oderwaniu, złudzeniem są próżnym. Do nieskończoności prowadzi dróg nieskończoność [...] ¹⁵.

To drugie zdanie unieważnia chyba nazbyt kategorię wymowę pierwszego. Poezja powinna być taka, a nie inna, choć z drugiej strony uszanować należy również indywidualność artystyczną. Jeśli układamy nie manifest, lecz bezwzględnie obowiązujący kanon, to swoje miejsce w nim znaleźć muszą i Goethe, i jego przeciwnik Novalis. Podobnie Charles Baudelaire sąsiadować powinien z Victorem Hugo.

Rzucona mimochodem uwaga nie znajduje rozwinięcia, bo Miriam w dalszej części tekstu stara się raczej pokazać, czym może być zła poezja. Marny tom to „grzech”, kiepska antologia – „śmietnik”, złe tłumaczenie – „morderstwo”, bardzo złe to wręcz „dekapitacja” oryginału.

Gdzież tu szukać drogi do nieskończoności, gdy otacza nas sęta bezwartościowej makulatury? Oczywiście – we Francji, gdzie po romantykach przychodzą parnasiści, a po nich już symboliści, z których najważniejszy był zawsze dla Miriama Jean Arthur Rimbaud. Już w 1892 roku ukazało się tłumaczenie *Statku pijanego*, jeszcze na łamach niezastąpionego wówczas „Świata”. Obok *Harmonii i dysonansów* oraz studium o Maeterlincku była to na pewno najważniejsza wypowiedź artystyczna Zenona Przesmyckiego.

¹⁵ Miriam (Z. Przesmycki), *Nowości poetyckie (I)*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 151–157. Tu według: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 19.

W drugim tomie „Chimery” niezrównany przekład tego wspaniałego poematu ozdabia całkiem obszerny esej zatytułowany po prostu *Jan Artur Rimbaud*. Bohater owej publikacji zaliczony został do grona „poszukiwaczy gwiazd i nieskończoności”¹⁶. Ale jaka to nieskończoność? Zapewne – ani religijna, ani matematyczna. Raczej już – niezmierna i dzika, skoro i samego poetę nazwał niegdyś Paul Claudel mistykiem „w stanie dzikim”. Wypracowana w studium o Maeterlincku Miriamowa kategoria nieskończoności zachowuje jeszcze swój sens, ale poddana została ciężkiej próbie:

Spoza chwilowych błędów, upadków, targań się, szlochań, sarkazmów z siebie i z innych, zwątpień, bluźnierstw, wynurza się, wyraziście i olśniewająco, ogromna, potężna, oceaniczna dusza, nie zadowolająca się żadnymi oderwanymi strzępami wiedzy i siły, pragnąca ogarnąć wszystko, czująca wielką jedność świata i siląca się ująć i wyrazić ją, zapatrzona w cele ostateczne, mająca poczucie całego szeregu przyszłych żywotów, po opuszczeniu chwilowej ojczyzny-ziemi, i przeto mijająca wszystko, co przejściowe i efemeryczne, a dążąca jedynie do tego, co wieczne i boskie, co udoskonala, rozszerza, wysubtelnia i potęguje człowieka w nieskończoność¹⁷.

Odchodzimy coraz dalej od nauki, zwłaszcza w duchu pozytywizmu, porzucamy scjentyście traktowane przyrodznawstwo. Dokonuje się przy tym jakaś wielka rehabilitacja romantycznej psychologii, którą pozytywiści na ogół pogardzali. Powraca dusza – w dodatku postrzegana w wymiarze kosmicznym. W tej sytuacji poeta to nie tylko geniusz, ale olbrzym, może nawet przeżywający wzloty i upadki bóg albo raczej duch odrywający się od ziemi po przewyciężeniu ciężaru niedoskonałej materii... Zwróćmy uwagę, że zmienia się nie tylko treść pojęcia nieskończoności. Przekształceniu ulega nade wszystko język opisu, który staje się coraz bardziej poetycki i ekspresyjny. W podobnym stylu Miriam opisywać będzie „ból duszy”, zaobserwowany w tekstach innego poety, Jana Kasprowicza. Tym razem ujmie rzecz po platońsku czy też neoplatońsku. Dusza czuje, że jej przeznaczeniem jest nieskończoność, lecz zmuszona jest przebywać „w więzach ograniczoności cielesnej”¹⁸.

Jak opisać tę tragedię i po jakie symbole sięgnąć, gdy mówić pragniemy o czymś już z natury niewyraźnym? Kontrast ciemności i świat-

¹⁶ Miriam (Z. Przesmycki), *Jan Artur Rimbaud*, „Chimera”, t. 2, z. 4–5, s. 217–267. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 72.

¹⁷ Tamże, s. 75–76.

¹⁸ Miriam (Z. Przesmycki), *Jan Kasprowicz*, „Chimera” 1902, t. 5, z. 12, s. 147–150; z. 14, s. 336–346.

ła, nocy i dnia, bezruchu i lotu to niestety trochę mało. Miriam domaga się od Kasprowicza – i oczywiście innych poetów – by wypowiedzieli „głębie”, co wydaje się zadaniem niezwykle trudnym, może nawet niewykonalnym. Któż potrafiłby to uczynić? Może jeden tylko Słowacki, „król państw nieprzejrzanych, bogactw nieprzebranych, zastępów niepoliczonych”¹⁹. Tak, chyba tylko on jeden. Tekst Miriama, patetyczny i niekiedy gorzki, to prawdziwy hołd dla twórcy i jego dzieła zanurzonego od dawna w wieczności. Miesiące, lata, wieki to kategorie ludzkie, które nie obowiązują największych artystów, bowiem ich dokonania tkwią jak gdyby poza i ponad czasem.

Leitmotiwem zamieszczonego w tomie *Pro Arte* eseju są słowa kończące *Godzinę myśli*: „powieść nie skończona”. Miriam czyta je inaczej, w sposób daleki od jakiegokolwiek dosłowności. Nie chodzi o to – jak zapewne w poemacie Słowackiego – iż życie toczy się dalej. „Powieść nie skończona” to właściwie „powieść nieskończona”, czyli piękno przybywające z zaświatów, historia otwarta na nieskończoność, wieczne i wciąż żywe arcydzieło.

Warto jednak pamiętać, że z upływem lat Miriam stawał się coraz bardziej sceptyczny wobec zjawiska komercjalizacji nowej sztuki, którą jeszcze niedawno tak wytrwale narzucał publiczności. Skrajny indywidualista, nie przyjmował do wiadomości zwycięstwa europejskiego modernizmu. Przeraziła go myśl o upowszechnieniu dzieł Nietzschego, Maeterlincka, Ibsena. A przecież jednocześnie domagał się pięknej książki czytanej w świetle pięknej lampy stojącej na pięknym stylowym biurku! Swoje rozczarowanie wypowiedział dosadnie w tekście *Rozstrojowcy i zamętowcy*, odwołując się do bardzo wyszukanej stylistyki – nawet jak na „Chimerę” dość niezwyklej:

Do niedawna wyczuwano wszędzie *odeur de la femme*, obecnie nawet nad kurierkami unosi się *odeur de l'éternité*. Sprośne fauny poufała się z nieskończonością, baraniogłowe satyry stają na straży Świętego Graala i wyciągają plugawe łapy po złote jabłka Hesperyd. Symbole, pełne wielkiej grozy i nieogarnionej tajemnicy, przechodząc z rąk do rąk jarmarcznych przekupniów, wytarły się, jak pieniądź, na którym ongi widniało wyobrażenie króla Ducha²⁰.

¹⁹ Z. Przesmycki, *Nad mogiłą Słowackiego*, „Chimera” 1905, t. 9, z. 26, s. 316–323. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 242.

²⁰ Tredecim (Z. Przesmycki), *Rozstrojowcy i zamętowcy*, „Chimera” 1902, t. 6, z. 17, s. 298–300. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 205–207.

Łatwo odnieść wrażenie, że nie wszystko poszło zgodnie z planem, a kategoria nieskończoności podzieliła los innych pojęć, których Miriam z nie zawsze do końca jasnych powodów nie potrafił zaakceptować. Wymienić warto w tym miejscu słowa takie jak „dekadentyzm”, „modernizm czy „secesja”, używane co prawda nie zawsze precyzyjnie na łamach prasy czy w mowie potocznej, ale niewątpliwie trudne do zastąpienia innymi.

Bardzo wątpię, czy dziś potrafilibyśmy jeszcze wyobrazić sobie polską sztukę secesyjną bez jej dwóch wielkich filarów: malarstwa, grafiki i poezji Stanisława Wyspiańskiego oraz „Chimery” Miriama. Co ciekawsze, obaj artyści z niekłamany wstrętem odnosili się do samego słowa „secesja”. Nie zmienia to przecież faktu, że obecnie patrzymy na tę kwestię zupełnie inaczej, szczerze mówiąc, wbrew ich intencjom. Tak bywa zresztą z wieloma terminami od dawna zakorzenionymi w humanistyce europejskiej.

Interesujące, a nawet zabawne, że po raz pierwszy Miriam rozprawia się zdecydowanie z określeniem „secesja” w publikacji poświęconej... kabaretem! Odnotowuje wówczas przejawy prawdziwej gorączki terminologicznej i dystansuje się od niej ze wstrętem godnym może lepszej sprawy:

Dziś, gdy termin stracił pierwotne znaczenie i wytarzał się po wszystkich rynsztokach tynglowych i kawiarnianych, gdy zerwały się wszystkie nici wiążące go ze sztuką twórczą, gdy rozlała się powódź bezdusznych szablonów i komunałów, stanowiących razem tzw. „styl” (oh!) secesyjny, „secesja”, dzięki prasie, stała się w Warszawie prawdziwą obsesją. Gdzie się ruszyć, pełno jej wszędzie. Nikt dobrze nie wie, co ona ma znaczyć, ale wszyscy o niej mówią, wszyscy się nią zajmują²¹.

W 1901 roku, gdy Miriam zabierał głos, termin „secesja” funkcjonował w rozmaitych znaczeniach, stając się źródłem nieporozumień. Kojarżono go z anarchistycznym buntem, odnoszono nawet do pewnych zjawisk z życia teatralnego, pojmowano nazbyt dowolnie, stosownie do okoliczności i potrzeb. Miriam z właściwą sobie przesadą uznawał „secesję” za zagrożenie dla prawdziwej sztuki i obsesję spragnionej sensacji Warszawy. Dlatego trzy lata później, w artykule „*Modernizm i poszukiwacze arcydzieł*”, konstatował z ulgą, że słowo na dobre wyszło z mody²². A prze-

²¹ Tredecim (Z. Przesmycki), *Nadsceny*, „Chimera” 1901, t. 3, z. 7–8, s. 300–308. Cyt. wg: tenże, *Wybór pism krytycznych*, t. 2, s. 140.

²² Tredecim (Z. Przesmycki), „*Modernizm i poszukiwacze arcydzieł*”, „Chimera” 1904, t. 7, z. 19, s. 131–142.

cież w swej eseistyce ustalał podstawy secesyjnego kanonu, gdy popularyzował Beardsleya czy Klimta, gdy otwierał łamy „Chimery” dla twórczości Edwarda Okunia²³ czy pozwalał na dość życzliwą wzmiankę o prezentacji rzeźb Bolesława Biegasa²⁴. Z mistrzami secesji dzielił zainteresowanie dla drzeworytu japońskiego. A jeśli istnieli kiedykolwiek pisarze secesyjni, to popierani przez Miriama autorzy, tacy jak Schwob, Huysmans czy D’Annunzio, zapewne na to miano jak najbardziej zasługiwali.

Pora więc postawić pytanie, czy secesja – rozumiana jak najszerzej, a więc może niekoniecznie styl, ale również pewna propozycja w zakresie filozofii sztuki – pozostawać może w zgodzie z dążeniem do nieskończoności?

Oczywiście, odpowiedź jest bardzo złożona, skoro do dziś funkcjonują takie terminy jak Jugendstil, Art Nouveau, *modern style* i inne²⁵. Każdy z nich zbliżony jest do secesji, ale nie zawsze pojmowany dokładnie tak samo²⁶. Niektórzy badacze wiążą twórczość secesyjną głównie ze sztuką użytkową, architekturą, meblarstwem, złotnictwem, grafiką książkową. Tutaj trudno oczywiście znaleźć właściwe odpowiedniki dla Miriamowej Nieskończoności.

Z drugiej strony, nawet malarstwo secesyjne, którego istnieniu niektórzy historycy sztuki zaprzeczali, wydaje się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – od nieskończoności stronić. To raczej w obrazach symbolistów (pojęcia „symbolizm” i „secesja” w odniesieniu do malarstwa są od dawna rozdzielane²⁷) znajdziemy przykłady Miriamowej głębi, otchłani czy tajemniczej, niezmierzonej dali²⁸. Typowy obraz secesyjny, wykorzy-

²³ Interesujące szczegóły dotyczące współpracy Okunia z „Chimerą” podaje B. Koc, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1980, s. 150–152.

²⁴ *Sztuki plastyczne. Salon Krywulta*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 163–170. W tym okresie zaczęło się pojawiać coraz więcej publikacji prasowych na temat prac młodego rzeźbiarza. Zob. A.M. Misiak, *Bolesław Biegas (1877–1954): twórczość rzeźbiarska*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” R. 17:2001, s. 39–68.

²⁵ Zwięzły przegląd nazw rozpowszechnionych w poszczególnych krajach i językach podaje M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 14–16.

²⁶ W Polsce, przynajmniej od momentu publikacji książki Mieczysława Wallisa (pierwsze wydanie *Secesji* z 1967 r., ale także ważny artykuł *O nowy stosunek do secesji*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXIII, 1961, s. 231–247), funkcjonuje niemal wyłącznie termin „secesja”. Jeden z nielicznych wyjątków to pożyteczna zresztą książka norweskiego historyka sztuki przełożona na polski ćwierć wieku temu. Zob. S.T. Madsen, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987.

²⁷ „[...] nie należy utożsamiać secesji i symbolizmu” – przestrzega M. Wallis, dz. cyt., s. 195.

²⁸ Inna sprawa, że sojusz symbolizmu i secesji zdarza się nierzadko w twórczości bardzo różnych artystów. O przejmowaniu idei symbolizmu przez malarzy Jugendstilu

stujący płaski rysunek, skłonni byłibyśmy postrzegać raczej jako zaprzeczenie głębi. Przestrzeń, która otacza człowieka, nie powinna przerażać, a przemyślana kompozycja nie nasuwa w sposób oczywisty myśli o nieskończoności²⁹. To prawda, że przynajmniej niektórzy artyści secesyjni uwielbiają puste, asymetryczne płaszczyzny na obrazach, ale niekoniecznie musimy je traktować jako symbole nieskończoności³⁰. Dotyczyłoby to nie tylko wielce charakterystycznych plakatów Louisa Johna Rheada, ale także niektórych przynajmniej obrazów Klimta czy van de Veldego.

Słynna secesyjna „atektoniczność” dodaje przedstawieniu jakby nowy wymiar, a jednocześnie otwiera przed patrzącym krainę imagacji, zmusza do oderwania od realistycznych i naturalistycznych odwołań. Podobnie jest z nieskończonością, z którą rozum sobie nie radzi, poprzestając co najwyżej na definicjach matematycznych – zadowolających logiką, ale na pewno zbyt ograniczonych dla poety. Bo nieskończoność to wyzwanie głównie dla naszej wyobraźni, a tu otwiera się już pole dla doprawdy bezkresnych przedsięwzięć.

Łatwo zauważyć, że secesyjna estetyka Miriama kładzie szczególny nacisk właśnie na różnorodność artystycznych dążeń. Można odnieść wrażenie, że do nieskończoności, która wydaje się celem każdego prawdziwego artysty, wieść może nieskończona ilość dróg. Problematiczne stają się wówczas ograniczenia dotyczące używanych środków artystycznych; do zaakceptowania okazuje się wszystko, co nie jest kiczem „naturalistycznym” czy „rozrywkowym”. Jak wiadomo, twórca „Chimery” tępił sztukę „użyteczną” na wszystkich poziomach³¹. Przychodziło mu to tym łatwiej, że mówiąc o nieskończoności sztuki, stylów, środków artystycznych i indywidualnych realizacji, miał zawsze na myśli pewną jedność. Czasem dotyczyła ona estetyki, wcześniej sięgała nawet w sferę ontologii. Teatr, malarstwo, literatura, nawet wzornictwo przemysłowe, architektura czy edytorstwo biorą początek z tego samego źródła³². Aby

pisze choćby S. Partsch, *Gustav Klimt. Życie i twórczość*, przeł. A. Kozak, Warszawa 1998, s. 36–38.

²⁹ K. Sagner, *Secesja*, przeł. P. Taracha, Warszawa 2007, s. 12–13.

³⁰ Umiłowanie wielkich pustych przestrzeni w dziełach twórców secesji określa się niekiedy mianem *amor vacui*. Zob. M. Wallis, dz. cyt., s. 169–172.

³¹ Na nieprzejednany stosunek Miriama do kultury masowej zwraca uwagę G. Legutko, dz. cyt., s. 220–226.

³² O secesyjnym dążeniu do stworzenia „dzieła sztuk wszystkich” (*Gesamtkunstwerk*) piszą R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja. Plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarującej epoki fin de siècle'u*, przeł. B. Mierzejewska, Warszawa 2010, s. 183; por. G. Fahr-Becker, *Secesja*, przeł. B. Ostrowska, Koenigswinter 2004, s. 361.

wytłumaczyć paradoks jedności w nieskończoności, trzeba by napisać kolejną rozprawę, chyba znacznie obszerniejszą niż szkic, który pragniemy zakończyć jedynie prowizoryczną konkluzją.

Zbieżność myślenia teoretyków secesji i Miriama, który do związków z tym kierunkiem w sztuce nigdy się nie przyznawał, rysuje się w sposób dosyć oczywisty. I tu, i tam – pochwała nieskończoności estetyk, stylów, artystycznych wysiłków. A towarzyszy jej uparte, nieco paradoksalne poszukiwanie jedności, bo przecież sztuka to sprawa najważniejsza, może i jedyna naprawdę ważna w naszym życiu. Okno ku nieskończoności, ku wieczności, ku Tajemnicy, czymkolwiek miałyby się okazać.

Na tych wstępnych ustaleniach moglibyśmy poprzestać, lecz trudno oprzeć się pokusie zbadania secesyjnego symbolu łączącego w sposób doskonały nieskończoność i jedność. Jeśli uda nam się wyjść poza temat i kontekst secesyjnego obrazu, jeśli zapomnimy choć na chwilę o ludzkich postaciach, zwierzętach, kwiatach, płynącej wodzie, kolorach i kształtach, coś jeszcze pozostanie. Element łączący secesyjne malarstwo i artystyczne meble, biżuterię, architekturę, lampy, suknie, nawet lokomotywy. Tym elementem staje się linia – opisywana zwykle przez badaczy jako kapryśna, falująca, giętka, asymetryczna, płynna. Linia zdaje się wybiegać poza obraz, nie ogranicza, nie zamyka raz na zawsze, ale prowadzi gdzieś w nieskończoność, poza płótno, poza przedmiot. To samo moglibyśmy chyba powiedzieć o schodach w domu zaprojektowanym przez Victora Hortę czy wejściach do paryskiego metra ilustrujących wizję Hectora Guimarda. Secesyjna linia biegnie w sposób daleki od naszych wizualnych przyzwyczajeń, wywołuje niepokój, narusza zwyczajność, codzienność, rutynę³³.

Zapewne, jeśli przyjrzymy się arcydziełom Beardsleya, Klimta czy Muchy, można uznać, że każdy z wymienionych operuje linią inaczej. Wynika to jednak z akcentowanej przez Miriama różnorodności artystycznych wizji. Każdy odkrywa bowiem nieskończoność na miarę swoich możliwości i stosownie do swoich oczekiwań czy wyobrażeń. Największym mistrzem jest pod tym względem chyba Aubrey Beardsley, który uprawia sztukę najbardziej ascetyczną, często pozbawioną koloru, perspektywy, pejzażu, światłocienia. Sprawdza możliwości linii w warunkach nieomalże laboratoryjnych, starając się odkryć ślady nieskończoności w stanie pierwotnym³⁴.

³³ G. Fahr-Becker (dz. cyt., s. 163–177) mówi nawet o „linii abstrakcyjnej” w odniesieniu do twórczości artystów holenderskich.

³⁴ O „brytyjskim stylu” w grafice secesyjnej zob. J. Miller, *Art Nouveau – Die Welt des Jugendstils*, Starnberg 2005, s. 210–211, 224–225.

O doniosłości opanowania przez artystę tajemnic linii przekonany jest Walter Crane, którego imponująca sztuka nasuwa z całą siłą myśl o nieskończoności:

Zdajemy się tu odkrywać coś w rodzaju skali zdolności wyrazu linii – bieguny na obydwu końcach, horyzontalny i wertykalny z wszelkimi rodzajami gradacji i przejść między nimi; linię falistą, nadającą wyraz energicznej spirali pnącej się w górę, meander, linię płynącą, zbliżającą się do poziomu; albo ostre przeciwstawienie i zderzenie linii prostokątnych. Opanowując czystą linię, rysownik może bez wątplenia rozwinąć wielką siłę wyrazu. Jak wspomniałem, linia jest rzeczywiście językiem, nader bogatym w odczucia i wyrazistym językiem z wieloma dialektami, który może się dostosować do każdego celu i jest faktycznie niezastąpiony we wszystkich rodzajach rysunku liniowego³⁵.

To oczywiście tylko metafory, ale dzięki nim wkraczamy w dziedziny opisywane z takim wysiłkiem przez mistykę, ale i filozofię, która nie chce zrezygnować z bogactwa metafizyki. Czy można je penetrować, uprawiając jedynie krytykę artystyczną, literacką eseistykę, sztukę redaktorską, a okazjonalnie tylko lirykę? Przykład Miriama świadczyłyby, że jest to możliwe.

Chciałoby się powiedzieć w tym miejscu o giętkiej, secesyjnej i oczywiście „kapryśnej” linii Miriamowych esejów, które nigdy niczego nie kończą, a rozprawiając się z tym, co płaskie, ograniczone i przyziemne, zawsze otwierają jakieś rozległe, choć rzadko konkretne perspektywy. Chyba dopiero dziś, po stu latach, możemy dojrzeć w nich prawdziwe dzieła sztuki. Bo dopiero od niedawna esej przestaje być marginesem literatury, a okazuje się jedną z najważniejszych form wypowiedzi artystycznej.

I jeszcze jedno. Zamykające pożegnalny numer „Chimery” *Słowa ostatnie* zasługują na baczniejszą może uwagę niż zwykła redakcyjna nota zawierająca informację o upadku czasopisma³⁶. Miriam – niejednokrotnie w swoich artykułach nieznacznie patetyczny i egzaltowany – tym razem nie rozpacza, nie lamentuje, nie buntuje się. „Chimera” schodzi ze sceny, lecz walka o prawdziwą sztukę trwać będzie dalej. Bowiem sztuka jest jedna, chociaż różnorodna, a w dodatku nieskończona. Jak marzenie o otwarciu okna ku nieskończoności.

³⁵ W. Crane, *Line and Form*, London 1900. Cyt. za: G. Fahr-Becker, dz. cyt., s. 43–44.

³⁶ Z. Przesmycki (Miriam), *Słowa ostatnie*, „Chimera” 1907, t. 10, z. 30, s. 597.

HANNA RATUSZNA

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

„Z otchłani w otchłań”¹ – kilka uwag o nieskończoności w poezji Bolesława Leśmiana i Rainera Marii Rilkego

Nieskończoność i poetyckie „widzenie”

Pojęcie nieskończoności w poezji Leśmiana sprawia badaczom wielki kłopot². Wśród licznych studiów poświęconych twórczości poety odnajdujemy kilka wypowiedzi wskazujących na to, że nieskończoność ujawnia aspekt egzystencjalny lub religijny³, jak w wierszach angielskich poetów metafizycznych, skrywa ogrom przekraczający znikomość ludzkiego istnienia, w drobinach bytu – ukrytą potęgę wielkości:

W Ziarnku Piasku ujrzeć Świat cały
Całe Niebo – w Kwiatku Koniczyny

¹ B. Leśmian, *Dziewczyna przed zwierciadłem*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1995, s. 326.

² Bibliografia prac poświęconych analizom twórczości Leśmiana jest bardzo obszer-
na. Wymieniam tylko niektóre z nich: A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009; *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk, Kraków 2000; K. Świegocki, *Wizje człowieka w poezji. Analiza antropologiczna twórczości Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida i Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2009; M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schultz – Witkacy*, Kraków 2007; M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008.

³ Zob. wymienione wyżej prace K. Świegockiego i M. Nawrockiego oraz tom *Twórczość Bolesława Leśmiana* pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk.

Nieskończoność zmieścić w dłoni małej
Wieżność poznać w ciągu godziny⁴.

W twórczości Leśmiana nieskończoność jest modalnością bytu. Człowiek wciąż podejmuje trud istnienia, doświadcza wtajemniczenia, na zawsze zostaje wpisany w krąg istnień. Istnienie zaś często oznacza powtórzenie: tajemniczą wędrówkę, której etapy wyznaczają zejścia w głębinę i powroty. Ten rytm pobrzmiwa już w pierwszym tomie poetyckim pt. *Sad rozstajny*. Bohaterowie liryczni, oddaleńcy, zagubieni żeglarze, aniołowie, przynoszą na świat tajemnicę, która wyróżnia ich spośród innych bytów, pogłębia niedopasowanie: „Zdaje mi się, że skonał i ożył”⁵. Metamorfozy, rytmiczne odejścia i powroty przypominają drogę Orfeusza. Sama koncepcja poznania „poprzez śpiew” („widzę poprzez śpiew”⁶), która pobrzmiwa już w inicjującym debiutancki tom wierszu zatytułowanym *Wieczorem*, jest bliska postawie trackiego pieśniarza. Podmiot liryczny zbioru niesie ze sobą pustkę i samotny los, jest kimś, kto poznał sens śmierci – „słyszysz wiecznie echa własnych odjazdów ku krańcom istnienia”⁷.

Nieskończoność w poezji Leśmiana jest nie tylko uobecniona w człowieku jako „bezbrzeżność duszy”, istnieje także jako „beźmiar świata”⁸, ucłowieczona – jak w *Łące*, czy ukryta w figurze otchłani:

Aż wwichrzeni w mrok dwóch trumien, jak dwa błędne wióry,
Powpadali w otchłań śmierci nogami do góry!⁹

O znaczeniu „figury” otchłani w refleksji o nieskończoności pisała w interesującym szkicu pt. *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁰. Ba-

⁴ W. Blake, *Proroctwa niewinności*, [w:] „Z Tobą, więc ze Wszystkim”. 222 arcydzieła angielskiej i amerykańskiej liryki religijnej, wybór, przekł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 187.

⁵ B. Leśmian, *Leżę na wznak na łące...*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Toruń 1995, s. 74. Wszystkie cytaty pochodzące z tego tomu zostaną oznaczone następującym skrótem: tytuł wiersza, numer strony.

⁶ Tenże, *Wieczorem*, s. 27.

⁷ Tenże, *Epilog*, s. 78.

⁸ „[...] niebo w dreszczach od gwiazd mrugawicy / Kołysało swój beźmiar w sąsiednie beźmiary” – *Gwiazdy*, s. 166.

⁹ Tenże, *Świdryga i Midryga*, s. 205.

¹⁰ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodo-*

daczka dostrzegła w poetyckich wyobrażeniach otchłani „ekwiwalenty wyobcowania człowieka wśród tajemnic bytu”¹¹. Odczucie nieskończoności dokonuje się pod wpływem kontaktu podmiotu lirycznego ze światem, jest niekiedy reakcją na obcość świata, wynikającą z doświadczenia niedopasowania. Wyznacza nową perspektywę poznawczą „człowieka współczesnego”, do którego poeta powie:

[...] duszę stworzoną od Bożego tchnienia,
Chcesz tchnąć dalej – w głąb marzeń [...] ¹².

Refleksja o nieskończoności świata i ludzkiej istoty w twórczości Leśmiana bywa perspektywą oglądu rzeczywistości, stwarza szansę dostrzeżenia prawideł (których i tak człowiek nie może zrozumieć w pełni), nie niesie jednak ze sobą „wiedzy radosnej”, jest często sygnałem zbłądzenia na drodze marzeń:

Już zmyliłeś otchłanie!... Brniesz w nicość po grudzie!
Mrok się zaśmia!... Strach spojrzeć! Duch błędnie człowieczy!¹³

Człowiek zawsze będzie wędrowcem, „zjawem nagłym”, który odczuwa bliskość otchłani: „Ale ja czuję ciągle czyjś wzrok przez otchłanie”¹⁴. Podobna perspektywa towarzyszy postaci trackiego śpiewaka ze słynnego liryku Rainera Marii Rilkego pt. *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*. Rilke dostrzega inność człowieka, która polega przede wszystkim na niedoskonałości, niemocy poznawczej. Głębokie doznanie samotności rodzi w nim pragnienie „trwania”, konieczność „zagłębiania się w siebie”¹⁵. Jedynie perspektywa „widzącego” umożliwia nawiązanie więzi ze światem, który – jak w opowieści o Orfeuszu – ujawnia głębię otchłani. Rilke, podobnie jak Leśmian, ukazuje nieuchronność i swoistą pier-

polską symboliką inercji i odrodzenia, [w:] *taż, Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 60.

¹¹ Tamże, s. 60.

¹² B. Leśmian, *Epilog*, s. 78.

¹³ Tenże, *Kopciuszek*, s. 370.

¹⁴ Tenże, *Sad (Z księgi przeczuc)*, s. 73. O problemie melancholijnego przeżycia piszę w artykule *A ja ciągle czuję czyjś wzrok, przez otchłanie... – o nastroju melancholijnym w Sadzie rozstajnym Bolesława Leśmiana*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Stala, U. Pilch, Kraków 2014, s. 137–157.

¹⁵ R.M. Rilke, *Przeczucie*, [w:] *tenże, Poezje*, wybór i przekł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 55.

wotność obrazów świata percypowanych przez człowieka¹⁶. Perspektywę „widzącego” stwarza wtajemniczenie w istnienie:

Małe jest to, co zwyciężamy,
pomniejsza nawet powodzenie,
i nie chce ugiąć się przed nami
wieczne i wielkie nieskończenie¹⁷.

„Widzenie” świata pozwala odkryć znaczenie rzeczy, na nowo określić rolę poety, który nazywając – powołuje do istnienia. W szkicu o Rodinie Rilke pisze o zagadnieniu tematu, który „[...] nigdy nie jest przywiązany do przedmiotu sztuki niczym zwierzę do drzewa. Żyje on gdzieś w pobliżu przedmiotu i z niego żyje”¹⁸. Poezja nie interpretuje świata, lecz powołuje go do istnienia w innej rzeczywistości, w wymiarze „głęboko ludzkim”¹⁹ i metafizycznym („wnętrze świata”).

Prezentowany szkic jest zaledwie rekonesansem badawczym, w którym refleksja o istnieniu dotyczy przede wszystkim procesu wtajemniczenia (mit o Orfeuszu), doświadczania nieskończonej otchłani.

Podstawy refleksji o nieskończoności

Refleksja o nieskończoności może mieć charakter zarówno filozoficzny, jak i religijny. Jej genezy należy poszukiwać w pierwszych próbach odpowiedzi presokratyków na pytanie „jak powstał świat?”. Nieskończoność ma bowiem swoje źródła przede wszystkim w refleksji o rzeczywistości. Pierwiastki tworzące świat, takie jak ogień powietrze, woda i ziemia, zdradzały jego odwieczne pochodzenie, choć mity kosmogoniczne Greków wyraźnie wskazywały na proces „wyłaniania się” z Chaosu. Myślenie o prapoczątkach świata, poszukiwanie *arché*, inicjuje dyskusję o nieskończoności ludzkiej istoty i o boskim pierwiastku – duszy.

¹⁶ O tej perspektywie pisałam w szkicu pt. *Śmierć Boga – śmierć człowieka w Panterze Bolesława Leśmiana*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000, s. 20.

¹⁷ R.M. Rilke, *Widzący*, tłum. M. Jastrun, [w:] tenże, *Poezje*, s. 67.

¹⁸ Tenże, *August Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963, s. 65. Rilke napisał dwa eseje poświęcone Rodinowi: w 1903 oraz w 1907 roku.

¹⁹ Por. M. Jastrun, *Postowie*, [w:] R.M. Rilke, *Poezje*, s. 403.

W dialogach Platona, podobnie jak w wierzeniach orfików²⁰, dusza jest nieśmiertelna, skazana na długą wędrówkę, którą kończy na jednej z gwiazd. Refleksja ta, zawarta m.in. we fragmentach *Politei*, stanowi interesujące odniesienie do nauki, którą wcześniej głosił Demokryt, postrzegający świat w „najmniejszych cząstkach” kryjących ogrom nieskończoności²¹. Uwagi o ruchu, czasie i przestrzeni, jedności i wielości stanowią podstawę myślenia o bezkresie uniwersum, do którego należy człowiek. Demokryt traktował świat jako nieskończony (jeden z wielu), a zatem odwieczny (istniejący od zawsze), ale pamiętać należy również o dokonaniach Zenona z Elei, który uświadomił złożoność nauki o nieskończonej podzielności przestrzeni (o ruchu, a raczej o jego braku w „drobinkach przestrzeni”), a także Parmenidesa analizującego relacje jedności wobec wielości²². Wszystkie te kwestie znalazły interesujące dopełnienie w nauce orfików, którą nie zawsze ceniono. Platon, choć wykorzystywał w swoich pismach jej „aspekty”, pozostawał krytyczny, niekiedy pełen ironii wobec drogi Orfeusza²³.

Orfizm był religią wzbogaconą o refleksję o wędrówkach trackiego pieśniarza, którego identyfikowano z postacią Dionizosa, i stanowił jeden z oficjalnych kultów, jakie rozwinęły się w Grecji²⁴ (istnieją w literaturze wskazania również na inne miejsca jego narodzin²⁵). Grecy widzieli w Orfeuszu kogoś, kto zwyciężył śmierć, dokonał bowiem przekroczenia. Jak wielu mitycznych bohaterów, herosów, bogów (np. Gilgamesz, Achilles), tracki pieśniarz poznał krainę umarłych, mroczny świat śmierci. Złote tabliczki wkładane niegdyś do grobów, zawierające fragmenty hymnów Orfeusza (podobieństwo do zwyczajów funeralnych w Egipcie), najpełniej ukazują zależności i znaczenie kultu²⁶.

O losach Orfeusza wzmiankują m.in. Owidiusz w *Metamorfozach* i Wergiliusz w *Georgikach*. Słynny relief z V w. p.n.e., przedstawiają-

²⁰ O związkach nauk Platona z wierzeniami orfickimi interesująco pisali m.in. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1947, s. 45 oraz M. Wasilewski, *Wątki orfickie w Platońskiej filozofii wychowania*, [w:] *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce i filozofii*, red. K. Kołakowska, Kraków – Lublin 2011, s. 113.

²¹ Tamże.

²² Rozważania o dokonaniach presokratyków pojawiają się m.in. w pracy: G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield, *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*, przeł. J. Lang, Warszawa – Poznań 1999, s. 222.

²³ Por. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 24.

²⁴ Por. tamże.

²⁵ Pisze o tym m.in. M. Wasilewski, dz. cyt., s. 112.

²⁶ O złotych tabliczkach pisze m.in. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 71.

cy grupę postaci zatrzymanych tuż przed opuszczeniem krainy zmarłych (Orfeusz, Hermes i Eurydyka), doskonale odzwierciedla niepokoje związane z istnieniem oraz tęsknotą za nieskończonością²⁷.

Śmierć w kulturach pierwotnych stanowiła tabu. Refleksja o niej mogła pojawić się jedynie w formie obrzędów, magicznych zaklęć, które niosły ocalenie. Grecy zafascynowani kultem Dionizosa, trackiego boga z gór, widzieli w śmierci misterium przemiany, podczas której rozszarpane przez Tytanów szczątki zrastają się, dając początek nowej, odrodzonej postaci – Dionizosa Zagreusa (symbolizującego poznanie)²⁸.

Tracki pieśniarz był postrzegany jako ten, który przezwyciężył rytuał krwi w misteriach dionizyjskich²⁹. Orfizm stał się „nową religią miłości”, pozbawiony wymiaru orgiastycznej ekstazy, był bliski postawie harmonijnej, jaką uosabiał wielbiony w Grecji Apollo³⁰. W postaci Orfeusza znalazła najpełniejszy wyraz tradycja wywodząca pochodzenie literatury greckiej m.in. z pieśni³¹. Orfeusz jako „pieśniarz” wykształconych Greków stał się bóstwem artystów; ceniony przez filozofów (neoplatonizm) zyskał istotne miejsce w tradycji kulturowej³².

„Przesunięcie”, które dokonało się w okresie neoromantyzmu w projektowaniu postaci Orfeusza (od postawy dionizyjskiej do apollinińskiej), wyraża pełnię poznania, bogactwo twórczego aktu (będzie o nim pisał u schyłku XIX wieku Fryderyk Nietzsche³³). Znalazło ono uzasadnienie w samym micie: Orfeusz, podobnie jak niegdyś Dionizos, zginął „poszarpany na strzępy”, z opresji ocalała jedynie jego głowa, która dotarła aż do Delf (świątyni wzniesionej ku czci Apollina). Mit stracił jednak swoją zwartość fabularną i wzbogacił się o nowe wątki, modyfikujące opowieść o śmierci. Wszystkie współtworzyły historię o wyzwalającej mocy pieśni, która miała jednak melancholijny posmak: po powrocie z zaświatów Orfeusz nigdy już „nie odnalazł straty”, obraz ukochanej przysłonił mu ziemskie rozkosze³⁴.

²⁷ Interesujący opis reliefu znajduje się w pracach A. Krokiewicza, dz. cyt., s. 56 oraz P. Śniedziewskiego, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 9.

²⁸ Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 362.

²⁹ A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 43.

³⁰ Pisze o tym I. Wieźel, *Herodot o orfizmie*, [w:] *Orfizm i jego recepcja...*, s. 76.

³¹ Tamże.

³² Por. Z. Kubiak, dz. cyt., s. 364.

³³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011.

³⁴ Wątek ten rozwija w swojej książce P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 15.

Grecy, mimo rozwiniętej refleksji soteriologicznej, pozostali zwoleńnikami uciech doczesnych (specyfikę tej postawy opisują obecne w orfizmie kategorie: *soma – sema*³⁵). Hades wraz z Elizjum nie stanowiły dla nich nagrody (po trudach życia), w *Odysei* Homera Achilles wolał żyć jako niewolnik, niż spędzać czas w Krainie Cieni³⁶. Orfizm zmienia tę perspektywę – dusza „wyrusza w wędrówkę”, której cel wyznacza „wieczna szczęśliwość”. Ciało jest tylko formą dla pełnej nieskończoności duszy, jej więzieniem, cykl metamorfoz rozpoczyna akt narodzin. Ważne w zrozumieniu zasady przemian okazują się relacje między jednością a wielością, czasem, przestrzenią³⁷ i ruchem.

Wędrówka Orfeusza w mroki Hadesu ujawnia złożoność całego procesu przemian (człowieka w zwierzę, zwierzęcia w roślinę, człowieka w roślinę lub kamień). Wyznaczone przez pieśniarza etapy – anabaza i katabaza – nie funkcjonują rozdzielnie. Zejście w mroki, które może oznaczać akt samopoznania, mistyczną inicjację, wymaga powrotu – nowej wiedzy, jest aktem transgresji. Po utracie najcenniejszego skarbu Orfeusz, mimo że fizycznie opuszcza Tartar, pozostawia w nim jednak część swego ducha („cień”), jego istnienie przestaje być „prawdziwe”, towarzyszą mu bowiem poczucie braku i niespełnienia³⁸. Mityczny pieśniarz ujawnia zatem inny porządek świata. Jego sens odnajdujemy m.in. w X księdze *Metamorfoz* Owidiusza. W prezentowanej opowieści tracki pieśniarz udaje się do podziemi w poszukiwaniu zmarłej (po ukąszeniu żmii) Eurydyki. Śpiewana przez niego pieśń zjednuje Charona i inne bóstwa. Owidiusz opisuje z upodobaniem ten moment:

Gdy tak śpiewa, do śpiewu wtórując na lutni,
 Płaczą cienie, sępowie nie szarpia okrutni,
 [...]
 Nawet i władcy piekieł serce się rozczuła.
 Wzywają Eurydyki. [...] ³⁹

³⁵ Por. P. Świercz, *Mythos i logos w orfickiej koncepcji nieskończoności*, [w:] *Orfizm i jego recepcja...*, s. 139.

³⁶ Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1990, XI 499–502. Równie dramatycznie przedstawiona zostaje Kraina Śmierci w *Eposie o Gilgameszu*. Enkidu informuje Gilgamesza o trudach przebywania w Królestwie Nergala.

³⁷ Por. P. Mróz, *Kierkegaard i sztuka niemożliwa*, Kraków 2013, s. 97.

³⁸ Por. J. Parandowski, *Mitologia*, Londyn 1992, s. 152.

³⁹ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 257.

Kontynuacja wątku orfejskiego następuje w księdze XI – Orfeusz powraca nieszczęśliwy z krainy zmarłych, w której na zawsze utracił swoją ukochaną. W wersji Owidiusza największą siłą pieśniarza jest poezja, moc liry. Jego głos przenika bramy piekieł, wyznacza etap trudnej katabazy:

Tak zbladł Orfej, powtórnie małżonkę straciwszy,
[...].
Próżno wracał się Orfej. Charon niezłagany
Nie chciał go przez Kocytu przeprowić łałwany.
Siedem dni bez pokarmu czekał śpiewak boski,
Łzy były mu napojem, pożywieniem troski⁴⁰.

Po powrocie Orfeusz błąkał się wśród ludzi, wówczas rozszarpały go trackie kobiety (lub menady), ponieważ nimi wzgardził. Szczątki ciała wrzucone do rzeki płynęły aż do morza. Jedyne głowa – wciąż śpiewająca pieśni – została ocalona⁴¹. Przed pożarciem przez węża uratował ją Apollo, który – niespodziewanie – zamienił gada w głaz.

W opowieści o Orfeuszu wąż pełni istotną rolę: za jego sprawą Eurydyka, skażona śmiertelnym jadem, trafia do krainy umarłych, zagraża on również samemu Orfeuszowi. Wąż symbolizuje krainę zmarłych, jest „szafarzem śmierci”, a jednocześnie staje się przeszkodą w drodze ku nieśmiertelności (śpiewająca głowa jest nieśmiertelna). Podobny motyw występuje w *Eposie o Gilgameszu*, w którym bohater wyrusza w podróż ku nieśmiertelności, odnajduje pierwszych ludzi, zdobywa tajemnicze ziele, mające zapewnić mu wieczność. Ostatecznie jednak traci nadzieję – ziele zostaje bowiem pożarte przez węża⁴². W *Eposie o Gilgameszu* triumfuje życie – przepełnione tęsknotą za utraconym przyjacielem, pełne codziennych trudów. Jednak to właśnie w nim objawia się potęga wieczności – żywiołowego istnienia.

Po śmierci Orfeusz trafia do krainy umarłych, w której bez przeszkód łączy się z Eurydyką⁴³. Wersja Owidiusza jest inna od tej, którą odnajdujemy w dialogach Platona (m.in. *Uczcie*). Filozof nazywa pieśniarza tchórzem, który nie zdobył się na śmierć samobójczą, by połą-

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Symbol świata podziemnego i państwa zmarłych, por. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 390.

⁴³ S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s. 210.

czyć się z ukochaną, stał się natomiast „igraszką bogów”: nie prowadził ku światłu swojej żony, lecz jej cień (*phasma*)⁴⁴.

Droga, jaką pokonał wracający z królestwa zmarłych pieśniarz, przypomina znany z dialogów Platona (mit jaskini) etap powrotu ku słońcu. Ucieczka z jaskini zmysłów ku Prawdzie (sens wyzwolenia) wydaje się w obu przypadkach nieco podobna⁴⁵. Platon podkreśla znaczenie liry, nazywa ją orzędem. Nie jest to jednak wskazanie na szczególne znaczenie przedmiotu w „misterium przejścia”, jak można postrzegać czyn Orfeusza, lecz zwrócenie uwagi na rolę pieśni, sens poezji (pobudzającej do życia fantomy, w rezultacie – złudnej). Fajdros w Platońskiej *Uczcie* ostatecznie stwierdza: „Orfeusza ukarali bogowie”⁴⁶. Orfeusz jest postacią tragiczną, która po powrocie z krainy zmarłych nie odnajduje swojego miejsca w świecie. Samo zejście do podziemi jest momentem wtajemniczenia, podczas którego głos poety nabiera nowej mocy. Poeta tracki jest więc Pierwszym Wtajemniczonym, hierofantem.

Wersja Wergiliusza zawarta w *Georgikach* jest bliska Owidiuszowej:

Już miał Orfej na powrót Styksu przejść bagnisko,
Szła za nim Eurydyka, już był świata blisko.
W pieklach mu na nią spojrzeć wzbronila królowa,
Lecz miłość mu z pamięci wydarła jej słowa.
Lekki błąd! Cóż, gdy piekło i za takie karze!
Już dzienny blask szczęśliwej miał zablysnąć parze,
Gdy się Orfej obejrzał miłością wiedziony:
Utracił w okamgnieniu drogie trudów plony⁴⁷.

Mit o Orfeuszu zyskuje uniwersalny charakter, jest opowieścią o próbie przekroczenia granic poznania (zwłaszcza tych, jakie życiu wyznacza śmierć). Można zatem wyróżnić kilka perspektyw tematycznych odnoszących się bezpośrednio do opowieści mitycznej (jej znane-go w ogólnych zarysach przebiegu). Obejmują one refleksję o człowieku (jako igraszcze bogów) żyjącym w świecie rządzonym przez Fatum,

⁴⁴ Por. A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 56.

⁴⁵ Mit jaskini zyskał wiele interpretacji. W jego „strukturze”, podobnie jak w opowieści o Orfeuszu, ujawniają się „zaszyfrowane” obrazy zstępowania (*katabasis*) i wstępowania (*anabasis*). Problematyka poznania, refleksja o Prawdzie (Piękno i Dobro) ma swoje odniesienie także w myśleniu soteriologicznym (obecnym w micie orfickim).

⁴⁶ Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 2006, s. 41.

⁴⁷ Wergiliusz, *Georgiki*, przeł. F. Frankowski, wstęp H. Krzyżanowski, Lwów – Złoczów [b.r.], s. 95.

w którym nadzieję i możliwość poznania stwarza twórczość (moc poezji).

Motyw wędrówki stał się w literaturze i sztuce jednym z ważniejszych sposobów prezentacji „ludzkiej komedii”. W opowieści o Orfeuszu skrywa się istota nauki o nieśmiertelności duszy i skończoności ciała. Śmierć przestaje być w tym wymiarze dramatem utraty, wiekustym milczeniem czy kresem wszystkiego – staje się „nauką powrotu”, „przebudzeniem do życia wiecznego”⁴⁸.

Wymiary nieskończoności

Nieskończoność, jak zauważył Pascal, zyskuje dwa istotne wymiary: wewnętrzny i zewnętrzny. Może odnosić się do ogromu oraz małości:

Otóż ukazę mu [człowiekowi – przyp. H.R.] tam nową otchłań. Chcę mu odmawiać nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co może sobie wyroić w naturze w obrębie cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów⁴⁹.

Jakościowe określenia wynikają przede wszystkim z konieczności obiektywizacji, jaką ludzki intelekt narzuca bezmiarowi. To ciągle zmaganie z nieograniczonym inspiruje ludzkie działania, zmusza do poszukiwań i przekraczania. W treści takich działań (są one bliskie poszukiwaniom twórców, por. marzenie poetyckie) skrywa się podobieństwo do tradycji misteriów orfickich. Nieustanne przekraczanie granic (przede wszystkim – poznania), doświadczanie istnienia jako „ruchu, wiru, zmienności”, wreszcie wiara w nieśmiertelność duszy, jej wędrówkę (uobecnienie w świecie) znajdują ważne odniesienie także w twórczości Leśmiana. Bohaterowie jego wczesnej poezji: oddaleńcy, żeglarze, anioły – to istoty z „pogranicza”, duchy niespokojne, poszukujące. Ostateczne

⁴⁸ Perspektywa wędrówki i poznania towarzyszy także bohaterom wierszy Leśmiana. Już w cyklu *Oddaleńcy* z pierwszego tomu pobrzmiewają echa powrotów z otchłani. Poczucie straty i doświadczenie niemocy wyznaczają obszar innego istnienia – poza światem, jego głównym nurtem. Istnienie to jest wieczyste. Jak w kołowrocie „wiecznych powrotów”, w powtórzeniu chwili – w tej perspektywie zamyka się pełnia doświadczeń. Bohaterowie, żeglarze mórz odległych, wędrowcy „przez pustki wieczyste”, bywają naznaczeni stygmatem samotności, niekiedy nawet – poczuciem klęski (por. *Wieczorem*, *Wobec morza*; H. Ratuszna, „*A ja ciągle czuję...*”, s. 153).

⁴⁹ B. Pascal, *Mysli*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa [b.r.], s. 62.

pytanie „kim jest człowiek?” poprzedza w twórczości Leśmiana inne pytanie: „jak powstał świat?”. Ten swoisty antropocentryzm poety ma jednak swoje granice, człowiek gubi „własny” trop jak w wierszach Rilkego – pragnie ocalić siebie, swoją niepowtarzalność, indywidualizm; chce zatem „mieć śmierć swoją, własną”, chce przeżyć (doświadczyć zmysłowo) życie, nawet jeśli jest ono tylko projekcją, „snem wysnionym” (por. *Zielona Godzina*).

W Leśmianowskich wierszach *Otchłań* oraz *Łąka* (tom *Łąka*, 1920) pobrzmiwają echa pragnień poznawczych. Pod tym względem liryki te nie odbiegają od innych obecnych w tomie. Życie ludzkie jest „drogą”, która prowadzi ku górze, jak w wierszu Rilkego *Orfeusz Eurydyka, Hermes*. Bywa jednak także błędzeniem w mroku, w „sztolni nocy”.

Rilke przywołał postać Orfeusza w swojej poezji po powrocie z podróży do Włoch w 1905 roku. Wcześniej, gdy przyjaźnił się z Augustem Rodinem (pełnił funkcję jego sekretarza), pisał o rzeźbach przedstawiających trackiego pieśniarza. Rodin był dla niego wzorem artysty, który tworzy w samotności i doskonale pojmuje „życie rzeczy”, ich wewnętrzny byt, ukryty sens. Rodin nie tworzył dzieł tak, jak one się „przedstawiają”, prezentował ich „portret mentalny” (dośrodkowy ruch myśli, „wewnętrzny gest”). W tworzonym w latach 1890–1900 posągu Orfeusza ukazał istotę melancholijnego zamknięcia w świecie, niezwykle moment „ucieczki w głąb siebie”, grozę spojrzenia w otchłań⁵⁰. W eseju poświęconemu artyście Rilke tak opisał rzeźbę:

I czuję już, jak wszystko to staje się jedynie poetą, tym samym poetą, który zwie się Orfeusz, gdy ramię jego niesamowicie okólną drogą dochodzi poprzez wszystkie rzeczy do strun [...] tym samym, który umiera z twarzą stromo podniesioną w cieniu swych dalej po świecie śpiewających głosów⁵¹.

W wierszu Rilkego pt. *Orfeusz Eurydyka, Hermes* odżywa mityczna opowieść, jest ona jednak zaledwie pretekstem do refleksji o poznaniu. Droga trackiego pieśniarza wiedzie przez „sztolnię nocy”, królestwo zmarłych, które oświetlają gwiazdy i księżyc (gwiazdy, zgodnie z ustaleniami gnostyków, wyznaczają granicę poznania). „Kraj śmierci”,

⁵⁰ Rodin wiele razy podejmował się realizacji motywu orfejskiego w rzeźbie. W 1887 roku wyrzeźbił grupę *Orfeusz i Eurydyka*. W 1889 roku powstaje rzeźba pt. *Orfeusz i menady*.

⁵¹ Por. R.M. Rilke, *August Rodin*, s. 126.

Hades, jest otchłanią, jego mroki („To była niesłychana kopalnia dusz”⁵²) rozświetla blask porfiru, krwawych żył. Otchłań żyje, tak jak żyje skóra pulsująca życiodajnymi arteriami. Ten mroczny krajobraz, urozmaicony „ślepy okiem” szarego stawu, rozjaśnia „blady pas dalekiej drogi, / długim, bielonym płótnem położony”⁵³. Jest to jedyna droga, która prowadzi ku górze i jasności wyjścia. Śmierć nie jest kresem, skończonością ludzkiej istoty, jest przejściem, kolejnym etapem wędrówki. Piękno nieśmiertelne nie tkwi w ludzkim ciele, lecz w uczuciach, dlatego ciało Eurydyki – „dziewiczo zamknięte”, spowite w całuny, jest ambiwalentne (można by powiedzieć, że to nie Eurydyka, lecz jej cień podąża za Orfeuszem). Rilke zastanawia się nad powrotem Eurydyki z zaświatów: „słuch, niczym chart, wyprzedza myśl” Orfeusza. Perspektywa ta poddaje istnienie świata w wątpliwość. Jakie znaczenie ma ludzka egzystencja (trud, mozolenie), jeśli świat jest tylko mirażem? Czy można przeniknąć naturę świata skrytego za plecami?

Powrót z krainy zmarłych może być interpretowany w kontekście opowieści o boskim zakazie, którego naruszenie staje się przekroczeniem, występkiem ściągającym na głowę „przekraczającego” karę.

Przewodnikiem nimfy i Orfeusza jest w wierszu Rilkego Hermes, bóg o podwójnej naturze, „posłaniec bogów”. Hermes prezentuje inny porządek świata, który odpowiada misteryjnej tajemnicy. Według mitu, był synem bóstwa natury – Pana, kojarzonego z postacią Bachusa⁵⁴. W wierszu Rilkego jest „wiedzącym”, trzyma dłoń Eurydyki, choć postępuje za nią; jest kimś, kto za chwilę zdecyduje o zatrzymaniu jej w podziemnej krainie na wieki:

[...] nagle bóg
zatrzymał ją i krzyknąwszy boleśnie
powiedział: On się obejrzał –⁵⁵

Hermes, podobnie jak Eurydyka, jest dla Orfeusza niewidoczny. Jak w rzeźbach Rodina – postaci skupiają w sobie istotę śmiertelnego milczenia.

⁵² Tenże, *Orfeusz Eurydyka, Hermes*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 115.

⁵³ Tamże, s. 119.

⁵⁴ Aby uspokoić gniew Apollina, podarował mu lirę, oręż Orfeusza, por. J. Parandowski, dz. cyt., s. 123.

⁵⁵ R.M. Rilke, *Orfeusz, Eurydyka, Hermes*, s. 119. Por. także P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 15.

Po uzyskaniu pozwolenia na wyprowadzenie Eurydyki pieśniarz milknie; Orfeusz nie śpiewa pieśni, idąc. Milczenie staje się najwyższą wartością, wyznacza moment, w którym ważą się losy bohaterów.

Eurydyka staje się w wierszu uosobieniem myśli o Wiecznym Pięknie. Podobnie pojmował jej rolę Rodin, gdy w kompozycji *Orfeusz i Eurydyka* ukazał postać śpiącej kobiety, całkowicie oddanej podziemiom, która zwraca swoją twarz (zamknięte jeszcze powieki) ku słońcu. Eurydyka przylega do pleców Orfeusza dźwigającego z radością „słodkie brzemie” (pragnął odebrać ją bogom, wydrzeć otchłani). Ona jednak jest już „pełna swojej wielkiej śmierci”⁵⁶.

W postaci Eurydyki skrywa się interesująca refleksja o ogromie straty, ciężarze bólu, z którym musi zmierzyć się człowiek – nieustanne zmaganie z materią, światem zewnętrznym świadczy o istocie tworzenia. Jego sens przedstawił Rilke w innym wierszu:

Z nieopisanych przemian rodzą się ciągle
takie dzieła: uwierz i odczuj pośród mozołu!
Cierpimy, gdy w popiół zmienia się płomień;
lecz w sztuce: płomień powstaje z popiołu⁵⁷.

Poznanie dokonuje się wyłącznie z perspektywy mroków, wiedza (o czym głosił Sokrates) jest „wydobywaniem”, przekroczeniem:

[...] Bo jeden
tylko śpiewa Orfeusz. [...]

O, znikać musi, abyście pojęli!
I choć mu ciężko samemu, że znika,
gdy jego słowo śmierci nie podzieli,

on jest tam, dokąd wasz krok już nie zbacza.
Rąk jego krata liry nie zamyka.
Idzie za głosem, wtedy, gdy przekracza⁵⁸.

U podstaw artystycznego gestu pojawia się bolesne doświadczenie cierpienia. Realna strata przemienia się w „nic, które boli”⁵⁹. W wierszu

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ R.M. Rilke, *Magia*, przeł. B. Antochewicz. Cyt. za: D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke. Biografia*, przeł. D. Guzik, Warszawa 2004, s. 15.

⁵⁸ Tenże, *Sonet do Orfeusza*, s. 145 (część I, sonet V).

⁵⁹ Perspektywa melancholijnej obecności w świecie (Fernando Pessoa).

Rilkego droga pod górę, ku światłu, nie przynosi ocalenia. Brak, którego doznaje Orfeusz, paradoksalnie staje się źródłem jeszcze głębszej, bogatszej twórczości (przemienia ją „jakościowo”). Orfeusz głosem ściszym (nasyconym barwami cierpienia) wieszczy bowiem, objawia tajemnice człowieka i świata (istotą twórczości jest ból).

Podobny motyw występuje w wierszu Leśmiana, doświadczenie otchłani staje się źródłem poznania⁶⁰:

I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,
I szuka, wężąc bólem, parowu lub jaru,
Aby go dopasować do swego bezmiaru
I zamieszkać na chwilę, i w ciszę się wdroyć⁶¹.

Poznanie staje się ruchem, wirem poszukującym kształtu, a nawet „dopasowania się”. W spazmatycznych odmętach Leśmianowskiej otchłani (por. także *Świdryga i Midryga*) ujawnia się odwieczna walka między kategoryzującym intelektem, rozumem „dopasowującym obraz świata” do zespołu reguł i norm opisujących istnienie, a energią życia, instynktem, rozkoszą płodzenia i tragicznością niszczenia, biosem i upojeniem.

Nagość, głód i bezdomność otchłani – sfery natury, ujawniają pierwotność instynktu wobec racjonalizującej istnienie cywilizacji. W wierszu Leśmiana nie jest to jednak zwykła opozycja, jaką wyznacza porównanie przestrzeni natury i kultury. Cierpiąca męki otchłani staje się figurą myśli, marzenia poetyckiego: „Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czym”⁶².

Myśl i marzenie nie zdołają jednak uchwycić sensu ludzkiego istnienia, człowiek – w odróżnieniu od świata – zawsze pozostanie odległy, jako „dziw”:

I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem⁶³.

Otchłań spoglądająca na człowieka stanowi poetycki obraz poznania, tajemnicy, która kusi głębią, mrocznością. Jest również zaprosze-

⁶⁰ W ten sposób interpretuje wiersz Leśmiana Michał Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 141.

⁶¹ B. Leśmian, *Otchłani*, s. 299.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

niem do podróży z „ciemności sztolni” ku słońcu Prawdy (jak w micie jaskini Platona). Wzniesienie ku górze nie przyniesie jednak całkowitej wiedzy, nie będzie pełnym zwycięstwem. Powracający z otchłani Orfeusz pozostawia bowiem w głębinach Eurydykę, swój cień (duszę). Jego istnienie na zawsze naznaczy cierpienie, o którym Rilke napisze:

Uczucia do kogo? O, ty przemiano
uczuć w co?: – w słyszalny krajobraz.
Ty obca: muzyko. Ty nas przerastający
przestworze serca. Nasza najtajniejsza sprawa,
co przewyższając nas, wybucha z nas –
święte pożegnanie:
gdy to, co jest naszym wnętrzem, nas otacza
jako najbardziej wypróbowana dal, jako druga
strona powietrza:
czysto,
ogromnie,
już nie do zamieszkania⁶⁴.

W wierszu Leśmiana spojrzenie przez „mętne szkła rosy” jest pełne melancholii. W spojrzeniu tym barwy rozmywają się, tworząc mozaikę, zanikają kontury postaci, słowa milkną – człowiek nie jest „tym, którym jest”. Jego nieskończoność, przeczuta z refleksji o otchłani, zostaje poddana w wątpliwość:

[...] Wiem dobrze: tu – Bóg jest ukryty!
Zastygły w złękłym skoku nad otchłanią wiszę,
Pełno w niej jego spojrzeń i głos jego słyszę:
„Jam – twój kres! Czekam na cię – na swego przybłądę,
A gdziekolwiek podążysz – tam ja z tobą będę!”⁶⁵

A może przestaje być istotna (wrażna, widoczna) w codzienności? Jedno jest pewne, otchłań (tak jest również w wierszu *Otchłań*) nie pozwala wydrzeć sobie tajemnicy – człowiek, który rozpoznaje jej bliskość, doświadcza jej obecności (sens poznania, motyw przekraczania, podobnie w wierszu *Pantera*), pozostaje w obliczu tej prawdy samotny, „inny, niż ten, który jest”. A owa inność bywa obcością, różnicą wynikającą z udziału w rzeczach wielkich.

⁶⁴ R.M. Rilke, *Muzyka*, [w:] tenże, *Poezje*, s. 347.

⁶⁵ B. Leśmian, *W locie*, s. 292.

W wierszu Leśmiana „inność” oznacza także trudy poznania. Człowiek przekraczający leśne granice („Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota / I twarz tak niepodobną do tego, co leśne, / Widzę otchłań [...]”⁶⁶) zмага się z własną naturą, cielesnością. Otchłań staje się lustrem poznania, ujawniającym odbity (odwrócony) obraz istnienia („Staw posrebrniał i widzi inaczej niż my”⁶⁷).

Otchłań w wierszach Leśmiana nie jest ani przestrzenią, ani nawet czasem, lecz energią, pędem, którego nie można zobiektywizować, przyjąc myślą. Otchłań istnieje wobec podmiotu poznającego (bywa niekiedy zmysłowa, czująca – jak w wierszu *Otchłań*), równocześnie jednak prezentuje inność, tajemnicę, bywa obca, jest symbolem nieskończoności. Człowiek w wierszach Leśmiana szuka kontaktu z inną stroną istnienia, tak jakby wierzył, że właśnie tam odnajdzie odpowiedź na pytanie o właściwy kierunek życiowej wędrówki, doświadczy wolności:

Na potworze, z majaczeń wyległym rozbłysku,
Mknę, kresów nienawidząc, w wieczystą swobodę,
W nieskończoność, co szumiąc, pieni mu się w pysku⁶⁸.

Podobny sens majaku, snu istnienia można odnaleźć w wierszu *Step*, w którym ogrom przestrzeni wyraża nieskończoność: „wkoło mnie step, chłonący własne uciszenie”⁶⁹. Jest to przestrzeń prawie pozbawiona ruchu, uśpiona. Nieskończoność implikuje pora nocy („rozszerzona nocą nieskończoność”⁷⁰), przypominająca „sztolnię nocy” z wiersza Rilkego (*Orfeusz, Eurydyka, Hermes*).

Człowiek, w myśl refleksji poetyckiej Leśmiana, to „zjaw – byt nagły, niespodziany”⁷¹. Poeta już w *Sadzie rozstajnym* ukazuje „wieczne trwanie”, nieskończoną/niekończącą się obecność człowieka, który przybywa „z leśnych gwiazd”⁷², pokonując trud wędrówki jak w wierszu Rilkego. Perspektywa ta przypomina Platońską anamnezę, wskazuje na rytm przemian, wędrówkę dusz, które (jak w misteriach orfickich) przemierzają drogę ku wieczności.

⁶⁶ Tenże, *Otchłań*, s. 299.

⁶⁷ Tenże, *Wieczorem*, s. 27.

⁶⁸ Tenże, *W locie*, s. 292.

⁶⁹ Tenże, *Step*, s. 69.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ B. Leśmian, *Zielona Godzina*, s. 63.

⁷² Tamże.

Zakończenie

W przywołanych wierszach Leśmiana i Rilkego człowiek jest bytem, który sam dla siebie stanowi tajemnicę („nieodkryty i niepoznawalny jest człowiek”⁷³). Ową trudność człowieka w rozpoznaniu/określeniu samego siebie Pascal traktował jako cechę dystynktywną ludzkiej istoty⁷⁴. Człowiek nie jest „myślącą gliną” – wbrew temu, o czym pisał we wczesnym wierszu Tetmajer, nie jest też kimś, kto wyłącznie „myśli obrazami”⁷⁵, lecz zdobywa wszechświat „w obrębie dostępnego [...] ludzkiego kształtu, który, jako niewód zarzucony w nieskończoność, wyławia z niej tylko to, co jest najbliższe”⁷⁶. Jest to jedna z zasad antropocentrycznego światopoglądu, który obowiązywał człowieka pierwotnego⁷⁷. Leśmian postrzega otchłań jako uczłowieczoną tęsknotę poznawczą. Wyraźnie akcentuje, iż wymaga ona odwagi, a nawet ofiary (por. *Otchłań* Baudelaire’a, *Tygrys* Blake’a). Jest nowym poznaniem, inicjacją w nieskończoność. Jest ciągłym wyzwaniem do wstępowania i przekraczania granic, nawet za cenę najwyższą – jak w opowieści o Orfeuszu, który traci w śmiertelnej otchłani najdroższy skarb, Eurydykę.

Wobec otchłani człowiek pozostaje samotny, w pełni niepoznawalny, jest „brudą znikliwą” (Bergson). Przerażony bezmiarem wszechświata (natury), pozostaje obcy, oddalony (w wierszu Rilkego), „inny niż ten, którym jest” (*Otchłań* Leśmiana).

Zarówno Rilke jak i Leśmian przywołują postulat Pascala, zgodnie z którym człowiek „powinien wrócić do siebie” i znaleźć swoją miarę dla świata (wszechświata)⁷⁸. Powrót ten ujawnia różnice, które polegają

⁷³ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 2003, s. 45.

⁷⁴ „Człowiek jest dla siebie samego najbardziej zadziwiającym przedmiotem w naturze: nie może bowiem pojąć, co to jest ciało, a jeszcze mniej, co to jest duch, najmniej zaś, w jaki sposób ciało może być spojone z duchem. To jest dlań szczyt trudności, a wszelako to jego własna istota” (cyt. za: J. Sokołowska, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 17).

⁷⁵ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 47.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ „Antropomorfizm pojęty jako niepodzielność, nieodłączność idei od człowieka, który ją dla siebie tworzy niby ciąg dalszy swej istoty rozgałęzionej we wszechświecie, ustępuje miejsca abstrakjom, dla których on właśnie, nie zaś one dla niego – istnieć odtąd powinien” – tamże, s. 57.

⁷⁸ B. Pascal, dz. cyt., s. 62.

na odmienności przyjętych perspektyw i wynikającej stąd niemocy poznawczej. W świecie Leśmiana nieskończoność skrywa się zarówno w naturze, bogactwie form, zmienności energii (tworzenie i niszczenie), nieprzewidywalności, jak i w samym człowieku, który przeczuwa swoje pokrewieństwo z naturą (por. *Zielona Godzina*), traci jednak pierwotną więź, rozpoznając jej istotę dopiero w świecie wyobraźni, krainie myśli (uczy się rozumienia bliskości):

Fakt, iż formy myślenia stały się też dobytkiem naszej świadomości i że zdolni jesteśmy pomyśleć nie tylko dany przedmiot, lecz i samo myślenie oglądaniu tego przedmiotu towarzyszące, fakt ten pozwala nam przypuścić, iż oglądane świadomością – formy naszego myślenia, na równi z przedmiotami, tak samo jak i one przez nas pomyślanymi, są wciąż jeszcze zjawiskiem przestrzennym i czasowym⁷⁹.

W wierszu Rilkego człowiek skrywa w sobie nieskończoność, a wędrówka w „mroki nocy” staje się aktem samopoznania. Perspektywa ta znalazła interesujące odniesienie w pismach Eliadego, który dostrzegł w wyobraźni źródło obrazów ukazujących „świat w jego pełni”⁸⁰.

⁷⁹ B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce...*, s. 53.

⁸⁰ Wyobraźnia oraz wszechogarniająca zasada jedności są składowymi refleksji o nieskończoności, por. M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 33.

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ

(Uniwersytet Łódzki)

Dialektyka Błazna. Orfeusz w nieprzerwanym łańcuchu wcieleń w trawestacji Leszka Kołakowskiego

Wiele jest postaci, w które sztuka wciela mitycznego Orfeusza, wiele kostiumów, w jakie go przebiera. Bogata biografia muzyka-poety z Tracji, męża Eurydyki, pierwszego teologa i ezoteryka, czyni z niego prefigurację podatną na rozmaite inkarnacje, umetafizyczniane lub zracjonalizowane życiorysowe warianty, z jedną lub kilkoma dominantami tematycznymi¹.

Dla antropologów – pisze Zofia Helman – Orfeusz był przede wszystkim szamanem wtajemniczonym w święte obrzędy, wróżbitą i magiem, dla neoplatoników – mistykiem, inicjatorem nowej religii [...]; dla artystów – rywalizującym z bogami twórcą muzyki, pierwszym śpiewakiem, poetą, aktorem, uosabiającym moc sztuki władającej całą naturą².

Nie ulega jednak wątpliwości, że najmocniej eksplorowanym wątkiem z życia Orfeusza jest psychomachia dokonująca się w nim po śmierci żony, traumatyczny stan osamotnienia, tęsknoty, rozpacz, który skłania go do wędrówki w poszukiwaniu „tamtego świata” i zstąpienia do Hadesu, w *alta ostia Ditis* celem odzyskania umarłej. Nasycona emocjonalnie i zabarwiona idealistycznie inspiracja mitem pokazuje miłość jako klucz do zaświatów. Transformacja ta zespolona z toposem *ubi sunt*

¹ C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 105–132.

² Z. Helman, *Metamorfozy mitu w muzyce scenicznej XX wieku*, [w:] *Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 267.

*qui ante nos fuerant?*³ przyczynia się do oszałamiającej kariery mitu o Orfeuszu i Eurydyce w nowożytniej sztuce (literaturze, muzyce, malarstwie, filmie), zarówno w niezliczonych odmianach sentymentalnych czy konwencjonalnych, niewymagających wybitnego talentu twórcy, jak i prawdziwie tragicznych, uruchomionych odczuciem transcendencji.

Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego napisana została w początkach lat sześćdziesiątych przez wielkiego myśliciela XX wieku Leszka Kołakowskiego jako część tryptyku; następnie autor włączył ją w cykl ośmiu, dopisanych później, monologów zatytułowanych *Rozmowy z diabłem*⁴. Jest to oryginalna próba literacka w rodzaju miniaturowej *conte philosophique*. Poprzez wyzyskanie zasady *tapeinosis* stworzył Kołakowski pozornie niepoważną, sygnowaną nieco barokowym tytułem, ironiczną trawestację mitu o czarującym śpiewaku, przed którym otworzyły się bramy Piekieł. Tekst, pomyślany jako Orfeuszowa autonarracja z suspensją, jest prezentacją Orfeusza – żywego mitu. Protagonista bowiem jest świadom swojej historii, jej węzłowych punktów i tragicznego zakończenia. Funkcjonuje w kulturze, zaznaczając swoją obecność we wszystkich czasach. *Apologia* zawiera, co istotne, holistyczne ujęcie życiorysu Orfeusza, uwzględniając w implikacyjnym porządku epizody i predyspozycje charakteru ważne dla zrozumienia sytuacji egzystencjalnej bohatera. Przywołuje się zatem pochodzenie trafeńskie Orfeusza, ewokujące osobliwe nieokiełznanie jego usposobienia, mimo niewątpliwie wybitnego talentu muzycznego i wiążących się z nim niezwykłych sukcesów, następnie akcentuje okres edukacji okultystycznej w Egipcie, wspomina szczęśliwy związek z driadą Eurydyką, obdarzoną szczególną cechą wzbudzania uczucia miłości u każdego, kto na nią spojrzeł, następnie wzmiankuje o jej gwałtownej śmierci wskutek ukąszenia przez węża, wreszcie opisuje zdarzenia nadprzyrodzone, która ta śmierć wywołała. Orfeusz zamyka swoją historię ujawnieniem mrocznej tajemnicy.

Patronują *Apologii* antropocentryzm i racjonalizm, dlatego Orfeusz Kołakowskiego nie jest Orfeuszem Wergiliusza, Owidiusza czy misty-

³ S. Skwarczyńska, *Topos „Ubi sunt qui ante nos fuerant” oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego*, [w:] też, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985, s. 80–150.

⁴ *Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego* (jako jeden z *Trzech monologów*) miała pierwodruk w „*Twórczości*” 1963, nr 4, s. 7–14, następnie jako część *Rozmów z diabłem* ukazała się w 1965 roku. Do dziś miała kilka wydań, m.in. w latach: 1990, 1998, 2005.

ków, ale racjonalistów, takich jak Pauzaniusz, który w *Wędrówkach po Helladzie* w sposób jednoznaczny i zdroworoządkowy eksplikuje symboliczne zawikłania mitu, rekonstruuje jego pierwotne znaczenie⁵. Wyprawa Orfeusza do Hadesu jest wedle Pauzanasza wędrówką do Aoron w Tesprocji, „gdzie od dawna istniała wyrocznia zmarłych” i gdzie wywoływano ich duchy. „Kiedy więc wydawało mu się – pisze Pauzaniusz – że w ślad za nim szła dusza Eurydyki i że ją stracił, ponieważ się obejrzał, z rozpaczy popełnił samobójstwo”⁶. Kołakowski wprawdzie nie wspomina o wróżbach, wyroczniach czy seansach spirytystycznych, pozostaje raczej wierny utartemu kształtowi mitu – literalnie widzianej katabazie, ale nadając Orfeuszowi cechy człowieka współczesnego, na karb jego symboliczno-ironicznego błazeństwa kładzie reminiscencje z Piekieł, mogące w perspektywie świadomości bohatera ulec wielokrotnym transgresjom i deformacjom. Przede wszystkim ilustrującym depresję psychiczną (zstąpienie do psyche) i jej groźne następstwa.

Sytuacja narracyjna *Apologii* to rodzaj estradowego monologu (czy raczej kryptodialogu z audytorium koncertowym w tle⁷), konferansjerki przed własnym recitalem, którego część właściwą, ale dysproporcjonalnie mniejszą, stanowią cztery różnej długości partie pieśniowe wykonane przy akompaniamencie cytry. Zasadniczą więc część tworzy opowieść Orfeusza, fantastyczne *soliloquium* samobójcy-upióra, który poprzedniego dnia podciął sobie żyły. Jest martwy, ale nadal nawykły do istnienia, niewyzuty jeszcze z ludzkich emocji, doznań zmysłowych i wspomnień („oczy mam dobre i bystre, jak zawsze, ręce zgrabne, zdadne do gry na cytrze i innych rzeczy, jak dawniej. Wszystko jak dawniej”⁸), zachowuje tak ważną dla orfików samoświadomość⁹. Wykorzystuje zapowiadany koncert jako okazję do pośmiertnej ekskuzy, którą

⁵ M. Sobolewska, *Orfeusz w Wędrówkach po Helladzie Pauzanasza. Pochodzenie, uczynki i okoliczności śmierci*, www.litant.eu/artykuly/nr4/MariolaSobolewska.PDF [dostęp 30.12.2013].

⁶ *U stóp boga Apollona. Z Pauzanasza Wędrówki po Helladzie. Księgi VIII, IX, X*, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski, Wrocław–Warszawa 1989, s. 229.

⁷ T. Terlecki zauważa pokrewieństwo gatunkowe *Apologii* z melo-monodramatem, zwłaszcza zaś *Pigmalionem* J.J. Rousseau (*Sztuka pisarska Leszka Kołakowskiego*, [w:] tenże, *Szukanie równowagi. Szkice literackie i publicystyczne*, Londyn 1985, s. 365–366).

⁸ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza, śpiewaka i błazna, rodem z Tracji, syna królewskiego*, [w:] tenże, *Bajki różne, Opowieści biblijne, Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 189.

⁹ P. Świercz, *Mythos i logos w orfickiej koncepcji nieśmiertelności*, [w:] *Orfizm i jego recepcja w literaturze, sztuce, filozofii*, red. K. Kołakowska, Lublin 2011, s. 139.

wyglasza przed zgromadzoną na widowni publicznością, zonglując na przemian leksyką ezoteryczną i kolokwializmami (gwarą knajacką¹⁰), pozwalającymi uniknąć patosu i wzniosłości. Figury retoryczne (apostrofy, diafory, litoty, antyklmaksy, paronomazje) sprzyjają ponadto zmniejszeniu dystansu wobec słuchaczy, dzięki nim Orfeusz może wydać się widowni człowiekiem swojskim, „wyluzowanym”, nonszalancim. Wieloznaczność roli błazna i aktora pozwala na przeskakiwanie ze stylu w styl, na aprobatę wszelkich autokreacji – wszystko bowiem wpisane jest w grę, udawanie, prestidigitatorstwo. Stopniowo jednak, w miarę postępów śmierci, do języka Orfeusza wkrada się element rzewności, intymnej konfesji, a nawet swoista afektywność i suplikacyjność.

Kluczowym tematem wypowiedzi jest – jako się rzekło – doświadczenie infernalne, zejście do podziemnego świata, by odzyskać Eurydykę. Wszystko, o czym Orfeusz mówi, obsesyjnie krąży wokół tego zdarzenia, które uczyniło z niego nie – jak chcą przekazy – pierwszego eschatologa, twórcę potężnej sekty orfików, ale ofiarę własnej nieudolności, niezdecydowania, przekory i niedowiarstwa, istotę ludzką wystawioną na nierówną walkę (być może rozgrywającą się tylko w jego imaginacji) z bogami i z własnymi ograniczeniami. Kołakowski ośmiesza w tekście sentymentalną i baśniowo-ludową ornamentykę mitu splataną z symbolami o chrześcijańskiej proveniencji; deformuje i obnaża fantastyczność wszelkich „empirycznych” wyobrażeń o zaświatach, warunkowanych najczęściej potrzebą odczuwania niesamowitości, pragnieniem rozwikływania tajemnic i lękiem przed tym dociekaniem¹¹. Orfeusz, nie znajdując języka przekazu o owym *locus horridus*, sięga po znane detale z „bajek”. Straszą tam więc: „węże, ogień, żelazo, bagniska, syczenie, zgrzyty, robaczki świętojańskie, potworności, nietoperze, znana scenaria”¹². *Apologia* jest więc ponowieniem dialogu z mitem, jego reinterpretacją poprzez oryginalne „dodanie własnego tekstu do archetypowego »tekstu« kultury”¹³, a w rezultacie demistyfikacją mitu osadzoną w przestrzeni światopoglądowej Kołakowskiego i z filozofią orfizmu w tle¹⁴.

¹⁰ Pisze o tym T. Terlecki, dz. cyt., s. 366.

¹¹ Por. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tenże, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, t. 3, Warszawa 1997, s. 235–262.

¹² L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 194.

¹³ Zob. A. Zawadzki, *Nowoczesny dialog filozoficzny*, [w:] tenże, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 95.

¹⁴ Por. T. Cyz, *Orfeusz, diabeł i śmierć*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 3, s. 145–147. W tekście Kołakowskiego pojawiają się także bezpośrednie parodystyczne nawiąza-

Autor wyzyskuje pierwotny charakter znaczeniowy apologii jako formy gatunkowej mającej charakter obrony przed zarzutami albo wręcz pochwały jakiegoś człowieka bądź poglądu, każąc wprawdzie przemawiać protagoniście w swoim własnym imieniu, ale w sposób przewrotny przypisując sobie – jako apologeticie na podobieństwo Ireneusza czy Orygenesusa – nadzór nad mową bohatera i utożsamianie się z jego bólczkami. Kołakowski kładzie nacisk na płeć Orfeusza. Jest on bowiem przede wszystkim mężczyzną, który w swojej męskości chce się utwierdzić, swojej męskości dowieść, ze swoją męskością się zmóc, swoją męskość ocalić. Zakłada więc maskę błazna, kabaretowego solisty, uprawiającego komercyjny, rozrywkowy fach, ażeby ukryć prawdziwą twarz zrozpaczonego, wstydliwą twarz, z którą nie wypada pokazywać się światu. Maski ta opada dopiero w exodusie, gdy Orfeusz, demonstrując zalety swojego ciała, przypadkowo odsłania świeże rany na nadgarstkach, rany, z których „krew poszła prawie cała”¹⁵. Nic już nie da się ukryć, nic zamaskować – wszystko jest boleśnie oczywiste. Martwy Orfeusz umiera raz jeszcze na oczach ludycznie nastawionej i nienasyconej w rozrywce widowni. Jego śmierć staje się towarem na sprzedaż, Teatrem Okrutnym, formą jednoosobowego igrzyska. Orfeusz zaspokaja więc ciekawość publiki, żądnej wiedzy o „geometrii tych podziemnych zygzaków”¹⁶. Odpowiedzią Orfeusza jest jego spektakularny koncert, w którym gra chorego na śmierć. Ta, wszedłszy w niego w Podziemiu, już nie odstąpi ofiary, nic bowiem nie dzieje się bezkarnie.

Antropologiczny realizm, którym przeniknięty jest tekst, każe zrazu widzieć Orfeusza, który nie sprostał sprawie „honorowej”, jaką była konieczność wydobycia Eurydyki z Piekła. Odheroizowany, bo nie idący do Hadesu po własną śmierć, Orfeusz czuje się przymuszony do roli, którą w sensie kulturowym musi wypełnić. W Podziemiu, gdzie w ciemnościach wieje mroźny wiatr a ciało przenika lodowata wilgoć, ani myśli zostać dłużej ponad niezbędny do uwolnienia Eurydyki czas: „nie zostać i samemu wrócić to niby honor stracony, a zostać znowu, to niby żonę z powrotem dostaję, ale co mi po żonie na mrozie, w wilgoci [...]. Honor dobry jak jest ciepło i sucho, a z gołym honorem pod ziemią gnić,

nia do symboliki dotyczącej teogonii i kosmologii orfickiej (m.in. jajo, sito, wąż-uwodziciel).

¹⁵ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 198.

¹⁶ Tamże, s. 197.

co mi z tego, nie?”¹⁷. Stosując konsekwentnie zasadę *tapeinosis*, Kołakowski ucieka od ckliwych, sentymentalnych akordów w kreowaniu bohatera pogrążonego w autentycznej rozpacz i żałobie. Jego Orfeusz jest Współczesny, życiowo doświadczony, samoświadomy. Chce być wolny od melancholii, stroni od patosu i uparcie powtarza, że pójdzie do Piekieł było dlań nie tyle egzystencjalną sytuacją graniczną, ile „honorową”, w której musiał sprawdzić się nie tyle jako człowiek, ale jako mężczyzna („tu nie szło o uczucia, musiałem sprawę rozegrać po męsku”¹⁸). Bo jako mężczyzna musiał zachować twarz i honor. Wszak, jak powiada: „byłem zmoczony jak pies, kiedy mnie [żona] zdradziła z wężem. Poszła z nim do ziemi, pod ziemię, a więc do podziemi, zabrał ją uwodziciel, gad plugawy. A ja byłem jak pies zmoczony”¹⁹. Bycie zdradzonym jest dla Orfeusza sytuacją upokarzającą, nie do zniesienia, choć zdaje sobie sprawę, że w jakimś sensie sam tę zdradę sprowokował, otwierając się na doświadczenia ponadzmysłowe, na magię, ryzykując nieprzewidywalnymi wypadkami, wsączeniem się nadprzyrodzonego w normalne życie człowieka:

Żeby nie ten Egipt może bym uniknął nieszczęścia. No musiałem, musiałem przecież pokumać się trochę z wężem, jakże inaczej? One znają mowę tajemną, skrytości wszystkie ziemi i księżycy, znaki sekretne, wiadomości okropne, od których włos się jeży, węże wszystko wiedzą. Chciałem być nieśmiertelny, kto, jeśli nie wąż nauczy mnie sztuki nieśmiertelności, sztuki młodości wiecznej, wąż nieśmiertelny, samo-odnowca, [...] przecież nie mogłem wiedzieć, że to bydlę ją ugryzie...²⁰

Orfeusz-mężczyzna ratuje się przed rozpaczą, przed bólem, zabezpiecza przyjęciem pozy gadatliwego wesołka, błaznującego o rzeczach wagi najwyższej. Zatem honor zdradzonego, a nie miłość i tęsknota za zmarłą, staje się dlań imperatywem nakazującym mu iść tam, skąd nikt żywy nigdy nie wyszedł? Po wielokroć zarzeka się Orfeusz, iż wymiar jego problemu nie ma nic wspólnego z uczuciami:

Tak zwany problem Orfeusza. Prawdziwy problem Orfeusza. To nie wołanie w przepaść i nasłuchiwanie echa. Ja tam w żadną przepaść nie wołam, wołanie w przepaść to idylla, a w ogóle aktorstwo. [...] Orfeusz ma problem honorowy, a nie senty-

¹⁷ Tamże, s. 193.

¹⁸ Tamże, s. 192.

¹⁹ Tamże, s. 191–192.

²⁰ Tamże, s. 191.

mentalny, powtarzam, chcę, żebyście dobrze zrozumieli, wołanie w przepaść to rzecz sentymentalna, nie o to chodzi²¹.

Orfeusz udaje, że nie chce ludzkiej litości, czułby się bowiem poniżony; w tym celu próbuje całą swoją przygodę z zaświatami litotyzować i obracać w żart:

Poszedłem, zażądałem, syn królewski jestem, nie? Tak i tak, mówię, syn królewski jestem, żonę proszę oddać. Krzychałem, głośno było, popłakałem się potem, na cytrze zagrałem, niedobrze zagrałem, [...] zaciąłem się, na cytrze grałem, prosiłem, straszylem, bóg wie co... [...] Sam nie wiem, słowo honoru, jak to ja ich zakołowałem w podziemiu, że zgodzili się oddać mi żonę. Tak jakoś krzychałem, grałem, zagadałem ich, zamęczyłem, groziłem, że jak nie, to ja się stąd nie ruszę. Sam nie wiem, skąd mi ta śmiałość przyszła, bo z natury jestem nieśmiały, skromny człowiek, co? Grajek, komediant, ale trudno, uparłem się, męska sprawa, honoru nie sprzedam. [...] Ale wygrałem, wygrałem, postawiłem na swoim, po mojemu wyszło, jak człowiek stanowczo się weźmie do sprawy, jak się postawi, to wszystko się uda, tylko chodzi o stanowczość, nie ustępować, stać twardo przy swoim, nie dać się zastraszyć ani przekupić, o ja te rzeczy potrafię, sprawa honoru, nie ma żartów. No i tak, udało się, jak mówię, postawiłem na swoim. Oddali mi żonę. Tak było²².

Orfeusz, ironizując, bagatelizuje, trywializuje i umniejsza wagę straty („Waż ją ugryzł i umarła biedaczka. Gdyby były surowice przeciw jadom, ale tak?”²³; „Od czasu, kiedy nie mam żony, nie ma komu mnie pilnować”²⁴; „struna przyćmiona – żona stracona”²⁵; „teraz to jakby mi ta jedna struna całkiem wróciła do zdrowia, tobym się bardziej cieszył niż przedtem z całego tego szczęścia”²⁶). A w ogóle o Eurydyce mówi bez czułości i bez miłości. Jak artysta, dla którego najważniejsza jest sztuka, kreuje się na doświadczonego mężczyznę, który żywi przekonanie, że miłość ma charakter efemeryczny, krótkotrwały i trywialny (świadczy o tym również czwarta, ostatnia jego pieśń *Dam ci, dam ci, kochanie*) w odróżnieniu od sztuki, która jest wieczna. Orfeusz jest jednak empatyczny. Czułość i ludzka troska stają się – jak mimowolnie w toku narracji ujawni Orfeusz – przyczyną jego klęski w Podziemiu. Ze strachu, ażeby żona nie pośliznęła się na kładce łączącej światy żywych

²¹ Tamże, s. 197.

²² Tamże, s. 192–194.

²³ Tamże, s. 191.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 197.

²⁶ Tamże, s. 196.

i umarłych, na której sam się właśnie potknął, nagły a niekontrolowany impuls nakazuje mu ostrzec ją przed rzekomą pułapką. Powodowany tym lękiem odwraca się ku niej spontanicznie, tym samym nieodwołalnie łamiąc boski zakaz. Eurydyka rozprasza się, a Orfeusz zostaje przez posłańca powiadomiony o sromotnym końcu swojej misji. Do świata żywych powraca sam, muśnięty atmosferą zaświatów, dotknięty wszechpotężną ironią Piekła.

Prawdziwie teraz, po ludzku, a nie tylko po męsku, dotyka go domniemanie drugiego oszustwa, drugiej zdrady. Orfeusz roztrząsa kwestię faktycznego istnienia Eurydyki tam, w Piekło, stawiając pytanie o cel i sens próby, na jaką wystawili go bogowie; analizuje jednocześnie swoją postawę względem zadania, które miał wykonać. Poprzez ciąg implikacji usiłuje dojść do prawdy, która nie jest możliwa do odkrycia. Rozważania te są pochodną refleksyjności Orfeusza-człowieka-poety, znacznie pogłębionej przebywaniem w Piekło i obcowaniem z zaziemskością; stają się dlań paradoksalnie zarazem pocieszeniem i przekleństwem. Orfeusz bowiem nie potrafi znaleźć odpowiedzi na nurtujące go dylematy. Ten głód poznania rzeczy ostatecznych, który z zasady nie może zostać tu, na ziemi, zaspokojony, popchnie go do samobójstwa. Nieposiadanie idei Boga, niewiara w bogów i w wyższe moce czyni z niego jednostkę nie-religijną, całkowicie za swoje czyny odpowiedzialną.

Orfeusz poddaje zatem w wątpliwość uczciwość i wiarygodność bogów:

Musieli coś takiego mieć, żebym ja się musiał odwrócić, bo inaczej wszystko by się wydało, całe oszukaństwo, a to im znowu nie pasuje, bo to niby bogowie, takie syny, [...] tak mnie zakołowali, czartowskie nasienie²⁷.

Bogowie Podziemi zatem to naigrawający się z człowieczej naiwności demony, którym przyjemność sprawia upokarzanie ludzi? Orfeusz skłonny jest sądzić, iż bogowie jako wszechwiedzący przewidzieli jego człowieczą słabość, brak zaufania, podejrzliwość. Jeżeli nawet dali mu szansę wydobycia żony z Hadesu – Orfeusz nie jest przekonany, czy Eurydyka faktycznie szła za nim jako *simulacrum*, byt ontologicznie chybliwy, potencjalnie nieistniejący – to była to szansa pozorna, z góry bowiem bogowie wiedzieli, jak potoczą się wypadki i jaki będzie skutek zabiegów intruza. Mimo umniejszania swej roli jako muzyka, grał bo-

²⁷ Tamże, s. 194–195.

sko, lecz tylko w muzyce boskość jego się streszczała²⁸, w niej miała początek, w niej kres zgodnie z ludzką ograniczonością. Odwrócenie procesów śmierci nie mogło stać się jego udziałem. Był tylko człowiekiem, który sądził, że uda mu się dokonać niemożliwego. Był śmiałym, którego trzeba było ukarać za butę i pychę, za czelność żądania, z czego bohater ze wstydem zdaje sobie sprawę: „dałem z siebie balona zrobić, czyli frajer jestem, naiwniak, facet nieprzytomny”²⁹.

Spekulacje wiodą Orfeusza dalej – ku pytaniom o własną chybioną misję, o przewinę, jakiej dopuścił się wobec Eurydyki, bez znaczenia, czy bezwiednej. Orfeusz, założywszy, że bogowie grali z nim *fair* i że naprawdę chcieli oddać mu żonę, która w nadziei oczekiwała na wyzwolenie z „tamtego świata”, zdaje sobie sprawę, że swoim nierozważnym postępkami skazał ją na „drugą śmierć”, „wkopał w plugastwo”. To poczucie winy i obawa przed odpowiedzialnością za jej wtórne zamordowanie (Orfeusz Kołakowskiego przypisuje sobie winę za jej „pierwszą śmierć” jako obcujący z parapsychologią i nadużywający tej wiedzy) powodują głęboką frustrację, przygnębienie, w końcu obsesyjną potrzebę wyjścia z impasu, z tej „sprawy honorowej”, z której ująć można tylko poprzez samounicestwienie, w niebyt. Czyżby więc istniała surowa predestynacja, przymus działań od zawsze zapisany, surowe prawo nieuwzględniające intencji, a jedynie fakty? Bogowie, Eurydyka, Piekło stają się epistemologiczną obsesją Orfeusza, przedmiotem dialektyki, rozbiorów logicznych i spekulacji myślowych, a jego nierozważna, popędliwa, choć z dobrych chęci poczęta, reakcja ze skutkiem śmiertelnym – obsesją etyczną:

Najbardziej to się boję nie tamtych, ale jej. Bo przypuścmy, że jej nie było, dobrze, jak nie było, to znowu na dwoje może być. Albo jej wcale nie było, a wtedy kropka, mnie też nie będzie. Albo była, ale mnie wykiwali, wtedy ja nie winien, do piekła nie wracam. Tak czy owak, ja jej już nie zobaczę, to dobrze. (Wy rozumiecie, co ja mówię? Nie zobaczę jej, to dobrze? Wy rozumiecie, co ja mówię?) Ale jak była? Była, mówię, to znaczy ja wracam i tam spotkanie. Będzie o czym mówić, co?³⁰

Orfeusz Kołakowskiego wymyka się banałom, które nagromadziły się wokół wątku miłości silniejszej niż śmierć, miłości otwierającej bramy Piekła; nie jest ani kochankiem, ani nawet czułym mężem

²⁸ Por. H. Czubała, *Realizm metafizyczny*, Kraków 2009, s. 162.

²⁹ L. Kołakowski, *Apologia Orfeusza...*, s. 195.

³⁰ Tamże, s. 195–196.

Eurydyki. Starannie maskuje miłość, która w jego mniemaniu uczyniłaby go gorszym mężczyzną, żonę traktuje raczej przedmiotowo. Kreuje się na clowna z honorem, by ukryć melancholię i rozpacz, nawet po śmierci zachowuje te same cechy, którymi chełpił się kabotyńsko za życia. Jest aktorem, graczem, mitomanem i narcystą. Orfeusz Kołakowskiego jest Orfeuszem Wiecznym, Ponadczasowym, ponieważ w sposób zwielokrotniony powtarza swój los w ciągłym, nieprzerwanym łańcuchu przemian – kolejnych wcieleń. Jest zmęczony i znudzony multiplikacją żywotów, jakie wyznacza mu przeznaczenie, cyklicznym krążeniem po orbicie czasu, reprodukowaniem gotowego szablonu mitu, które odbiera mu wolność. Doskonale zna i trawestuje konwencjonalną opowieść o sobie, korygując nazbyt trywialne bądź nazbyt intencjonalne jej interpretacje, jakie namnożyły się w ciągu dziejów świata. On pozostaje sobą, to tylko czasy się zmieniają, zmieniają konwencje. Tym razem postanawia nie czekać na Menady, nie nadstawiać głowy Zeusowemu piorunowi, ale samemu zadać sobie śmierć.

Uderzające jest w *Apologii* epatowanie cielesnością bohatera, który rozbiera się przez zgromadzoną na koncercie publiką, demonstrując i komentując idealne proporcje kształtów, doskonałą wypukłość i twardość mięśni, słowem – całą swą atrakcyjność męską, i żąda admiracji. Scena striptizu, oglądania i nasycania się walorami własnego ciała postrzeganego *a capite ad calcem* jest celowym zabiegiem pisarza, który akcentuje orficki dualizm – oddzielność duszy i ciała. Orfeusz ogląda bowiem swoje martwe ciało, nazajutrz po śmierci, choć śmierci tej w ciele jeszcze na dobre nie czuje. Na naszych oczach odkrywa jednak jej źródło – otwarte żyły nadgarstków. Oksymoroniczna, paradoksalna w sensie kulturowym lodowatość Piekła, która owionąwszy Orfeusza, zakaziła go śmiercią, narasta immanentnym chłodem, aby przeniknąć go całego, rozpocząć procesy kostnienia zwłok. Pojawiające się już wcześniej perseweracyjne wypowiedzi Orfeusza sugerowały postępujący rozpad świadomości wyrażający się w języku, teraz jego umieranie staje się jawne, pełne, rozpaczliwe, echolaliczne: „syn królewski, syn kurewski, syn królewski, syn kurewski...”. Orfeuszowski rym oksymoroniczny zaczyna się i powtarza jak zdarta płyta, będąc symptomem ostatecznego odklejenia się jaźni bohatera, umierającego z poczuciem klęski, niesprostania zadaniu. W ostatnim „słowie” Orfeusz wypada z roli błazna i wesołka, swoim pierzchającym myśлом nadaje ton żałosny, żąda od widowni współczucia i litości:

Moi drodzy, kochani, przyjaciele, nie mówcie nic, widzicie, że płaczę, ulitujcie się, wejdźcie w moje położenie, nie mówcie nic złego, ja was kocham, użalście się nade mną, taki sam jestem³¹.

Apologia poprzez szczególną sytuację egzystencjalną Orfeusza: śmierć osoby dla niego najbliższej oraz duchową antycypację własnego umierania ewokować może opisany przez Kołakowskiego w *Obecności mitu* „fenomen obojętności świata”, której „przewyciężenie stanowią ośrodkowy sens ludzkich zmagañ z losem w jego codzienności i w jego ekstremach”³², jak również orfickie przekonanie o obcości jednostki w świecie pełnym cierpienia. Ową obojętność świata wzmagają dodatkowo sytuacja kryptodialogu ujawniającego aktywność Orfeusza skontrastowaną z lekceważeniem (gwizdy, śmiechy, *default responses*) przypadkowej grupy odbiorców, najpierw sfraternizowanych, a potem „przymuszanych” przez niego do litości. Opowieść Orfeusza interesuje bowiem o tyle, o ile dostarcza rozrywki. Człowiek jest sam pomiędzy wpisaną w byt niewiedzą a zagadką, która może okazać się nicością. Nawet ciało staje się obce, choruje i przynosi ból. Jedynym godnym a zarazem konsekwentnym aktem odrzucenia świata jest samobójstwo, autentyczna negacja.

Wymowa *Apologii* jest pesymistyczna, jak większość reinterpretacji współczesnych, które odnawiają sensy archetypów³³. Autor nastawia ostrość na ukryte w micie przesłania, podporządkowując sobie historię Orfeusza w celu zdiagnozowania kondycji współczesnego człowieka, z którym igrają żywioły: religii, historii, obyczaju, etc. Poprzez szczególną kreację bohatera-aktora filozof obnaża jednowymiarowość i przemijalność międzyludzkich emocji, jakie ujawniają się w micie (miłość, tęsknota, ból po stracie), tak silnie emanujących na artystów. Kołakowski, wchodząc w głęboką strukturę mitu, pokazuje autentyczny, egzystencjalny problemat jednostki bez Boga i bez religii, jednostki całkowicie odpowiedzialnej za skutki wyborów. Wobec Losu człowiek bowiem jest sam. Zakończona klęską, pozbawiona sensu wyprawa Orfeusza do Piekieł zapładnia go śmiercią, której pierwszymi symptomami są zapasy człowieczego rozumu z transcendencją, a rezultatem: bezsilność, poniżenie, dyshonor. Wobec chichotu zaświatów Orfeuszowi pozostaje jedyna, wpisana w tragiczną strukturę świata konieczność, „jedyne wyjście”, własna aktywność motywowana instynktem transcendentnym.

³¹ Tamże, s. 198.

³² L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 80.

³³ C. Rowiński, dz. cyt., s. 130.

Inicjacja *ad infinitum*
(„ja” w procesie)

MAGDALENA SADLIK

(Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu)

„Prawdziwa mistyka jest [...] kobietą”¹ – mistyczne nastroje prozy kobiecej

„Wiek XIX ma swego bohatera, który go jak najlepiej uosabia, jak najwymowniej wyobraża dążności jego i upodobania, nadzieje i rozczarowania, jego wzloty i upadki, tęsknoty i rozczarowania, jest nim dusza ludzka”². Aczkolwiek konstatacja Jabłonowskiego grzeszy pewnym uogólnieniem, to niewątpliwie jest zasadna w kontekście literatury doby romantyzmu i *fin de siècle’u*. Skoro dusza ludzka znalazła się w centrum zainteresowania, trudno się dziwić, że to właśnie kwestie natury egzystencjalnej zajęły poczesne miejsce wśród podejmowanych tematów. Miłość, spirytyzm, buddyzm³, spektakularne konwersje, sztuka⁴ – nie sposób przedstawić wszystkich dróg, którymi podążali bohaterowie przełomu wieków w poszukiwaniu sensu istnienia⁵. Jedną z nich był niewątpliwie mistycyzm.

Ponieważ najwybitniejsze utwory znalazły swoje wielorakie, wyczerpujące opracowania, warto poświęcić uwagę drugorzędnej literaturze popularnej, w tym tej zapomnianej, a niegdyś poczytnej, która nie przetrwała próby czasu, pozostając do dziś jedynie świadectwem pewnej mody. Dlatego też niniejszy tekst dotyczyć będzie różnorodnych form

¹ Zob. J.-N. Vuarnet, *Wprowadzenie*, [w:] tenże, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 12.

² W. Jabłonowski, *Epopea psychologiczna*, [w:] tenże, *Chwila obecna (Dążności i usposobienia)*, Warszawa 1901, s. 31.

³ Zob. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.

⁴ Zob. M. Sadlik, „Moja religia to sztuka” – kreacja artysty w „Epigonach” i „Kulcie ciała” *Mieczysława Srokowskiego*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 329–334.

⁵ Zob. K. Olkusz, *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”*, Racibórz 2007.

mistycyzmu w prozie kobiecej przełomu wieku. Uwzględnione zostaną utwory reprezentujące odmienne formy i gatunki: nowele Marii Iwanowskiej-Krzymuskiej, pamiętnik Justyny Marii Zaleskiej oraz powieść Marii Rodziewiczówny *Atma*. Taki wybór lektur jest nieprzypadkowy, umożliwi bowiem prezentację mistycyzmu epoki w kilku odsłonach.

Rozczarowania człowieka *fin de siècle'u* zrodzone z odkrycia niewystarczalności wiedzy naukowej w procesie poznania zaowocowały poszukiwaniami alternatywnych dróg wiodących ku rozwikłaniu egzystencjalnych zagadek. U schyłku XIX w. szczególnie popularną formą religijności staje się mistycyzm – „osobliwość epoki schyłkowej”⁶. O renesansie tego prądu wspominał już Płoszowski z *Bez dogmatu*, który sceptyków swojego pokolenia uważał właśnie za najbliższych „otchłani mistycyzmu”:

Ci, którzy zwątpili o ideałach religijnych i socjologicznych, ci, którzy stracili zaufanie w potęgę wiedzy i ludzkiego rozumu, cała masa ludzi właśnie najbardziej rozwiniętych, niepewna dróg, pozbawiona wszelkich dogmatów, szamocąca się, beznadziejna, zasuwa się obecnie coraz głębiej w mgły mistycyzmu⁷.

„Powrotną falę” mistycyzmu przeczuła też młodziutka, świetnie zapowiadająca się autorka – Maria Komornicka. W szkicu *Zamiast wstępu*, poprzedzającym zbiór nowel *Staszka*, przepowiadała, iż nowa literatura obejmie całą sferę ludzkiego rozumienia i odczuwania „od myśli pozytywnej do mistycyzmu”⁸. Nasilenie mistycznych nastrojów odczytywano ówczesnie jako jeden z symptomów świadczących o odrodzeniu romantyzmu w literaturze końca wieku. Przyczynom renesansu mistycyzmu u schyłku stulecia przywoływany już tutaj krytyk literacki Władysław Jabłonowski poświęcił rozprawę *Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej*. Źródłem powrotu owego prądu upatrywał on w tęsknocie za Absolutem, pragnieniu oderwania się od materializmu. W mistycyzmie przełomu wieków ujrzął kwintesencję egzystencjalnych niepokojów, świadectwo wszystkich antynomii swojej epoki:

⁶ W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni w literaturze współczesnej*, „Ateneum” 1901, t. 1, s. 17.

⁷ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1978, s. 155.

⁸ M. Komornicka, *Zamiast wstępu*, [w:] *Miscellanea z pogramnicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, Wrocław 1963, t. 8, s. 357.

Pragnienie ideału, tęsknota do absolutów uczuć i myśli, wstręt do zmaterializowanej [...] cywilizacji współczesnej; głucha trwoga ciała i świadomy źródeł swoich ból umysłu, osłabienie woli i szarpanie się serca, [...] szalały zmysłów i podniebne szybowanie czystej psyche ludzkiej; [...] ascetyzm grzesznika zarówno jak paroksyzm zniecierpliwienia neurastenicznego, głosy [...] wiary i niewiary, buntu i skruchy, – wszystko to [...] odnajdujemy w tym chaotycznym i powikłanym usposobieniu duszy współczesnej, w tym jej prądzie, którego kierunek nazywamy mistycyzmem⁹.

Krytyk zachował znaczny sceptycyzm zarówno wobec mistycyzmu, jak i idealizmu. W jego przekonaniu wizje „mglistych zaświatów” nie mogły stanowić skutecznego antidotum na choroby człowieka „końca wieku”, zważywszy, iż jedną z nich był właśnie rozbrat z rzeczywistością: „Tym, co żyli w odrętwieniu i nieczynności, doradzano obcowanie sam na sam z nieskończonością, absolutem, po to chyba, by tym lepiej ich zahipnotyzować i obezwładnić”¹⁰. Również Jeske-Choiński powrót do mistycyzmu skłonny był poczytywać za wyraz ucieczki od naturalizmu i materializmu, za ostateczną deskę ratunku pozwalającą odnaleźć sens egzystencji, za rozpaczliwy głos wołającego o pomoc pokolenia¹¹. Spośród wypowiedzi tamtych czasów dotyczących religijnych prądów warta odnotowania jest niepozbawiona oryginalności, acz kontrowersyjna, interpretacja Théodule’a Ribota, który rozważania dotyczące mistycznej ekstazy zawarł w książce *Choroby woli*, w rozdziale pod sugestywnym tytułem *Zanik woli*. W swoich studiach francuski psycholog powołuje się na świętą Teresę, która dla pokolenia schyłku wieku była patronką i najznajmniejszą przedstawicielką mistycyzmu¹². Wskazuje na uderzające podobieństwo ekstazy mistycznej, somnambulicznej i kateleptycznej, za ich wspólną cechę podając zawieszenie funkcji umysłu, w efekcie czego człowiek pozostaje „jak we śnie głębokim”, wówczas to „wola znika, gdyż znika wszystko”¹³. Interesującą, aczkolwiek bardzo szeroką, definicję mistycyzmu podał Zenon Przesmycki w rozprawie o Maeterlincku. Dla niego mistycyzm był przede wszystkim drogą poznania istoty człowieczeństwa i „bezkresnego *mare tenebrarum*”, które uzewnętrznia się w „tęsknotach, przecuciach, dziwach śmierci, tajemnicach snu, zagadkach dziecięctwa”¹⁴. Mistycyzm schyłku wieku w bardzo szerokie

⁹ W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni...*, s. 15.

¹⁰ W. Jabłonowski, *Niepewne drogi*, [w:] tenże, *Chwila obecna*, s. 139.

¹¹ T. Jeske-Choiński, *Rozkład w życiu i literaturze*, Warszawa 1895, s. 205.

¹² Zob. J.-N. Vuarnet, *Od trwogi do ekstazy*, [w:] tenże, *Ekstazy kobiece*, s. 102–111.

¹³ T. Ribot, *Choroby woli*, Warszawa 1887, s. 121.

¹⁴ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 293.

ramy ujmował również Antoni Mazanowski, dostrzegając w nim „pe-wien odrębny wyraz czy rodzaj uczuciowości”¹⁵. Mistycyzmowi wiele uwagi poświęcił wybitny pedagog i psycholog epoki Jan Władysław Dawid¹⁶, który pod koniec życia odnalazł w nim odpowiedź na gnębiące go kwestie natury egzystencjalnej¹⁷. Jego rozprawy *Psychologia religii* oraz *O intuicji w mistyce, filozofii i sztuce* będą stanowiły ważny punkt odniesienia dla niniejszych rozważań.

Mistycyzm *Stygmatu*

W prozie końca wieku przedstawicielką mistycznego nurtu jest niewątpliwie Maria Iwanowska-Krzymuska¹⁸. Jej tomik nowel zatytułowany *Stygmat* przywitano jako „pierwszą polską dawkę neoromantycznego mistycyzmu”¹⁹. Zdaniem Krzymuskiej w mistycyzmie, podobnie jak w ascetycznym pięknie średniowiecznych katedr, wyrazić się może „tęsknota ludzka za Pięknem bez skazy, za wyzwoleniem z pęt ciała, za miłością nadziemską, która z ducha jest i w Bogu tylko spocząć może”²⁰. Obrany przez autorkę pseudonim „Theresita” przywołuje imię hiszpańskiej mistyczki – św. Teresy z Avila. Forma „dziennika duszy” znamienne dla wielu nowel zamieszczonych w *Stygmacie* wydaje się kontaminacją mody schyłku wieku²¹ z tradycją pism mistycznych, które niejednokrotnie zyskiwały szatę „osobliwego pamiętnika”²² pisanego pośpiesznie w przepływie natchnienia. Z pismami kastylijskiej świętej łączy Krzy-

¹⁵ A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, Kraków 1902, s. 17.

¹⁶ Zob. J. Szmyd, *Przeżycie religijne i mistyczne. Z psychologii religii Jana Władysława Dawida*, [w:] tenże, *Psychologiczny obraz religijności i mistyki. Z badań psychologów polskich*, Kraków 1996, s. 74–111; W. Bułat, T. Sarnecki, *J. W. Dawid (1858–1914)*, Warszawa 1963.

¹⁷ Zob. R. Padół, *Fenomenologia doświadczenia religijnego Dawida*, [w:] tenże, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1992, s. 118–126.

¹⁸ Zob. A. Baranowska, „*Za twój namiętny pocałunek*” (*Maria Iwanowska-Krzymuska*), [w:] taż, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981, s. 92–109.

¹⁹ J. Flach, *Kronika Literacka*, „Przegląd Polski” 1907, t. 163, s. 161.

²⁰ M. Iwanowska-Krzymuska (Theresita), *U źródeł. Powieść*, Warszawa 1914, s. 166.

²¹ Zob. M. Sadlik, „*Konfesje samotnych*”. *W kręgu prozy spowiedniczej (1884–1914)*, Kraków 2004.

²² J. Tomkowski, *List z nieba*, [w:] tenże, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 21. Zob. też: tenże, *Mistyka i egzystencja*, [w:] tenże, *Mistyka i herezja*, Warszawa 1984, s. 31–70.

muską niewątpliwie „sprzymierzenie się pierwiastków zmysłowo-erotycznych”²³ z uczuciem religijnym. Sama autorka jest ich zresztą całkowicie świadoma, wyjawiając w autobiograficznej powieści *U źródeł* swoją predyspozycję do „mimowolnego pomieszania erotyzmu z mistycyzmem, miłości boskiej z ludzką”²⁴. W ujęciu Theresity owa kontaminacja zyskała dość ryzykowną, balansującą na granicy świętokradztwa realizację. Już sam tytuł zbioru nowel odsyła do mistycznej symboliki. Jego wyalienowana, neurotyczna bohaterka poszukuje rozpaczliwie spełnienia, sensu własnej egzystencji. Doświadczenie mistyczne dopełnione poprzez halucynacje, stany ekstazy i wizje okazuje się alternatywą wobec poznania rozumowego. Iwanowska podejmuje tak istotny w twórczości mistyków wątek przeobrażenia prowadzącego do unii z Bogiem. Jej ambicje sięgały znacznie dalej niż li tylko udrapowanie nowel w modne szaty mistycyzmu. Należy przyznać, iż ich powstanie poprzedzone zostało wnikliwą analizą przedmiotu. W powieści *U źródeł* wyjawia autorka swoją listę lektur, tożsamą notabene z listą bohaterki *Stygmatu*. Poczesne miejsce zajmowały na niej mistyczne pisma Słowackiego, *Zamki duszy* św. Teresy, dzieła Jana Ruysbroecka²⁵, a podczas pobytu w Paryżu Theresita zajmowała się tłumaczeniem *Listów* św. Teresy. Świadectwem lektur mistyków pozostają także niektóre motta – *Ostatnią wiosnę* otwiera cytat z dzieła *Naśladowanie Chrystusa* Tomasza à Kempis.

Wzorem mistyków bohaterka *Stygmatu* skupia całą swoją uwagę na jednym tylko obiekcie. Jak pisze w jednej z nowel – „Duch na mnie wstąpił”²⁶. Już samo podkreślenie boskiej inspiracji uznać można za jeden z przejawów stylizacji na dzieło mistyczne. Dla mistyka najważniejszą wartością pozostaje miłość²⁷, która – by powtórzyć za Boehmem – „Jako najwyższa zasada jest przyczyną przyczyn, z której wszystko wypływa”²⁸. Trudno nie dostrzec pewnych elementów autobiograficznych *Stygmatu*, zwłaszcza w początkowych partiach *Appasionaty*, odwołujących się do młodzieńczych lat Theresity spędzonych we francuskiej

²³ J.W. Dawid, *Psychologia religii*, Warszawa 1933, s. 73.

²⁴ M. Iwanowska-Krzymuska, *U źródeł*, s. 88.

²⁵ Zob. L. Kowalewski, *Zjednoczenie mistyczne według Jana Ruysbroecka*, Sandomierz 2004.

²⁶ M. Iwanowska-Krzymuska, *Fragment pamiętnika*, „Krytyka” 1902, t. 1, s. 368.

²⁷ Ortega y Gasset podkreślał związek miłości i mistycyzmu przez wzgląd na ich wspólne źródło oraz analogiczną formę świadomości. Zob. tenże, *Szkice o miłości*, Warszawa 1989, s. 73.

²⁸ Cyt. za: J.W. Dawid, *Psychologia religii*, s. 73.

szkole klasztornej. Młoda pensjonarka, osadzona wbrew własnej woli w zakonnej szkole, przeżywa przemianę i nawrócenie, które jest jednym ze słów-kluczy mistycyzmu. Pisana w pierwszej osobie nowela poświęcona została mistycznemu przeżyciu pierwszej komunii. Wewnętrzne zmagania bohaterki uosabia tu biały słoń. W starożytności zwierzę to symbolizowało wieczność, w tradycji chrześcijańskiej – czystość²⁹, ale niekiedy także – zatwardziałego grzesznika. Odgrywało niemałą rolę także w wierzeniach Wschodu – białe słońce uważają buddyści za wcielenie bóstwa. W noweli Iwanowskiej biały słoń ruszający w pogoń za bohaterką ucieleśnia natomiast jej wątpliwości i wewnętrzną walkę, a także, co bardzo prawdopodobne w świetle fascynacji epoki religiami Wschodu – świętokradztwo, pokusę przyjęcia innego wyznania:

[...] uczyłam się w historii, u Indusów Bóg wciela się w białego słonia. Gdy spojrzenie moje przed chwilą padło na wydobytą książeczkę w oprawie z kości słoniowej, wtedy to bezlitosne skojarzenie myśli trysło, jak błysk lśniącej stali i wróciło ostrzem w głąb duszy, rozdarło mózg oślepiającym krzykiem strasznej świadomości...³⁰

Jednak dzięki żarliwej modlitwie *mare tenebrarum* ustępuje miejsca „morzu światłości”, a bohaterka osiąga upragnioną mistyczną unię z Bogiem:

I gorzało me serce purpurowe niby monstrancja święta, niby kielich Boży! [...] A na raz jęk rozkoszy i dreszcz – ból ostry w sercu i Ciało Przenajświętsze, Krew Przenajdroższa w każdej mej krwi kropelce – w każdym ścięgnię ciała!! [...] Bóg duszę moją posiada!³¹

W egzaltowanych, obfitujących w wizje i halucynacje wynurzeniach (*W Alei Krzyża*) bohaterka w nieco bluźnierczą całość łączy miłość do Boga i zakonnika, by w pewnym momencie oddać hołd temu ostatniemu: „On był moim Bogiem. On jeden jedyny”³². Owo wyznanie stawia pod znakiem zapytania wartość wcześniejszej konwersji, a nade wszystko jej motywy. Świadomość świętokradztwa rodzi poczucie winy i zagu-

²⁹ D. Forstner, *Słoń i kość słoniowa*, [w:] *taż*, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zarzevska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 301.

³⁰ Teresita, *Appassionata*, „Mysł Polska” 1906, nr 17, s. 273.

³¹ Tamże, s. 274.

³² M. Iwanowska-Krzymuska, *W Alei Krzyża*, [w:] *Stygmata* [wersja elektroniczna, biblioteka empiku], s. 21.

bienia. Lektura noweli prowadzi ostatecznie do konkluzji, iż elementy o mistycznej proveniencji Theresita wykorzystuje dla przedstawienia sprzeczności, które miotają młodą, rozegzaltowaną, spragnioną uczucia pensjonarką, jak też dla ukazania nikłej granicy między *sacrum* a *profanum*, między świętością a świętokradztwem³³. Zdaniem Krzymuskiej człowiek ma wprawdzie świadomość, iż jego potrzeba miłości w sposób pełny i idealny może zostać zaspokojona tylko przez Boga, ale jednak pomimo to szuka jej ziemskiego substytutu: „przez niemożność oderwania się od życia i anemię duchową, która wśród szczytów mdleje, szukamy tu po świecie naszego Zbawiciela”³⁴. Konsekwencją owych poszukiwań jest zazwyczaj gorzkie rozczarowanie, poczucie winy. Podobnie jak w utworach Przybyszewskiego, miłości cielesnej towarzyszy zawsze cierpienie, aczkolwiek jego źródła nie są tożsame. Dla bezkompromisowej, uduchowionej bohaterki konieczność wyboru między *amor sacer* i *amor profanum*, a w istocie między Niebem a Piekłem, niczym w antycznym dramacie prowokuje konflikt tragiczny. Niekiedy, jak w *Stygmacie*, finalne zwycięstwo należy do miłości ziemskiej, urasta ona wówczas do siły kosmicznej, przewyciężającej nawet śmierć, dla której warto zrezygnować z perspektywy życia wiecznego.

Kulminacyjnym punktem większości nowel ze *Stygmatu* jest dokonana w duchu mistycznym przemiana bohaterki prowadząca do zjednoczenia z Absolutem³⁵, a poprzedzona buntem, lękiem i niepewnością. W *Salvae aeternum*, wzorem mistycznych pism Słowackiego, których Theresita była gorliwą czytelniczką, Stwórca przedstawiony został jako starotestamentowy, zagniewany i bezlitosny Bóg zemsty:

Poprzez kiru zasłony, ujrzałam Je nad sobą. Oko Bożej Wszechwiedzy wśród złotego Trójkąta, [...] wyteżone w otchłań. Oderwane od stropu szło za trumną płonące, w bladym zimowym słońcu jak straszliwa pochodnia³⁶.

³³ Zob. G. Legutko, *Seksualność w obszarze sacrum (wstępne rozpoznania i tezy)*, [w:] też, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005, s. 72–82.

³⁴ M. Iwanowska-Krzymska, *U źródeł*, s. 85.

³⁵ Do owego zjednoczenia dąży każdy mistyk, jak pisał Tomasz à Kempis: „Wtedy rozradują się wszystkie moje wnętrzości, gdy dusza moja będzie doskonale zjednoczona z Bogiem”. Tenże, *Naśladowanie Chrystusa*, Warszawa 2002, s. 347.

³⁶ M. Krzymuska (Theresita), *Salvae aeternum* [pierwodruk], „Myśl Polska” 1906, nr 10, s. 161.

Przekonanie o bezzasadności ludzkiej egzystencji, spotęgowane jeszcze przez osobistą tragedię – śmierć ojca, skłania bohaterkę do zwątpienia w boże miłosierdzie, które dokumentuje bluźnierczy, adresowany do Boga monolog. Nawrócenie bohaterki jest doznaniem tak intensywnym i przełomowym, iż można je określić narodzeniem na nowo. Wizje, wzruszenie, „dar łez” – te wszystkie stany, które wymienia Jan Władysław Dawid jako towarzyszące mistycznym objawieniom, stają się udziałem bohaterki *Stygmatu*. „Gromem rażona bożym”³⁷ doznała olśnienia i nawrócenia, a jej monolog przeistoczył się w dziękczynną modlitwę. *Salvae aeternum* uznać więc można za literacką transpozycję mistycznego doświadczenia. Zgodnie z jego istotą, przemiana wiąże się z odkryciem tajemnicy miłości, bo – jak wyjaśnia Dawid – „intensyfikacja życia duchowego znamienna dla stanu mistycznego pobudza potęgę miłości, która tak dalece wypełnia świadomość mistyczną, że wystarcza sama sobie jako proces i działanie”³⁸. Tym też tropem podążyła bohaterka *Stygmatu*. Podobnie jak średniowiecznym mistykom – pomazańcom Boga, objawione zostają jej prawdy niedostępne zwykłemu śmiertelnikowi: „Bóg sam miłości rozkosz mi objawił [...]. A miłość moja ogromna i czysta [...]”³⁹. Jak w przypadku większości mistyczek⁴⁰, ekstazie bohaterki *Stygmatu* towarzyszą trwoga i rozkosz. Teologia mistyczna wskazuje trzy drogi ekstazy: oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie⁴¹. Owe stopnie wtajemniczenia stały się udziałem bohaterki nowel. Wizje i halucynacje, oscylacja pomiędzy stanami ekstazy i nieprzytomności, skłaniają bohaterkę ku powątpiewaniu we własne zdrowie psychiczne. Nadmienić jednak wypada, że to właśnie pomieszanie zmysłów wymienia św. Teresa jako znamię ekstazy. Jak pisał Jean-Noël Vuarnet: „mistyczki, [...] ocierając się w każdej chwili o szaleństwo, herezję, histerię, rozwijały, nie bez ryzyka, swą niejawną seksualność, w płomiennych książkach trawionych miłością, będących odwetem lub apoteozą kobiecości”⁴². Erotyzm bohaterki Theresity – wielbicielki Przybyszewskiego będzie przybierał różne formy, od religijnych ekstaz przez lesbijskie fascynacje (*Niepokalanka*) aż po miłosne uniesienia seksualnej inicjacji (*Stygmat*).

³⁷ Tamże, s. 163.

³⁸ J.W. Dawid, *Psychologia religii*, s. 70.

³⁹ M. Krzymuska (Theresita), *Salvae aeternum*, s. 163.

⁴⁰ Zob. J.-N. Vuarnet, *Od trwogi do ekstazy*, s. 108.

⁴¹ Tamże, s. 102.

⁴² J.-N. Vuarnet, *Wprowadzenie*, s. 12

Gotowość całkowitej samozatraty, poświęcenia i cierpienia wyrażana w egzaltowanych aklamacjach swoją sztucznością razila już ówczesnych czytelników. Swoistą ekstatyczną manierą, nadmierną hiperbolizacją opisów stanów psychicznych, gonitwą metaforycznych obrazów przywołuje najsłabsze ustępy Przybyszewskiego. Trudno zatem odmówić racji jednemu z krytyków, który dojrzał w Krzymuskiej jedną z zastępów „producentów mistycznego powietrza i nabożnych połykaczy tej poetyzowanej pustki”⁴³. Zdaniem Zagórskiego, literatura tego rodzaju pozostaje charakterystyczna dla epok, w których pierwiastki uczuciowe i emocjonalne wyzwały się spod rygoru umysłów.

W kilka lat po tomiku nowel Krzymuska opublikowała wspomnianą już tutaj powieść *U źródeł*. W tym poniekąd autobiograficznym, manierycznym, egzaltowanym mistycyzującym utworze podejmuje wszystkie wątki i tematy znane czytelnikowi *Stygmatu*. Jednak tutaj mistyczne ekstazy prowadzą ku czynnej postawie – zaangażowaniu w losy społeczności; religijne uniesienia pozwolą odnaleźć sens życia w realizacji celów o emancypacyjnym i patriotycznym charakterze, by przytoczyć ostatnie ustępy powieści:

[...] zatłumić to wieczyście kobiece ciężenie ku ziemi, zastąpić je wiekuiście ludzkim dążeniem ku światłu, czynem twórczym, wyzwolić duszę kobiety z dławiących ją pęt instynktu – takie zadanie ujrzałam przed sobą w tej godzinie. [...] Oto poznałam, że kresem ducha może być tylko to, co wiecznie żyje i trwa nieodmiennie. [...] Tu w tej Wawelskiej katedrze odczułam, że próba ognia miłości mej skończona a wstaje życie nowe: *Ofiarnego Czynu*⁴⁴.

U źródeł pragnienia wyzwolenia kobiety „zamkniętej w wirydarzu rozkoszy miłosnej i cielesnego macierzyństwa”⁴⁵ tkwi więc często przez modernistów, a i mizoginów epoki, powtarzane przekonanie, że to domeną kobiety jako emisariuszki natury jest sfera cielesna, materialna.

Powieść Iwanowskiej nie wzbudziła już najmniejszego zainteresowania krytyki, czemu trudno się dziwić. Wszak w 1914 roku, u progu I wojny światowej, mogła już być jedynie świadectwem przebrzmiałej mody literackiej.

⁴³ A. Zagórski, *Przegląd piśmiennictwa*, „Tydzień” (dodatek „Kuriera Lwowskiego”) 1906, nr 51, s. 415.

⁴⁴ M. Iwanowska-Krzymska, *U źródeł*, s. 277–278.

⁴⁵ Tamże, s. 277.

Twórczość Theresity wpisywała się w modny nurt mistycyzmu końca wieku. Jej znamiennego rysu upatrywał Jabłonowski w kontaminacji „surowej biblijności, liryzmu ewangelicznego” i „wyrafinowanej zmysłowości”⁴⁶ wyrażającej dwoistość natury człowieka schyłku wieku. Pośród najistotniejszych dążeń mistyków Dawid wymieniał „dążność do organicznej rozkoszy o charakterze zmysłowym, seksualnym”⁴⁷, niewątpliwie znalazła ona swój wyraz w nowelach Iwanowskiej.

Mistycyzm „dziecka polskiego”

Cecylia Walewska – aktywna działaczka emancypacyjnego ruchu przełomu XIX i XX wieku, autorka licznych opowiadań i kilku powieści – podjęła się wydania pozostawionego w kilku zeszytach pamiętnika przedwcześnie zmarłej artystki – Justyny Marii Zaleskiej, zatytułowanego *Z księgi życia*. Wyimki z pamiętnika opatrzyła Walewska znamienym podtytułem: *Męczeństwo, mistycyzm i ofiara polskiego dziecka*. Jak pisarka przekonująco wyjaśniała w obszernym wstępie, dążność autorki do całkowitego zjednoczenia z Bogiem, do granic samozatraty, pozwala na określenie jej mistyczką⁴⁸. Walewska, podobnie jak Dawid, z mocą podkreślała czynny charakter chrześcijańskiego mistycyzmu. Wszak uczony, na przekór współczesnym, którzy mistycyzm postrzegali jako formę ucieczki od życia, wskazywał: „Istotą pełnego, doskonałego życia mistycznego jest wola, czy działanie”⁴⁹; przypominając także, iż wielcy chrześcijańscy mistycy byli „ludźmi czynu i wielkiej energii”⁵⁰. W przypadku Zaleskiej czyn – efekt mistycznej przemiany – pozostanie tylko w sferze projektów i pragnień, udaremni go przedwczesna śmierć diarystki.

Księgę życia – historię dojrzewania i duchowej ewolucji wrażliwej artystki – określić można „pamiętnikiem duszy”⁵¹, czy też w ślad za Walewską – formą konfesji. Dla wychowanej na Syberii, studiującej w Petersburgu rzeźbiarki wizyta w Krakowie okazała się wtajemniczeniem

⁴⁶ W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni...*, s. 23.

⁴⁷ J.W. Dawid, *Psychologia religii*, s. 53.

⁴⁸ Zob. C. Walewska, [wstęp do:] „*Z księgi życia*”. *Pamiętnik Justyny Marii Zaleskiej*, oprac. C. Walewska, Warszawa 1918, s. 28–30.

⁴⁹ J.W. Dawid, *O intuicji w mityce, w filozofii i sztuce*, Kraków 1913, s. 18.

⁵⁰ Tamże, s. 19.

⁵¹ Forma „pamiętników duszy” cieszyła się dużą popularnością w modernizmie, by przywołać choćby *Z dziejów duszy* Marceliny Kulikowskiej, Kraków 1911.

w polskość. Mistyczno-patriotyczne uniesienia, których doświadczyła na kopcu Kościuszki, czy religijna ekstaza w Boże Narodzenie zainicjowały duchową przemianę. W jej wyniku poczuła się „wybraną przez Boga do wielkich czynów”⁵², a marzenia o sławie i sukcesach ustąpiły miejsca pragnieniu „wieczystego zbawienia”. Wątpliwości, konfrontacja egoizmu z altruizmem, obawa płynąca z poczucia niemożności pogodzenia służby Chrystusowi z poświęceniem się dla sztuki powracają często na kartach pamiętnika. Wszak jak podkreślał Dawid, w mistycyzm wpisane jest nieustanne zmaganie z własną ludzką słabością, bowiem „zmyśły, egoizm, indywidualna wola wciąż głowę podnoszą, ażeby zasklepić człowieka w bycie jednostkowym”⁵³.

Podobnie jak w *Stygmacie*, wewnętrzna walka przedstawiona zostanie jako forma odwiecznych zapasów między Dobrem a Złem, Bogiem i Szatanem. Miejscem objawień Zaleskiej był Przypust, niewielka miejscowość malowniczo położona na wysokiej nadwiślańskiej skarpie, kilka kilometrów od Nieszawy, w której Zaleska planowała założenie ochronki dla wiejskich dzieci.

Tylko co byłam na Przypuście z Aniołem. Mówiłam z nim. [...] Anioł mi pod górę pomagał iść. [...] Niebios... Tam Bóg”⁵⁴.

Wyszłam na spacer, hań, na „Przypust”. I nagle uczulałam, że przy mnie mój Anioł Stróż, a potem jeszcze drugi, trzeci, dużo, dużo ich... Zerwałam się z kamienia i szłam wąwozem, a za mną oni, *Aniołowie* – – Ten mój... Za plecami czułam jego dłoń. A inni dwaj po bokach płynęli w powłóczyстых szatach, śpiewając: „Hosanna, Hosanna!”... I szłam tak z nimi wąwozem, hań i pełną piersią chłonełam radość objawienia. [...] Może – gdy przetrwam i udoskonalam się – ja też będę Aniołem. Czuję – pęcznią we mnie skrzydła i rosną długie, w dół spuszczone, końcami u stóp mych półkolem się wlokące, białe, jak te obłoki”⁵⁵.

Poczucie samozatrąty, bliskiego całkowitego zjednoczenia z Absolutem wieńczy wewnętrzną, dokonaną w duchu mistycznym przemianę bohaterki:

Ja wszechstwór sobą wypełniłam i straciłam poczucie swej jaźni. [...] leczę, pędzę gdzieś, ja Duch... Tam wizja, a we mnie spokój. Tak lecieć w przestrzeń niezmierną

⁵² „Z księgi życia”, s. 95.

⁵³ J.W. Dawid, *O intuicji w mistyce...*, s. 31.

⁵⁴ „Z księgi życia”, s. 157.

⁵⁵ Tamże, s. 171.

i Duchem być!... Wśród wirów i wichrów ja Miłość, ja Twórczość, ja Prawda, ja Duch. W nieskończoność lecę, lecę...⁵⁶

Wybór pamiętników Zaleskiej zamyka dopisek Walewskiej, swą patetycznością dorównujący egzaltacjom wynurzeń diarystki: „W ekstazie obcej naszym zmysłom wiary dopełniła się miara jej przeznaczenia”⁵⁷.

Ten osobliwy w swej patriotyczno-religijnej egzaltacji pamiętnik powróci kilka lat później w zapomnianej powieści Walewskiej *Biała pani* jako lektura polskich artystów-idealistów wytyczająca im cele działania⁵⁸.

Mistycyzm „tej trzeciej”⁵⁹ – *Atma* Marii Rodziewiczówny

Wątki, motywy, tematy znamienne dla literatury danej epoki zyskują zaskakujące niekiedy realizacje w „tej trzeciej”, by użyć określenia Anny Martuszeńskiej. Toteż z tego względu na uwagę zasługuje zapomniana powieść Marii Rodziewiczówny o zagadkowym tytule *Atma*, określona przez Czachowskiego syntezą filozoficznych poglądów autorki⁶⁰. Ideowe credo niezwykle popularnej niegdyś pisarki zamknąć można w trzech nakazach: modlić się, pracować i pamiętać o przeszłości. Obce wpływy postrzegała „strażniczka kresowych stanic” za zagrożenie dla narodowej tożsamości, której jednym z ważkich elementów był katolicyzm. Toteż właśnie z uwagi na powyższe *Atma* wzbudziła pewne zakłopotanie krytyki, następując sporą interpretacyjnych trudności. Jak sygnalizował Antoni Mazanowski: „dziwnie nie po polsku zagmatwała się etyka powieści”⁶¹. Także dla współczesnego czytelnika kontaminacja elementów hinduizmu z katolicyzmem może się wydać dość niejasna, a w efekcie – mało przekonująca. Tradycja chrześcijańska wychodzi tu bowiem na spotkanie religii Wschodu. Takie skojarzenia sugeruje niedwuznacznie już sam tytuł, oznaczający w myśl indyjskich wierzeń jaźń, niezniszczalną duszę. Czachowski postrzegał *Atmę* jako Anioła Stróża bohatera, choć brak jakiegokolwiek wzmianki w tekście upoważniającej do takiej interpretacji. Dla głównego bohatera, Adama Jaworskiego, jest ona „mocą,

⁵⁶ Tamże, s. 177.

⁵⁷ Tamże, s. 201.

⁵⁸ Zob. C. Walewska, *Biała pani*, Warszawa 1923, s. 115–117.

⁵⁹ Zob. A. Martuszeńska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

⁶⁰ K. Czachowski, *Maria Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań 1935, s. 162.

⁶¹ A. Mazanowski, *Nasza najnowsza powieść*, „Biblioteka Warszawska” 1911, t. 4, s. 61.

pięknością, Bogiem”⁶². Nieprzytomnemu, w wyniku próby samobójczej, bohaterowi dana będzie krótka wędrówka w zaświaty. Tam spotka tajemniczą Atmę uosabiającą najprawdopodobniej jego własną duszę bądź też – w szerszym odczytaniu – świat ducha, transcendencji, bo – jak słusznie zauważa jeden z recenzentów: „Atma [...] – to czysty już niemal duch, wcielony w ciało kobiece, duch nie podlegający prawie ułomnościom natury ludzkiej i »istotę« wszechrzeczy niemal przenikający”⁶³.

Bogaty fabrykant, hołdujący do tej pory konsumpcyjnemu modelowi życia, otrzymuje drugą szansę. Owa zjawiskowa niewiasta z zaświatów, której status ontyczny trudno jednoznacznie określić, zyskuje swój ziemski odpowiednik w osobie swojej imienniczki – rezydentki w kresowym majątku Antoniego Jaworskiego. Jej ojciec, uczonek, sekretarz i bibliotekarz francuskiego magnata, wraz z nim zwiedził Chiny i Indie. Dziewczyna, spędzając wiele czasu w bibliotece, nauczyła się czytać w obcych językach, co pozwoliło jej zgłębić mądrość Wschodu, jak sama powiada:

[...] z tych ksiąg mądrości starej jak świat zrozumiałam ewolucję materii i ducha, budynek wiedzy, który ludzkość tworzyła od zarania swego i tworzy bezustannie, i wędrówkę iskry Bożej wcielonej w formę fizyczną, wyzwalającej się przez śmierć do rzeczywistego życia i wracającej na powrót w kształt, aby płacić za przeszłość, zarabiać na przyszłość⁶⁴.

Od tej chwili to Atma stanie się duchową przewodniczką poszukującego duchowego odrodzenia przemysłowca, a jej nauki sprowadzą się do jednego wskazania: „spróbuj być Bogiem. [...] Miej w sobie siłę, mądrość i miłość, a objawiaj ją w połączeniu, które stanowi dobro!”⁶⁵. Przekonany, że odrodzenie i odkupienie win może nastąpić tylko dzięki zupełnemu zerwaniu z dotychczasowym trybem życia, dyrektor cukrowni „umiera dla świata”, przyjmując tożsamość zmarłego robotnika-alkoholika, niejakiego Karlińskiego. Prośba o wskazanie dalszej drogi skierowana do duchowej opiekunki Atmy nie pozostaje bez odpowiedzi, bowiem bohater doznaje czegoś na kształt olśnienia, przypomniane nagle słowa modlitwy *Ojcze nasz* nadadzą sens jego dalszemu życiu podporządkowanemu odtąd nakazowi bezwzględnej miłości bliźniego:

⁶² M. Rodziewiczówna, *Atma*, Warszawa 1990, s. 8.

⁶³ A. Drogoszewski, *Rodziewiczówna Maria. Atma*, „Książka” 1913, nr 3, s. 115.

⁶⁴ M. Rodziewiczówna, dz. cyt., s. 43.

⁶⁵ Tamże, s. 51.

Wyteżył wzrok w błękit, wyteżył całego ducha, stał się jednym pytaniem, jednym pragnieniem. [...] I nagle poczuł w sobie drżenie i ból, zdławiło go w piersi, gardle i tak w niebo zapatrzony, zapłakał. Nie zdając sobie sprawy co to jest, co czuje, co słyszy, wśród łez tych, pierwszych, które wypłakał, począł poruszać ustami [...] i wreszcie szepem powiedział: – „Przyjdź Królestwo Twoje”. I zrozumiał, i ujrzał drogę przed sobą⁶⁶.

Nagroda za heroiczne czyny świadczące o miłości bliźniego okaże się zjednoczenie z Atmą. Jeden z ówczesnych recenzentów tę wymykającą się jednoznacznej interpretacji powieść odczytywał jako utwór teozoficzny⁶⁷. Aczkolwiek nie brakuje tu wartkiej fabuły, godnej powieści sensacyjnej czy przygodowej, nie ona jest tu istotna, ale dzieje duszy. Toteż Czachowski swe rozważania poświęcone *Atmie* spuentował zdaniem: „Nie powieść to w sobie sensacyjna, lecz przypowieść alegoryczna czy bajka symboliczna”⁶⁸. Ówcześni recenzenci podkreślali „mistyczne podźwiewki”⁶⁹ *Atmy*, obce wcześniejszym powieściom Rodziewiczówny⁷⁰. Z kolei Martuszeuską, odczytującą utwór jako wyraz autorskich chęci sprostania prozie wysokoartystycznej, raziła jego pretensjonalność i manieryczność⁷¹, notabene trudno polemizować z taką opinią.

Jak wyjaśniał Dawid istotę mistycznego przeżycia: „Ponieważ odrodzenie i rozwój mistyczny znamionuje się spotęgowaniem życia duchowego, to wraz z nimi budzi się i potęguje siła miłości. Momenty największego ożywienia i podniesienia mistycznego są to jednocześnie ekstazy miłości”⁷². Owej miłości do Boga, świata i bliźnich doświadczyli bohaterowie prezentowanej tu prozy.

Mistycyzm końca wieku spotkał się z surową oceną Jabłonowskiego⁷³ i Brzozowskiego, którzy ujrzeli w nim jedynie formę pozbawioną treści. Autor *Legendy Młodej Polski* w swej syntezie epoki poświęcił owemu zjawisku rozdział pod znamionym tytułem: *Czczyciele tajemnic*. Konstatując brak prawdziwego mistyka w polskiej literaturze przełomu

⁶⁶ Tamże, s. 98.

⁶⁷ Zob. F. Lubierzyński, *Polska powieść teozoficzna*, „Bluszcz” 1914, nr 17, 18, s. 177, 191–192.

⁶⁸ K. Czachowski, dz. cyt., s. 164.

⁶⁹ [Anonim], *Maria Rodziewiczówna. Atma*, „Czas” 1911, nr 183, s. 3.

⁷⁰ Zob. Lascaro [H. Pajzderska-Rogozinińska], *Dwie powieści Rodziewiczówny*, „Dziennik Cieszyński” 1911, nr 113, s. 1–2; A. Drogozewski, dz. cyt.

⁷¹ Zob. A. Martuszeuska, *Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 180.

⁷² J.W. Dawid, *Psychologia religii*, s. 70.

⁷³ Zob. W. Jabłonowski, *Mistycy i nawróceni...*, s. 23–24.

wieku, pisał jednocześnie o „pewnego rodzaju rozlewności mistycyzującej”⁷⁴. Termin ten wydaje się adekwatny zarówno w kontekście twórczości Iwanowskiej-Krzymuskiej, jak i pamiętnika Zaleskiej.

Mistycyzm *fin de siècle'u* to złożona kontaminacja sprzecznych pierwiastków, myśli, uczuć, postaw i przekonań. Uznać go można bez wątplenia za jeden z przejawów odreagowania materialistycznych koncepcji pozytywizmu. Był też z całą pewnością jedną z form indywidualistycznego, niezwykle osobistego, wolnego od kościelnych kanonów rozumienia wiary, jak i jedną z dróg wiodących ku poznaniu. Przedstawione tu dzieła uznać można za świadectwa heroicznego zmagania jednostki z tajemnicą istnienia. Uporczywa autoanaliza wiodła bohaterów ku transcendencji, bo – jak to celnie ujął Stanisław Brzozowski – „Życie ludzkie jest religią jako fakt i usiłowanie zrozumienia go [...]. Człowiek jest tak zbudowany, że dążąc do poznania siebie, odnajduje Boga”⁷⁵.

⁷⁴ S. Brzozowski, *Czyciele tajemnic*, [w:] tenże, *Eseje i studia o literaturze*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Wrocław 1990, s. 949.

⁷⁵ Tenże, *Pamiętnik*, Kraków 1985, s. 165–166.

KATARZYNA BADOWSKA

(Uniwersytet Łódzki)

„Ja” wiecznie niegotowe. Zagadnienie podmiotowości w prozie Cecylii Walewskiej

Cecylię Walewską (1859–1940) znacznie lepiej znają dziś badacze historii ruchu emancypacyjnego niż literaturoznawcy. Wymienia się ją jako niestrudzoną rzeczniczkę tzw. kwestii kobiecej, członkinię organizacji feministycznych, autorkę publikowanych w czasopismach sylwetek polskich bojownic o równouprawnienie, założycielkę oraz kierowniczkę placówek oświatowych dla pań pracujących na utrzymanie. Jej działalność na niwie społecznej i publicystycznej była zaiste imponująca. Walewska zabierała głos na łamach kilkunastu czasopism, pracowała w kole tajnego nauczania (w latach 1895–1912), prowadziła – co pewien czas zamykaną przez Rosjan – niedzielną i wieczorową szkołę dla krawcowych i pracownic handlu (1905–1926), przewodniczyła Polskiemu Stowarzyszeniu Równouprawnienia Kobiet (1906–1908). Tuż przed pierwszą wojną światową powołała Towarzystwo Kształcenia Zawodowego Kobiet, w trakcie walk organizowała pomoc dla potrzebujących, a w roku 1918 – mając lat blisko sześćdziesiąt – zatrudniła się jako referentka do spraw pracy kobiet w Ministerstwie Pracy i Opieki Społecznej. Im mocniej pochłaniały ją kwestie obywatelskie, tym mniej tworzyła, a po objęciu funkcji urzędniczej właściwie całkowicie zamilkła jako autorka beletrystyki. Do 1927 roku współredagowała jeszcze „Bluszcz” (z którym współpracowała z przerwami od roku 1899) i nie ustawała w propagowaniu ruchu kobiecego, któremu poświęciła także ostatnią, wydaną w 1930 r. publikację *W walce o równe prawa*¹.

¹ Na temat działalności publicznej pisarki zob. m.in. artykuły w poświęconym jej numerze „Kobiety Współczesnej” z 24 lutego 1929 r. oraz hasło *Walewska Cecylia*,

Społeczne zaangażowanie pisarki do tego stopnia przyćmiło jej – uprawianą bez narcyzmu – działalność literacką, że i dziś biblioteki najchętniej przechowują w zbiorach, digitalizują i udostępniają w wersjach cyfrowych jej rozważania z zakresu „kwestii kobiecej”, pomieszczone w takich tomach jak *Z dziejów krzywdy kobiet* (1908), *Ruch kobiecy w Polsce* (cz. 1 i 2, 1909) czy *Kobieta polska w nauce* (1922). Przyczyną lekceważenia prozy Walewskiej jest zapewne intuicyjne uznawanie jej za tubę feministycznych przekonań autorki i aprioryczne zaliczanie do kategorii dzieł dydaktycznych, po epigońsku utylitarnych, obciążonych dużym ładunkiem dyskursywnym, lecz wtórnych artystycznie. Tymczasem służba publiczna nie wypełniała bezwzględnie twórczości pisarki. Powieści Walewskiej – które wyraźnie trzeba oddzielić od jej nieudanych form nowelistycznych, tworzonych i publikowanych równolegle – są wyrazem tendencji modernistycznych, zarówno w obszarze warsztatowym, jak tematycznym i ideowym (światopoglądowym). Wyrastają z rodzących się u schyłku XIX wieku fascynacji tajemnicą ludzkiego wnętrza i zagadkami wszechbytu, operują młodopolskimi sybolami-kluczami (nadrzędną funkcję pełni u Walewskiej kategoria „duszy”), uruchamiają ważne dla *fin de siècle* perspektywy: tanatologiczną i artystowską. Zawdzięczają wiele atmosferze epoki, ulegającej inspiracjom płynącym z filozofii Wschodu, idei gnostyckich, ezoteryki, spirytyzmu i mistycyzmu. Choć nie może się Walewska mierzyć talentem prozatorskim z Marią Komornicką czy wczesną Zofią Nałkowską, jej utwory warto przywrócić literaturoznawstwu nie tylko dlatego, iż wzbogacają ogląd Młodej Polski. Ich zasadniczą wartość stanowi bowiem oryginalne opracowanie koncepcji tożsamości, powiązanej z niezwykle silnym u schyłku XIX stulecia pragnieniem osiągnięcia pełni. Walewska dość konsekwentnie rozwija mianowicie problematykę autentyzmu jednostki i poszukiwania prawdy o sobie, zadaje pytania o granice podmiotowości, a wreszcie buduje nieszablonową, własną teorię androgynii – frapującej idei poruszającej wyobraźnię wybitnych twórców XIX wieku: od Balzaka i Gautiera po Przybyszewskiego, Daniłowskiego i Żeromskiego. Ów intrygujący krąg zagadnień, z pewnością wyróżniających twórczość autorki spośród drugorzędnej młodopolskiej produkcji literackiej, odnaleźć można przede wszystkim w powieści *Bez duszy* (publ. w odcinkach w „Bluszczu”: nr 43–52 z 1899 r. oraz 1–13 z 1900; wyd. osob. – 1901) oraz drukowanych

pomieszczone w przewodniku *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski* (tom V, Warszawa 2004, s. 18–19).

bezpośrednio po niej powieściach *Jak liść oderwany od drzewa* („Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 27–39; wyd. osob. 1910) oraz *Autor* („Biblioteka Warszawska” z 1902 r., t. 1–2; wyd. osob. – 1903). Mniej wyraziście rozważała Walewska podobne kwestie poprzez fabułę *Historii dzieci* („Gazeta Lwowska” 1897, nr 156–205; wyd. osob. 1903) i *Białej pani* („Świat Kobiety” 1914, nr 9–13; wyd. osob. 1923).

Pierwszy z wymienionych utworów, opatrzony przez autorkę asekuracyjnym, akcentującym symbolistyczną wymowę podtytułem *fantazja powieściowa*, jest portretem trzydziestoletniej, doświadczonej już życiowo kobiety, dręczonej bowarystycznym poczuciem braku i niezaspokojenia („Czegoś brakowało jej wiecznie, za czymś tęskniła nieustannie, a nie byłaby umiała nazwać tych braków, określić tęsknot²⁾). Nieustępliwe widmo pustki i nieukozonej tęsknoty staje się źródłem błędnych decyzji bohaterki, zmierzającej w poszukiwaniu szczęścia i pełni życia ku przypadkowym celom, które trajektorii jej losu nadają charakter stochastyczny. Kolejne rozczarowania i niesatysfakcjonujące wybory pogłębiają tylko melancholię, wewnętrzny niepokój, splin i pozbawiony bezpośredniej przyczyny smutek protagonistki, odbierając jej energię i spontaniczność.

Po tyłu drogach stąpała; tak śmiało przecinała najświętsze więzy życiowe, ilekroć zaczynały ją krępować; nie uważała, czy po uśmiechach, czy też po łzach ludzkich depcze, dążąc do własnego szczęścia, aby je tylko osiągnąć. Nieraz już majaczyło jakby; lecz gdy wyciągała rękę, by je uchwycić, znikало. Nowa tęsknota budziła się wówczas, nowy, dziwnie smutny niepokój. [...] Całe życie goniła jakąś marę niepochwytą; całe życie męczyła się tym tylko!

[...]

– Czy spotkam kiedy tę złudną chimere, którą gonię? – Czy zetknę się z nią oko w oko? – myślała nieraz i niepokój jej rósł, wzbierał, zdawało się, że rozsadzi piersi (Bd 18–21).

Niemożliwość odnalezienia środka niwelującego próżnię egzystencji – a szukała go Nuna najpierw w ślubie z zakochanym w niej niemającym urzędnikiem kolejowym i w macierzyństwie, następnie w porzuceniu rodziny i obmierzłego drobnomieszczańskiego modelu życia, wreszcie w ponownym małżeństwie z bogatym prezesem towarzystwa akcyjnego

² C. Walewska, *Bez duszy. Fantazja powieściowa*, Warszawa 1901, s. 18. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów w tekście głównym za tym wydaniem (podano skrót Bd i numer stronicy).

go i prowadzeniu salonu – czyni z bohaterki istotę martwą³. Poczucie nudy i wstręt do własnego życia ukrywa Nuna pod maską chłodu i obojętności. Tłumi prawdziwe emocje, którym obawa niezrozumienia, a w mniejszym stopniu konwenanse oraz obowiązek wobec męża, nie pozwalają dać upustu. Nie żyjąc autentycznie, nie żyje w ogóle. Ślizga się jedynie po powierzchni bytu, skazana na pozory, nie mogąc pochwycić sensu istnienia.

Bezwzględne odrzucanie najbliższych, w tym własnych dzieci, w pogoni za „złudną chimerą” nie jest bynajmniej działaniem wyrachowanej i kapryśnej egoistki, jak wyrokuje otoczenie Nuny⁴. Jest rozpaczliwym pragnieniem samookreślenia i samospelnienia, wciąż na nowo powtarzaną próbą dopełnienia i zintegrowania tożsamości *ego*. Problem w tym, że Nuna usiłuje zdefiniować siebie (rozpoznać własne „ja”) i zakończyć moratorium⁵ poprzez identyfikacje społeczne. Najpewniej czyni to, bezwiednie powielając zakorzenione w XIX-wiecznej obyczajowości wzorce zachowań dostępnych dla kobiety. Szuka istoty *self* tam, gdzie większość kobiet poddanych presji wychowania i opresji norm – w życiu rodzinnym i towarzyskim. To inni mają być źródłem stabilności jej *ego*. Wpasowuje się więc w rolę córki, żony, matki, a nawet kochanki, po czym każdy z tych schematów odrzuca jako niedopełniający poczucia „ja”, niekojący tęsknot. Tymczasem pustka płynie z jej wnętrza, nie ze świata.

³ To zastygnięcie bohaterki w smutku i martwocie sugeruje narrator kilkakrotnie, m.in. wskazując w opisie Nuny na jej „czarne, pełne martwego smutku oczy” (Bd 10). Na temat kobiecego bowaryzmu zob. prace Bogdana Mazana: *Literackie transpozycje doświadczenia bowaryzowskiego w miłości*, [w:] *Sztuka a erotyka*, słowo wstępne T. Chrzanowski, Warszawa 1995, s. 35–47; *Bowaryzm w literackich transpozycjach polskich modernistów*, [w:] *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska i J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 11–27; *Młodopolskie opisywanie formy bowaryzmu*, „Miscellanea Łódzkie” 1999, nr 1 (16), s. 68–74.

⁴ Otoczenie krytykuje bohaterkę z powodu nieposiadania przez nią przymiotów, jakich oczekuje się od płci pięknej, takich jak „dobroć serca, łagodność, dar odczuwania cierpień bliźnich” – te cechy wskazywała jako obligatoryjne dla kobiety nawet Waleria Marrené-Morzowska, rzeczniczka praw kobiet (zob. też, *Kobieta czasów obecnych*, Warszawa 1903, s. 36).

⁵ Używam tego pojęcia za Jamesem Marcją, który mówi o czterech stanach tożsamości jednostki: tożsamości osiągniętej, tożsamości przejętej, okresie moratorium oraz dyfuzji tożsamości. Zob. J.E. Marcia, *Development and validation of ego-identity status*, „Journal of Personality and Social Psychology”, 1966, nr 5, s. 551–558; J.E. Marcia, A.S. Waterman i in., *Ego Identity: A Handbook for Psychosocial Research*, Londyn 2011.

Źródło niezaspokojenia i wewnętrznego braku tkwi nie tyle w jałowości relacji interpersonalnych i rzeczywistości samych w sobie, co w konstrukcji psychicznej bohaterki. Ona zaś – obdarzona zdolnością autoanalizy – zyskuje tego świadomość: poczucie czczości własnego jestestwa identyfikuje z tytułowym brakiem duszy.

Diagnoza postawiona, skuteczne lekarstwo na niekompletność „ja” pozostaje jednak nieznaną, a fiasko eksperymentowania z rolami skutkuje dyfuzją tożsamości. Nuna nie zna kierunku swej egzystencji, trwa w niej bez spójnych przekonań i wartości, a przesadna koncentracja na własnym niezaspokojeniu zaburza jej relacje z bliskimi⁶. W tej sytuacji jedynym punktem oparcia jej osobowości, atutem pozwalającym wyodrębnić się z tłumy, znakiem jednostkowości i indywidualności staje się atrakcyjność fizyczna. Wzbudzając podziw pięknem antycznego posągu (cera biała jak marmur, włosy upięte w grecki węzeł), odbierając hołdy należne królowej piękności, bohaterka odczuwa własną wyjątkowość i wyższość. W jej powierzchowności nie ma skaz i mankamentów, jakie czynią kalekim jej wnętrze. Dlatego jedyną bodaj czynnością, która sprawia Nunie rozkosz, jest przegłądanie się w lustrze. Spoglądanie w zwierciadlaną płaszczyznę przybiera charakter narcystycznej adoracji, ale – co warto podkreślić – przede wszystkim jest taksowaniem siebie oczami innych. Uroda protagonistki nie otwiera perspektywy autoerotycznej, lecz stanowi rodzaj biletu wizytowego w kontaktach towarzyskich. Konfrontacja z lustrzanym odbiciem nie stwarza też (do pewnego momentu) szansy autopoznania, a jest jedynie rytuałem weryfikacji i potwierdzania własnych wdzięków.

Kto byłby odgadł, że ma lat trzydzieści [...]?

Ani jedna zmarszczka nie przecinała gładkiej jej twarzy. Na skroniach wiły się żyłki niebieskie, jak u dziecka. Popielate włosy, czarne oczy, nos delikatny jak u kamei, tchnęły świeżością dziewictwa.

Kto może być tutaj ładniejszy ode mnie? – pomyślała, patrząc na siebie w lustrze.

Byłaby klękła przed sobą z zachwytu.

– Boże, zostaw mi tę urodę przez całe życie! – westchnęła, kreśląc znak krzyża i składając ręce jak do modlitwy (Bd 36–37, podkr. K.B.).

⁶ Zob. J. Mandrosz-Wróblewska, *Tożsamość i niespójność ja a poszukiwanie własnej odrębności*, Wrocław 1988, s. 27–51.

Konstrukcja postaci wykazuje zadziwiająco wiele związków z teoriami psychologicznymi Williama Jamesa (1842–1910) – który poświęcił wiele uwagi kategorii „ja” i jako pierwszy sformułował pojęcie „strumienia świadomości” – choć trudno stwierdzić, czy Walewska mogła znać poglądy amerykańskiego pragmatysty, nawet jeśli wielokrotnie przyjeżdżał on z odczytami do Europy, gdzie zawarł wiele naukowych przyjaźni, także z prof. Wincentym Lutosławskim pracującym nad teorią dusz. Pisarka akcentuje mianowicie trzy wymiary funkcjonowania bohaterki: fizyczny, społeczny i duchowy, jak czynił to James w odniesieniu do „ja”⁷. Nuna poszukuje i usiłuje kształtować siebie dokładnie w wymienionych obszarach. Utożsamia „ja” z ciałem i najbliższymi mu materialnymi rekwizytami (ubiosem oraz wyszukanyymi bibelotami rozrzuconymi „w artystycznym nieładzie” po salonie i buduarze – Bd 98)⁸, budując jednocześnie swój obraz w kontaktach z innymi. Najbardziej jej uwagę zaprzęta jednak autoanaliza, kiedy to, oceniając własne dyspozycje, działania i pragnienia, stwierdza bohaterka istnienie dojmujących ograniczeń w obszarze życia wewnętrznego, które motywują ją do duchowego poszukiwania samej siebie. Rozpoznanie braku duszy oznacza zarazem deficyt podmiotowości, Jamesowskiego „czystego ego”, czy może słuszniej powiedzieć „ego transcendentalnego”, Walewska bowiem – już wbrew Jamesowi – wyraźnie zmierza w stronę metafizycznej wykładni jaźni.

Punkt zwrotny w życiu Nuny stanowi podróż na jedną z fryzyjskich wysp na Morzu Północnym, gdzie europejska śmietanka przyjeżdża w poszukiwaniu walorów uzdrowiskowych, a przede wszystkim rozrywki i dobrego towarzystwa. Poznany tu malarz–symbolista Jerzy Norden (przebywający na wyspie incognito, by uniknąć zainteresowania ciekawskich, widzących w jego obrazach ostatni krzyk mody) porusza

⁷ James odróżnia „ja” jako to, co jest poznawane (ang. *me*), od „ja” poznającego (ang. *I*). Pierwsze, które nazywa „ego empirycznym”, ma według niego trzy elementy składowe: „ja” fizyczne, „ja” społeczne oraz „ja” duchowe. „Ja” poznające, czyli podmiotowe, określa badacz natomiast jako „ego czyste”. W. James, „*Ja*”, [w:] tenże, *Psychologia. Kurs skrócony*, przeł. M. Zagrodzki, Warszawa 2002, s. 119–164. Zob. też P. Gutowski, *Nauka, filozofia i życie. U podstaw myśli Williama Jamesa*, Lublin 2011, s. 216–223 i in.

⁸ Wskazując „różne szczeble w zakresie [...] znajomości siebie”, Wincenty Lutosławski, którego zaprzętała teoria osobowości, konstatował: „Najprzód utożsamia człowiek siebie z własnym ciałem, jako cząstką materialnego wszechświata. Trzeba długiego ćwiczenia myśli, ażeby odróżnić ciało i ducha, i pojąć własną jaźń jako niematerialną istotę, czyli duszę, czasowo związaną ze swym materialnym otoczeniem” (W. Lutosławski, *Teoria osobowości*, [w:] tenże, *Metafizyka*, Drozdowo 2004, s. 108).

w bohaterce nowe struny. Zdaje się jej, że przy nim otrząsa się z martwoty i budzi do życia:

I ogarniało ją lekkie, sennie, a pełne rozkoszy odurzenie, jak na wiosnę, gdy nad pachnącą ziemią unosi się pierwszy śpiew skowronka.

Co to było? Nie doznawała podobnych wrażeń nigdy.

Ktoś budzący się z długiego letargu, z odrętwienia myśli i woli musiał czuć to, co ona czuła w tej chwili [...] (Bd 79).

Walewska kontrastuje bohaterów, a jednak w nieoczywisty sposób są oni do siebie podobni. Norden także egzystuje połowicznie, bez zaangażowania w życie i bez emocji, „nuda bowiem, straszna, przeraźliwa nuda wiała dlań z każdej twarzy ludzkiej, z każdego słyszanego słowa, z każdego gestu i spojrzenia” (Bd 96). Wybiera izolację, która stygmatyzuje los każdego młodopolskiego artysty gardzącego tłumem⁹, będąc tyleż po schopenhauerowsku pojętą ucieczką w kontemplację¹⁰, co szansą samodoskonalenia możliwego wyłącznie w samotności¹¹. Dobrowolna alienacja poświęcona pracy ducha i wyobraźni – i według zasad fizjonomiki odciskająca piętno na powierzchowności malarza, który wygląda „jakby jakiś apostoł albo bard średniowieczny” (Bd 69) – służy integralności „ja”, będącej wszak i marzeniem Nuny. On także ustawia lustro noczy, lecz wewnątrz:

Ja tak odwykłem od ludzi! Tak mi źle wśród nich! Banalność salonowych rozmów to zaraza duszy... Zwarte, silne ciało grup towarzyskich rzuca się na nią jak owad na liść świeży i wysysa z niej wszelką indywidualność. **Kto chce pozostać sobą, musi być sam i, jak w zwierciadło, patrzeć w siebie:** inaczej ztraci się szybko... (Bd 123; podkr. K.B.)

Na fryzyjskiej wyspie spotykają się zatem dwie istoty, z których jedna odnalazła, a druga próbuje odnaleźć źródło stabilności „ja”. Dla

⁹ „Nie umiem pracować, nie umiem myśleć w tłumie...” – wyznaje Norden, oceniający skupisko ludzi jako „paralizujące najlepsze natchnienia” (Bd 105).

¹⁰ Kontemplowanie uroków krajobrazu – wprowadzających w stan bliski medytacji, będących lekiem na splin i inspirujących twórczość artystyczną – stanowi codzienny rytuał Nordena i było zapewne celem jego przyjazdu na wyspę. „Czar przyrody upajał go zwykle, pobudzał do tych wielkich wewnętrznych skupień, w których widział rozkosz bytu najwyższą” (Bd 133). Warto zaznaczyć, że Norden miewa również tęsknoty nirwaniczne.

¹¹ „Kaźde silniejsze zewnętrzne wrażenie zdawało się cofać go z drogi ewolucji [duchowej – przyp. K.B.], psuć trud podjęty w kierunku wyzwolenia” (Bd 127).

obojga będzie to miało ważne konsekwencje. Ich antycypację stanowi obraz Nordena, w którym pozująca doń Nuna nieoczekiwanie rozpoznaje przełożoną na język malarstwa, niezdradzaną nikomu wizję nawiedzającą ją od dawna: bohaterka pełni w niej rolę symbolizującego duszę cienia, unoszącego się w księżycowej poświacie w przestworzach nieskończoności. Moment ujrzenia dzieła jest pierwszą w życiu Nuny konfrontacją z samą sobą. Teraz płótno – niczym słynny portret Doriana Graya – pełni funkcję lustra, ale jakże odmiennego od podręcznego zwierciadła służącego potwierdzaniu urody: umożliwia prawdziwą autoidentyfikację. Pod wpływem malowidła bohaterka zyskuje wzbudzające w niej trwogę poczucie dwoistości, jakby jej uduchowiona wersja niczym sobowtór błędziła ustawicznie wokół. I rzeczywiście – zyskany poprzez obraz wgląd w siebie oraz pogłębiająca się miłość do Nordena pobudzają w Nunie duszę. Protagonistka zyskuje wzrastającą samowiedzę i poczucie pełni własnej osobowości; dookreśla swą tożsamość, zaczyna pojmować własne relacje ze światem i przesłanki dotychczasowych wyborów, rozumie i czuje więcej, uczy się poruszać w obszarze aksjologii. To oznacza, iż dojrzewa także osobowościowo: nabiera pokory i cierpliwości, zyskuje zdolność empatii oraz potrzebę ofiarności i niesienia pomocy, doskonalą się w umiejętności przebaczenia. Duchowy rozwój nadaje jej status nowego bytu, oznacza przeistoczenie:

Odtąd z dniem każdym coś przybywało: otwierały się pory alabastrowego ciała dla promieni duszy... [...] Nie poznawała siebie; stawała się innym, zgoła odrębnym jestestwem, które tylko pamięć popełnionych błędów łączyła z przeszłością (Bd 238).

Metamorfoza Nuny przebiega przy tym nie na drodze intelektualnej introspekcji pobudzonej obcowaniem z mężczyzną o wysokich walorach umysłu, lecz – swoistej osmozy. Bohaterka przejmuje mianowicie – w sposób niezamierzony i niepodlegający jakiegokolwiek kontroli – dyspozycje Nordena. Im zaś silniejsza więź, tym dalej posunięta owa przedziwna psychiczna absorpcja. Jej apogeum – następujące gdy Nuna, popychana niemożliwym do zlekceważenia przeznaczeniem, decyduje się uciec z chorującym na suchoty artystą i zamieszkać z nim w odludnej wiosce rybackiej – wyznacza całkowita jedność myśli i odczuć, zestrojenie wewnętrznych doświadczeń.

To, na co nie zwracała uwagi dotąd, stawało przed nią w wyraźnych konturach. Każdy pyłek, każde źdźbło trawy, budziły myśli, refleksje, jakich nie miewała dotąd.

I szło to od niego; wcisnęło się wszystkimi porami w mózg, w serce. Zdumiony nieraz jej odezwaniam się, wołał:

– Ależ ty mówisz to, co ja myślę w tej chwili właśnie!... Jakim cudem czytasz w mej duszy?... (Bd 302, podkr. K.B.)

Zwieńczenie procesu samorealizacji bohaterki, motywowanego marzeniami o jedności i pełni, ma charakter *anagnorisis*. Nuna w nagłym olśnieniu poprzedzającym próbę samobójczą podjętą po śmierci Nordena rozpoznaje sens własnej egzystencji i pojmuje, że prawdziwy rozwój „ja” nie jest możliwy bez odwrócenia się od „ja”. Kto szuka prawdy o sobie, musi odrzucić postawę egocentryczną, a pierwszym krokiem ku temu jest uczucie do drugiej osoby.

Prawem ludzi – miłość. Ona odwraca wzrok od „ja” własnego; ona kruszy i roztopia stężoną bryłę samolubstwa. [...] Miłość wydała jej się ciemną zagadką, jak byt, śmierć, przeznaczenie, zagadką, na dnie której nie mógł jednak tkwić przypadek (Bd 326, 339).

Uświadomiwszy sobie kierunek autoprzemiany i odpowiedzialność, jaką nakłada na jednostkę fakt posiadania duszy, znajduje Nuna motywację do czynu, który byłby dalszym etapem pracy nad *self*. Budowanie tożsamości przebiega więc w jej przypadku kolejno w sferze poznawczej, aksjotycznej i wreszcie wolicjonarnej¹². Bohaterka zyskuje podmiotowość dzięki znoszącej ontologiczne bariery miłości, ale w finale nie ma dwu jaźni, lecz jedna, wspólna: „Tyś moja dusza przecież... Ty i ja teraz... to... jedność” – czyni rozpoznanie Norden na krótko przed śmiercią (Bd 324).

Walewska porusza się zatem w obszarze androgynicznego mitu, czerpiąc zarówno z myśli Platona i Plotyna¹³, jak i tradycji indyjskiej

¹² O trzech aspektach procesu aktualizacji potencjału rozwojowego człowieka (poznawczym, aksjotycznym i aktywistycznym) – zob. J. Prokopiuk, *Dusza ludzka – oś światła*, Białystok 2007, s. 79–86. Por. też trzy sfery podmiotowości wyróżnione przez M. Jarymowicz w jej *Psychologicznych podstawach podmiotowości*, Warszawa 2008.

¹³ Najsłynniejsza, oparta na wierzeniach orfickich, opowieść o istocie androgynii pochodzi z *Uczty*. W dziele Platona Arystofanes tłumaczy, że bogowie greccy, aby osłabić istniejącą przed wiekami jednostkę ludzką łączącą w sobie płęć męską i żeńską, przecięli ją na dwie odrębne istoty, a jedynie ponowne połączenie płci może zaspokoić tęsknotę za utraconą pełnią (warto zaznaczyć, iż w toku opowieści Arystofanes odkrywa, że przepołowiona przez bogów istota nie musiała składać się wyłącznie z części męskiej i żeńskiej – mogła być także uformowana z części męsko-męskiej lub

akcentującej zagadnienie wielości i różnorodności w obrębie Bytu-Jedni, ujmowanego w kategoriach nie tylko ludzkich, lecz również kosmicznych. Integralną częścią motywu jest koncepcja anamnezy, którą wykorzystuje pisarka do umotywowania tezy o preegzystencji i wspólnym bytowaniu dusz przed inkarnacją. Niewidzący się nigdy wcześniej Nuna i Norden doznają – stopniowo przechodzącej w przekonanie o metafizycznym porządku świata – konsternacji, rozpoznając w sobie nawzajem kogoś znanego.

Ona:

[...] Na okręcie spotkała go po raz pierwszy, przedtem znała go już jednak: skąd? – Nie wiedziała; gubiła się w domysłach i w przypomnieniach, nie mogąc ich uchwycić (Bd 69).

On doznaje podobnie niejasnych reminiscencji:

Wydało mi się tylko, że znałem panią już dawno; nie mogłem sobie przypomnieć skąd, od kiedy? – ale znałem na pewno. [...] Zaczynam wierzyć, że przeznaczonym mi było spotkać panią tutaj... (Bd 106–7)

Motyw miłosnego *déjà vu* (czy raczej *déjà connu*) nie był oczywiście w epoce chwytem literacko oryginalnym. Eksploatował go nader często Stanisław Przybyszewski, znajdując wielu naśladowców wśród admiratorów swojej prozy, do których zaliczała się niewątpliwie Cecylia Walewska¹⁴. Anamnetyczny charakter owego odczucia wiąże je z problematyką eksploracji „ja”, którego kształtowanie wymaga jednego warunku: miłości. Teraz można zrozumieć, dlaczego nie kochając wcześniej nikogo, Nuna pozostawała osobowościowo pusta. Androgynizacja oznacza – jak skonstatował badający ją Wojciech Gutowski – identyfikację

żeńsko-żeńskiej, a człowiek zlepiiony niegdyś z osobnikiem tej samej płci ma teraz skłonności homoseksualne). Plotyn pisał natomiast w swoich traktatach, iż zasadą bytu jest Jednia będąca źródłem wszystkiego, co istnieje. Wedle inspirowanych jego filozofią teorii gnostycznych dusze ludzkie przed wyłonieniem się świata bytowały jako idee Boże i posiadały wówczas pełnię wiedzy, utraconą następnie w egzystencji cielesnej.

¹⁴ Znajdziemy na poparcie tej tezy aż nadto dowodów: Walewska używa w swych powieściach określeń, jakimi operował Przybyszewski („godzina cudu”, „naga dusza”), oraz zapożycza podpatrzone u autora *Śniegu* rozwiązania fabularne powiązane z jego teoriami dotyczącymi kobiety i miłości (miłość gwałcąca normy społeczne, niepewność ojcostwa); inspirowane są również jego składnię.

„z-innym-w-sobie” i jednocześnie prowadzi do samorealizacji podmiotu, w wyniku czego powstaje nowy, integralny byt¹⁵. Sens tego zjawiska polega zatem na wyjściu poza samego siebie, poza perspektywę antropologiczną; na przekroczeniu uwikłanej w historię sytuacji jednostkowej i wzniesieniu się poza przeżycie osobiste (bezpośrednie), co stwarza możliwość zyskania perspektywy transsubiektywnej, a tym samym otwiera drogi poznania.

Samorealizacja przebiega w powieści Walewskiej analogicznie do zdefiniowanej przez Carla Gustava Junga indywiduacji, której celem jest stabilna jaźń¹⁶ uzyskana na drodze rozwoju osobowości i wyrażająca ludzkie dążenie do jedności. Proces ten ma początkowo w powieści wymiar inicjacyjny; stanowi próbę przystosowania się do rzeczywistości zewnętrznej, a motywowany jest doświadczeniem próżni egzystencjalnej oraz zakwestionowaniem zasadności dotychczasowych działań. Nuna przybiera na tym etapie maskę, która – jak się ludzi – odpowiada jej własnym potrzebom i jednocześnie oczekiwaniom otoczenia. Jung mówi tu o personie oznaczającej rolę, jaką jednostka ma odegrać w życiu, i pojmowanej jako oblicze wystawiane światu na pokaz, „charakter zewnętrzny”¹⁷. Zasadniczy etap indywiduacji wiąże się z koncentracją na własnej psychice, z przyjęciem postawy wewnętrznej. Przebiega on w przestrzeni archetypów i symboli, dojrzewanie psychiki może się bowiem odbywać na drodze możliwie największego poszerzenia pola świadomości przez stopniową integrację treści nieświadomych. Taką symboliczną rolę pełni niewątpliwie utrwalona na obrazie malarza wizja, jaką Nuna dzieli z Nordenem. Samego Nordena z powodzeniem potraktować zaś można jako animusa, z którym zetknięcie stanowi ważny szczebel indywiduacji. Artysta jest przecież obrazem duszy Nuny¹⁸,

¹⁵ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 220.

¹⁶ Jung wyraźnie odróżnia „jaźń” od „ja”. Pierwszą z tych kategorii łączy z całością treści psychicznych, druga stanowi według niego podmiot świadomości.

¹⁷ C.G. Jung, *Definicje*, [w:] tenże, *Typy psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Kraków 2009, s. 517.

¹⁸ Personifikowane przez nieświadomość archetypy animy i animusa wiązał Jung z obrazami duszy. Pisał: „W wypadku mężczyzn nieświadomość przedstawia duszę z reguły jako osobę płci żeńskiej, w wypadku kobiet występuje tu osoba płci męskiej. W przypadkach, kiedy indywidualność jest nieświadoma, przeto skojarzona z duszą, obraz duszy ma charakter płciowy. We wszystkich tych przypadkach, kiedy dochodzi do utożsamienia się z personą [jak było długi czas z Nuną – przyp. K.B.] – w wyniku czego dusza jest nieświadoma – obraz duszy zostaje przemieszczony na osobę

a nawet więcej – jest jej duszą; reprezentuje (personifikuje) nieświadomy aspekt jej psychiki, nie do końca wiadomo jedynie, czy jako postać literacka stanowi on fantazmat, projekcję części psyche bohaterki na obcego mężczyznę czy wręcz jej materializację. Po zaanektowaniu osobowości Nordena, a więc zintegrowaniu treści archetypu animusa, Nuna przejmując jego siłę – wchodzi w obszar logosu, zyskuje zdolność myślenia, poznania, rozumienia sensu życia, przewycięzania inercji¹⁹, zarzuca natomiast kokieteryę i traci zainteresowanie sprawami urody, które dotychczas zastępczo stanowiły cel jej życia. Korzystając z wykładni psychologii analitycznej można pójść w interpretacji nieco dalej i stwierdzić, że ukryty w bohaterce komponent męski ujawnił się, gdy napotkała ona odpowiadającego jej mężczyznę („[...] podobnie jak w psychice mężczyzny znajduje się kompensujący pierwiastek kobiety, tak i w psychice kobiety zawiera się kompensujący pierwiastek męski” – pisał Jung w swym najśłynniejszym dziele²⁰). Zachodząca między bohaterami duchowa psychosynteza jest zjednoczeniem tego co kobiece i męskie, wewnętrzne i zewnętrzne, świadome i nieświadome, prywatne i społeczne. To polegający na zespoleniu różnic proces, w którym Nuna ma stać się całością, pełnią, jakiej niedosyt boleśnie odczuwała przez

realną. Osoba ta stanowi przedmiot intensywnej miłości lub równie intensywnej nienawiści (czy też lęku). Wpływy wywierane przez tę osobę mają charakter czegoś bezpośredniego i absolutnie przymusowego [...]” (tamże, s. 519–520). Podobnie rzecz przedstawia się w powieści *Bez duszy*: metamorfoza Nuny dokonuje się pod wpływem (za sprawą?) Nordena niejako automatycznie, całkowicie poza wolą bohaterki poddającej się artyście w poczuciu konieczności.

¹⁹ Jung uważał, że animus oznacza skupioną świadomość, autorytet, szacunek, prymat logosu nad erosem, z którym z kolei wiąże się anima. Zdaniem szwajcarskiego psychologa animus uzdalnia kobiety do myślenia, anima natomiast ułatwia mężczyźnie wchodzenie w relacje z innymi.

²⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1981, s. 76. Pogląd, iż człowiek jest w istocie biseksualny, jest dziś dobrze znany z psychologicznego punktu widzenia – zarówno męskie, jak i żeńskie cechy usposobienia spotyka się u obu płci. Bliski tej koncepcji był w czasach Walewskiej autor słynnej publikacji *Płeć i charakter* (1903) – Otto Weininger, który uznawał, że każdy człowiek jest mieszaniną kobiecości i męskości, zaś bardziej „kobieca” kobieta wybiera raczej „męskiego” mężczyznę, „kobięcy” mężczyzna szuka „męskiej” kobiety, by idealnie uzupełniali się jako para. Podobne tezy znajdziemy w pismach Lutosławskiego: „Większość istot ludzkich jest po części męska, a po części kobieca. Czasem przemożnie męskie dusze mają kobiece ciała i zasadniczo kobiece dusze mogą być wcielone w męskich ciałach. Płeć cielesna tylko w przybliżeniu odpowiada płci duchowej [...]” – W. Lutosławski, *Teoria osobowości...*, s. 132.

lata. Owa pożądana jedność oznaczająca *coincidentia oppositorum* jest zaś sensem zarówno indywiduacji, jak i androgynizacji²¹. Nuna w finale powieści Walewskiej staje się istotą androgyniczną, której *mysterium coniunctionis* stwarza sposobność rozbudowy podmiotowości i ukonstytuowania „ja” transpersonalnego, ale także – jak się okazuje – przeniknięcia tajemnic o charakterze metafizycznym. Walewska bowiem, nie znając naturalnie psychologii analitycznej, właśnie w metafizyce szuka motywacji dla samorozwoju bohaterki. Zanim problem ten zostanie zanalizowany, konieczne wydaje się prześledzenie przemian, jakie w związku z poznaniem Nuny zachodzą w Nordenie. Dusza bohaterki nie wyłania się wszak z próżni i nie konstytuuje *ex nihilo*, lecz zostaje odjęta słynnemu, cenionemu, może nawet ocierającemu się o geniusz twórcy.

Walewską – podobnie jak wielu zarówno wybitnych, jak i mniej znaczących, a nawet trzeciorzędnych autorów młodopolskich – niezwykle interesowały popularne wówczas wątki i motywy artystowskie. Bohaterami jej utworów bywają i literaci (*Autor; Dusze współczesne*), i aktorzy (*Dusze współczesne*), i pasjonaci muzyki (nowele *Nie pierwsza i nie ostatnia, O kwartet*). Powód, dla którego w omawianej powieści „duchowym dawcą” uczyniła Walewska malarza, jest czytelny i nie powinien budzić interpretacyjnych sporów. Tylko artysta – wyniesiony w epoce do roli kapłana, maga i proroka, uznany za ostoję indywidualizmu – mógł być obdarzony zintensyfikowaną potrzebą introspekcji, wrażliwością na niuanse życia wewnętrznego, głębią doznań. Tylko on, w przeciwieństwie do filistra, wiódł życie duchowe. A Norden jest dodatkowo artystą-symbolistą, pragnie zatem przeniknąć zagadkę świata idealnego ukrytego za złudą fenomenów, wierzy w transcendencję, ma zdolność intuicyjnego wglądu w rzeczywistość prawdziwą. Wpadając w twórczą ekstazę, nabiera przekonania, iż „duch jego nie istnieje sam przez się, że zlewa się z wszechbytem, którego on słabą cząstkę stanowi zaledwie...” (Bd 126). Miłość do Nuny burzy jego tożsamość, zakłóca mentalny wysiłek podejmowany w celu samodoskonalenia, odwraca od własnego wnętrza. O ile dla niej spotkanie na wyspie oznacza początek uduchowienia, dla niego jest prologiem utraty duszy. Pierwszym symptomem stopniowego wyciekania rudymenarnego pierwiastka „ja” jest pobudzenie namiętno-

²¹ Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974 (zwłaszcza rozdział *Mefistofeles i Androgyn, czyli tajemnica pełni*).

ści, zwrot ku degradującym jednostkę – zwłaszcza zaś młodopolskiego mężczyźnie²² – sprawom zmysłów i ciała.

Co się z nim dzieło?... Gdzie zwykły jego spokój?... Gdzie wzdarda i obojętność dla ziemskich uczuć?...

Pił chciwie spojrzenia młodej kobiety i zdawało mu się, że od niej ku niemu płynie prąd magnetyczny, wciągający go w sidła tej rzeczywistości, z którą sądził, iż zerwał już na zawsze, wpatrzony w siebie, w twórcze swe porywy i w widmo przyszłej nirwany (Bd 187–188).

Szczególnie deprymująca jest niemoc twórcza dosięgająca Nordena po sportretowaniu i pokochaniu Nuny (poświęcając się kobiecie, młodopolski twórca traci talent i nie może już oddawać się sztuce), a ulegająca spotęgowaniu wraz z rozwojem uszczuplającej fizyczne siły gruźlicy. Po niej wzmagają się narowy charakteru – niecierpliwość, zazdrość, gniew, samolubstwo – będące konsekwencją frustracji z powodu pobudzonych pożądań erotycznych oraz wywołanej gruźlicą indolencji.

Czemu spotkał ją?...

Rozbudziła w nim dawno zapomniane porywy żądz ziemskich; rozbudziła w nim samolubną zazdrość i upodobanie w dręczeniu tych, co go otaczali; zburzyła gmach wewnętrzny bytu, stworzony z takim mozołem (Bd 315).

Walewska tak prowadzi fabułę, iż zmiany w zachowaniu, charakterze i osobowości Nordena interpretować można zarówno jako transformację zubażającą jego duchowość, jak i następstwo uszczuplenia zasobów wewnętrznych przez kontakt z Nuną. Jego dusza zdaje się ulatywać z ciała; łagodnie, lecz sukcesywnie opuszcza je, by zająć i wyszlachetnić organizm Nuny.

²² Cytowany już Otto Weininger w swej mizoginicznej publikacji pisał, iż mężczyzna ulegający pożądaniu i kuszony przez kobietę (jako istotę wyłącznie seksualną) daje się odciągać od życia społecznego i politycznego, upada moralnie i zaniedbuje dążenie do doskonałości. Z chwilą, gdyby powstrzymał żądze i zanegował instynkt płciowy, nastąpiłoby zwycięstwo ducha i kultury nad złem i naturą, toteż „musi starać się ją [kobietę – przyp. K.B.] nakłonić do zaniechania swych niemoralnych o niego zabiegów”. Innymi słowy: kobieta jako istota płciowa musi zniknąć (O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 286 i in.). Warto w tym kontekście porównać utwory Przyszeńskiego, a także poglądy na temat płci wyrażone przez Lutosławskiego, który twierdził, że prawdziwa miłość jest „hamulcem chuci”, przewycięża pokusy namiętności i pozwala człowiekowi wyzwolić się od żądz (W. Lutosławski, *Teoria osobowości...*, s. 134–135).

[...] aż nareszcie dziś, teraz, wejrzawszy w głąb siebie, uczuł taką pustkę, iż wydało mu się, że nie ma duszy.

– Ona mi ją zabrała!... Ona wypięła ją z ust moich! – pomyślał nagle (Bd 316).

[...] Słuchaj, mówiłaś nieraz, że nie miałś duszy i że ja rozbudziłem ją w tobie... Czy rozbudziłem?... Nie, mnie się zdaje, że raczej przelałem w ciebie swoją własną... (Bd 320)

Unia androgyniczna ma zatem wymiar wampiryczny. Nuna może zbudować własne „ja” tylko kosztem cudzego ego – wysysając czyjś potencjał. Co więcej, pełnia jej istnienia okupiona zostaje śmiercią Norde-
na, dzięki której dusza mężczyzny może ostatecznie opuścić jego ciało i wcielić się w Nunę (suchoty artysty są więc w powieści Walewskiej tyleż literackim schematem, co fabularnym rozstrzygnięciem niezbędnym dla wybrzmienia tezy o spirytualistycznym porządku świata). Można powiedzieć, że w pewnym sensie dochodzi w utworze do zjednoczenia, o jakim na próżno marzyli bohaterowie Przybyszewskiego: do absolutnego roztopienia partnera w sobie według równania „ty jesteś mną”. Tyle że owo zespolenie – inaczej niż u Przybyszewskiego – pokazane jest z perspektywy kobiecej. Trudno natomiast określić, jak wielką rolę w formowaniu Dwój-Jedni odgrywa u Walewskiej zbliżenie erotyczne, warunkujące androgyniczną unię w pismach „smutnego szatana”, jak autora *Śniegu* nazywał Boy. Pisarka, obawiając się przekroczenia obyczajowego tabu, przemilczała całkowicie kwestię cielesnych zbliżeń uciekających przecież wspólnie bohaterów i jedynie między wierszami sugerowała czytelnikom, iż tworzyli oni parę kochanków.

Mit androgyniczny zintegrowany został w *Bez duszy* ze zreinterpretowaną koncepcją reinkarnacji²³. Dusza zaczyna opuszczać cielesną powłokę jeszcze za życia człowieka, a obiera za nowe siedlisko jednostkę nie dopiero przychodzącą na świat, lecz dorosłą. Stąd koncept Walewskiej przypomina ideę kradzieży tożsamości, zawierając *de facto* tezę o możliwości nieświadomego zawładnięcia podmiotowością drugiej istoty. Więź bohaterów stara się przy tym usytuować autorka na gruncie metafizyki,

²³ Zagadnienie wędrówki dusz uznaje za kluczowe dla utworów Walewskiej Ksenia Olkusz w artykule *Teozoficzne i środkowowschodnie koncepcje duszy w twórczości pisarzy drugiego pokolenia pozytywistów* („Kwartalnik Opolski” 2005, nr 4, s. 23–62). Notabene klasyfikowanie Walewskiej jako autorki pozytywistycznej wydaje mi się nie do końca uzasadnione, zważywszy chociażby datę jej debiutu książkowego: rok 1892.

nie parapsychologii. Funkcję odpowiedniej glosy, a właściwie egzegezy, pełni czytana przez Nordena i Nunę legenda o duszach, których podczas aktu stworzenia nie starczyło dla wszystkich ludzi. Nadzieją dla pozbawionych *animy* pozostaje metempsychoza:

Umarli ciałem przekazują ją żywym, a obowiązkiem żywych kształcić ją tak, by po stopniach doskonałości mogła przejść w wieczność. Dusza samolubna nie stanie u wrót raju, dopóki czystym blaskiem nie opromieni jej miłość bliźniego; dusza pyszałka ugiąć się musi w pokorze; dusza skąpca zajaśnieć winna szlachetną ofiarnością. Czasami, jak wampiry, ludzie wysysają ją z ust sobie; czasem żywi odbierają ją żywym... Czym ona jest? – nikt nie wie; drga i wibruje jak eter nieuchwytna, a kto jej nie ma, żyje życiem rośliny... (Bd 321–322)

Dusza ma zatem dwa równie istotne zadania: w planie indywidualnym formuje podmiotowość warunkującą pełne świadome istnienie, w planie ponadjednostkowym – podlega doskonaleniu zmierzającemu ku całkowitemu oświeceniu, stopieniu z wszechbytem, transcendencji, wolności. Pojawszy tę prawdę, Norden przestaje winić Nunę za kradzież części siebie i dostrzega w niej kontynuatorkę pracy nad ich wspólnym „ja”. Nalega, by naprawiła jego błędy (spośród których najpoważniejszy dotyczy pozostawienia rodzinnego majątku w rękach niemieckich kolonistów) i odpowiedzialnie pokierowała cennym dziedzictwem, tak by możliwe stało się marzenie o życiu w wieczności. W ramach swej misji bohaterka widzi także miejsce dla pokuty za krzywdy wyrządzone najbliższym, przede wszystkim ojcu i dzieciom. Poza tożsamością zyskuje pewność, że „rzeczywiście istnieje, czyli że jest wiekuistą i niezniszczalną, jak każda istota prawdziwie istniejąca”²⁴.

Pierwszy raz doznali wrażenia, że są czymś nierozdzielny, jednym, co, silnie spojone, przetrwa wieki.

– Ty nie umrzesz! – jęknęła Nuna, tuląc się do niego.

– Umrę, ale ty zostaniesz: to przecież to samo... – odpowiedział szeptem [...]. (Bd 325–326)

Warte podkreślenia, że zaprezentowana w powieści wędrówka duszy między istotami wyklucza inherentną tożsamość „ja”. Wedle tej koncepcji podmiotowość podlega bowiem nieoczekiwanemu rozwojowi bądź regresowi determinowanemu interakcją z Innym i w dużej mie-

²⁴ W. Lutosławski, *Klasyfikacja poglądów na świat*, [w] tenże, *Metafizyka...*, s. 71.

rze opiera się na identyfikacji – osoby wymieniające duszę przejmują nawzajem swe cechy i czynią je integralną częścią własnej osobowości. To może oznaczać, że podlegająca inkorporacji dusza naznaczona jest charakterami wszystkich wcześniej posiadających ją ludzi, co pozwalałoby niezwykle rozszerzyć filozoficzną kategorię „pełni” rozumianej jako wielość w jedności (*unitas multiplex*). Nie ma natomiast wątpliwości, iż tożsamość nieustannie pozostaje u Walewskiej *in statu nascendi*, co w zasadzie zgodne jest i z przypuszczeniami Junga, wskazującego indywiduację raczej jako nieskończone zadanie, i z rozstrzygnięciami współczesnej psychologii stojącej na stanowisku, że „proces rozwoju podmiotowości nie ma końca”²⁵. Do pewnego stopnia ową nieustającą zmianę jako sygnaturę podmiotu powiązać można także z Bergsonowską ideą twórczej ewolucji, zgodnie z którą kwintesencję życia stanowi nieustający ruch właściwy każdej jednostce. Według filozofa, rówieśnika Walewskiej: „Nasza osobowość rośnie, powiększa się, dojrzewa bezustannie”, zaś „istota żyjąca jest przede wszystkim miejscem przejścia”²⁶.

Palingenetyczna propozycja młodopolskiej pisarki – wynikająca z silnych u schyłku XIX wieku inspiracji myślą Wschodu (nie tyle jednak hinduizmu, gdzie idea reinkarnacji jest rozbudowana najbardziej, co przede wszystkim buddyzmu zaprzeczającemu niezmienności „ja”, które przechodziłoby do następnych wcieleń) – jest składową ogólnoeuropejskiego światopoglądu epoki przywracającego metafizykę do łask i głoszącego „przebudzenie duszy”²⁷. Dogmat o transmigracji wspierały m.in. pisma Edouarda Schuré oraz Wincentego Lutosławskiego. Ten drugi, podkreślając czasowy charakter związku duszy z ciałem, uznawał materialną powłokę jedynie za narzędzie umożliwiające duchowi pracę na ziemi i żywił przekonanie „o istnieniu świata dusz [...] stanowiących wznoszące się ku doskonałości szeregi, aż do szczytu, na którym panuje najwyższa istota”²⁸. Fabularne rozstrzygnięcia wiążą się w świecie przedstawionym powieści z uznaniem nieśmiertelności duszy, której nie sposób dowieść obiektywnie na gruncie nauk empirycznych, nad czym ubolewał Bergson, również przekonany, że duch i ciało nie są ze sobą związane nierozzerwalnie:

²⁵ M. Jarymowicz, dz. cyt., s. 11.

²⁶ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniński, Warszawa 1913, s. 11, 114.

²⁷ Por. interesujące uwagi M. Stali w pierwszej części jego książki *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele* (Kraków 1994, cz. I – *Ponad przepaścią*).

²⁸ W. Lutosławski, *Klasyfikacja poglądów...*, s. 74.

[...] samej nieśmiertelności nie sposób dowieść eksperymentalnie: trwanie każdego doświadczenia jest ograniczone w czasie [...]. Ale byłoby już czymś, byłoby czymś wielkim, gdyby można było wykazać w obszarze doświadczenia możliwość, a nawet prawdopodobieństwo przetrwania po śmierci przez czas x : poza sferą filozofii pozostawilibyśmy pytanie, czy czas ten jest, czy też nie jest, nieograniczony. [...]

Im bardziej oswajamy się z tą ideą świadomości przekraczającej organizm, tym bardziej naturalne wydaje się nam, że dusza przeżywa ciało²⁹.

Trudno stwierdzić jednoznacznie, jak rozumie Walewska pojęcie „dusza”, tym bardziej iż brak definicyjnego punktu odniesienia – termin ten nigdy nie został jasno wyeksplikowany ani przez myśl religijną, ani filozoficzną, zaś rozwijająca się w drugiej połowie XIX wieku psychologia (z Wilhelmem Wundtem na czele) w ogóle wykluczała go ze swego słownika, woląc operować w odniesieniu do „ja” takimi określeniami jak „strumień stanów psychicznych” czy „suma wrażeń, emocji, aktów woli”³⁰. Z uwag rozsianych w tekście oraz rozwoju fabuły wnosić można o jego znaczeniowej chybotliwości. Zrazu dusza identyfikowana jest z miłością – zarówno typu *eros* (Nuna podejrzewa, iż uczucie do mężczyzny o wysokich walorach umysłu pomogłoby zabić w niej pustkę), jak i *agape* (bohaterka zyskuje etykietkę „bezdusznej lalki” z powodu braku troski o innych, w tym o własną rodzinę, niezdolności do empatii i altruizmu)³¹. Bardzo szybko rozumiemy jednak, że oznacza indywidualność, jest sednem „ja” i gwarantem życia prawdziwego, a właściwie – życiem samym. Bez niej Nuna jest wyłącznie ruchomym manekinem pozbawionym głębi i możliwości poznawczych, bytem półmartwym.

²⁹ H. Bergson, *Energia duchowa*, przeł. K. Skorulski i P. Kostyło, Warszawa 2004, s. 68–69, 91.

³⁰ Na pewien czas duszę przywrócił psychologii Zygmunt Freud, który posługiwał się tym słowem na określenie tego, co w człowieku najbardziej wewnętrzne (zob. B. Bettelheim, *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Warszawa 1991). Kategoria duszy pojawiała się oczywiście także u Junga, o czym była mowa wcześniej.

³¹ Niezwykle inspirujące w kontekście powiązania duszy z miłością wydaje się prześledzenie *Pieśni nad Pieśniami*, a w zasadzie jej interpretacji dokonanej przez Ojców Kościoła, którzy pod postacią Oblubienicy widzieli duszę, Oblubienca identyfikowali zaś z Chrystusem, co oznacza, iż „postrzegali najwyraźniej duszę jako miejsce miłości w człowieku” (A. Grün, W. Müller, *Czym jest dusza?*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2010, s. 186). Wunibald Müller, niemiecki teolog, psycholog i pisarz, stwierdza: „Miłość – czy chodzi o miłość do Boga, do ludzi, do partnerki, miłość cielesną – jeśli rzeczywiście chce być miłością, potrzebuje zawsze więzi z naszą duszą” (tamże, s. 187).

Jeżeli „duszą” nazywamy moc uczucia, stwarzającą nasze własne, odrębne życie, to ona nie miała duszy (Bd 18).

Jak automat szła przez świat, popychana siłą organiczną, która dała życie ciału (Bd 161).

Dusza jest zatem – podobnie jak w Starym, a także i Nowym Testamencie – tchnieniem życia, pierwiastkiem witalnym (nie bez przyczyny egzegeci tłumaczą greckie słowo *psyche* jako „życie”), którego obecność dopiero w pełni czyni istotę ludzką człowiekiem. Traktować ją można jako synonim człowieczego „ja”, jądro osobowe, czynnik pozwalający jednostce odróżnić się i zyskać tożsamość. Ale to nie wszystko – dusza u Walewskiej pełni także funkcję aksjologiczną, budzi bowiem w Nunie zdolność wartościowania i odpowiedzialność moralną; mówiąc potocznie – jest siedliskiem sumienia³². Wreszcie – otwiera drogę ku doświadczeniom transgresyjnym, pozwalając wykroczyć poza jednostkowość egzystencji ku androgynicznej unii z innym człowiekiem i, w finale, jedności z wszechbytem. Jest więc bramą do wieczności, absolutu, trwałego istnienia.

Czyniąc z obecności duszy warunek *ego*, Walewska przypisuje jej, jak widać, bogactwo atrybutów zapożyczonych z rozmaitych tradycji i kultur³³. Znamienne jednak, że w sposób charakterystyczny dla epoki prezentuje postawę antykartezjańską – przy całej wielości duchowych komponentów nie wiąże prawdy o człowieku i jego esencji z władzami rozumu, tzn. nie czyni z duszy korelatu myśli i emocji i nie upatruje w niej przyczyny stanu świadomości w człowieku. Nie wyostrza też dualizmu duch–materia, zdając się sugerować, iż zyskanie duszy od drugiego człowieka nie może nastąpić bez noszącego ową duszę ciała. Trafnie ujął ten problem Marian Stala, analizując metaforę ciała-więzienia w młodopolskiej liryce i poematach prozą Przybyszewskiego:

[...] spotkanie z bytem duchowym (transcendentnym wobec podmiotu tego doświadczenia) jest najpierw, w pierwszej kolejności spotkaniem z duchowością innego

³² „Tyle, tyle złego narobiła! – Dla nikogo nie miała współczucia, nikomu nie była promykiem słońca, ciepłym ukojeniem... Życie jej, jak burza gradowa, niosło zniszczenie... [...] Po raz pierwszy budziło się w niej sumienie. [...] Pomyślała nagle o tych wszystkich, którym złamała życie” (Bd 165).

³³ Na wielość sposobów definiowania duszy wskazywały młodopolskie kompendia odzwierciedlające wiedzę i wyobrażenia epoki. Zob. zwłaszcza hasło *Dusza*, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, t. 17, Warszawa 1896, s. 360–365.

człowieka. Ta zaś jest dana także (jeśli nie jedynie) przez jego cielesny kształt. A zatem: ciało nie tylko więzi duszę – ono ją także objawia. Mówiąc dobitniej: objawienie duszy (drugiego człowieka) może być dane w doświadczeniu czysto cielesnym...³⁴

W mniej oryginalny – bo ilustrujący jedynie motyw wiecznej miłości – sposób podejmowała Walewska problem re-wcielenia duszy kilka lat wcześniej, pisząc niewielką powieść *Historia dzieci*. Opowieść o kochających się od małości, lecz rozdzielonych presją konwenansów Zosi i Włodziu posłużyła autorce do skonstruowania optymistycznej wizji przyszłości, która czeka poza granicą śmierci, kompensuje niedostatki *praesentis*, pozwala zaznać szczęścia i samodoskonalenia oraz trwać wspólnie w wieczności:

W innym ciele, w innej formie duch jego wróci jeszcze na ziemię, a wówczas...
[...]

– Wówczas... będę miał prawo sięgnąć po skarb utracony... Ona też wróci na ziemię... spotkamy się jeszcze i... połączymy...³⁵

Może duch jej zstąpi raz jeszcze na ziemię, w innym ciele, pod odmienną postacią rozszerzy loty? [...] Odnajdzie go więc jeszcze i przy boku jego stanie u wrót raj³⁶.

Znacznie ciekawiej potraktowała Walewska ulubiony przez siebie temat duszy w kolejnych powieściach, pisanych u zarania XX wieku: *Jak liść oderwany od drzewa* oraz *Autor*. Oba utwory – o odmiennej na pozór fabule – przebiegają w istocie według paralelnego schematu: kradzieży męskiej duszy przez *femme fatale*.

Demoniczne bohaterki tych powieści – Niemka Dora von Mülbach oraz Żydówka Estera Arnolfson – budzą w mężczyznach namiętność, by

³⁴ M. Stała, dz. cyt., s. 244.

³⁵ C. Walewska, *Historia dzieci*, Warszawa 1903, s. 148–149. Takie myślenie mogło mieć podłoże w koncepcjach W. Lutosławskiego, który twierdził, że jeśli miłość trwa przez całe życie – „zbliżymy się do celu i przygotowujemy się do spotkania prawdziwej duszy bliźniaczej, która będzie naszą towarzyszką przez wiele żywotów”. Owo „palingenetyczne” uczucie ma, zdaniem eleuterysty, wymiar androgyniczny: „We wszystkich tych miłościach przewycięża się płciowa jednostronność i dusza osiąga dwupłciowość, to jest doskonałą równowagę między czynnikiem męskim a kobiecym [...]”. Według filozofa wieczna miłość wyzwala od żądz i pokus zmysłowości, będąc „hamulcem chuci” (W. Lutosławski, *Teoria osobowości...*, s. 134). To ostatnie stwierdzenie jest jawną polemiką z poglądami Przybyszewskiego upatrującego w chuci ważnego czynnika ontologicznego.

³⁶ C. Walewska, *Historia dzieci*, s. 156–157.

zawładnąć ich życiem psychicznym. Pierwsza sięga przy tym po skrajnie drastyczne metody: przychodzi sama do mieszkania Waława Miłskiego (ponieważ ten nie zamierza złożyć jej wizyty i kilkakrotnie arogancko odmawia zawarcia znajomości), inicjuje akt seksualny, posuwa się do fizycznej i mentalnej przemocy, oplątuje pożądanego kochanka swoją obecnością i uzależnia od siebie, igra jego emocjami oraz doprowadza do gniewu, by wywołać akt przeprosin i w rezultacie poczuciem winy oraz sztuczną podniecią obudzić uczucie do siebie. Jest jak wyzłica tropiąca ofiarę, „zmora”, „przekleństwo”, „czarne widmo, upiór, śmierć wysysająca krew [...]”³⁷. Jej działanie Walewska charakteryzuje za pomocą powracającej metafory ogromnego cienia przysłaniającego światło docierające do bohatera z zewnątrz (symbolikę jasności rezerwuje pisarka dla matki pozostawionej przez Waława w kraju) oraz płynące z głębin jego duszy (o szlachetności charakteru Waława świadczy jego zaangażowanie w walkę z hakatyzmem, miłość do matki, pracowitość). Wreszcie, próbując popełnić samobójstwo w reakcji na wyraźne wysunięte przez Waława żądanie rozstania, na łożu śmierci Dora wyraża ostatnie życzenie: „Iść w tamto życie jego żoną” (Jl 127). Ale tuż po przysiędze małżeńskiej – złożonej przez Waława, by zapewnić umierającej spokój – „konająca otworzyła oczy, w których nagle zadrgał blask życia” (Jl 127).

Zawierając ślub, Waław pozbawił się duszy – pozwolił się z niej okraść. Ożywił pannę młodą tchnieniem swej istoty, lecz sam stał się martwy wewnątrz. Utracił podmiotowość we wszystkich jej podstawowych wymiarach: orientacyjnym, emocjonalnym i wykonawczym³⁸. Jego relacje ze światem zostały zaburzone i znacząco ograniczone, dawne plany i cele zdezaktualizowały się, a na ich miejsce nie pojawiły się nowe, energia działania obróciła się w swe przeciwieństwo, czyli apatię, rozpląnęła się potrzeba samorozwoju, niemoc stłumiła nawet ważną dotychczas działalność patriotyczną, osłabiając w bohaterze poczucie tożsamości narodowej. Prowadząc u boku Dory rodzaj snu-letargu, w izolacji od spraw i ludzi, Waław znajduje jedyne zajęcie i ukojenie w pielęgnacji ogrodu będącego miejscem schronienia i odosobnienia. Hodowla roślin, z których każdą posadził własnoręcznie, daje mu złudzenie sprawstwa,

³⁷ C. Walewska, *Jak liść oderwany od drzewa. Powieść współczesna*, Warszawa 1910, s. 65 i 82. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów za tym wydaniem z użyciem skrótu Jl, podana liczba oznacza numer strony.

³⁸ Zob. M. Jarymowicz, dz. cyt., s. 11.

panowania nad niewielkim choćby wycinkiem rzeczywistości³⁹; jest próbą zagospodarowania pustki i uporządkowania chaosu; pełni funkcję kompensacyjną i terapeutyczną. Jednocześnie w jakiś przewrotny sposób staje się parodią biblijnego ogrodu rozkoszy zamieszkiwanego przez Adama i Ewę.

Wydarta mężczyźninie dusza zmienia Dorę według modelu znanego już z powieści omawianej na początku. Kobieta doznaje uświadomienia sensu życia, żalu i skruchy, uczy się pokory i ofiarności:

I dzieje się cud: – z jego umierającej duszy wstaje jej nowa, nieznaną, nieprze-czuwana i płynię w jasność błękitną, patrzy na rzeczy, których nie widziała dotąd: na wielkie kryształowe przestworza z białym światłem odrodzenia... [...] od jego ofiarnej gromnicy palą się coraz pełniejszym płomieniem jej loty wzwyż... (JL 132–133)

Powieła Walewska w tej powieści przekonanie nie tylko o odkupieńczy charakterze reinkarnacji i przeznaczeniu łączącym wybrane jednostki⁴⁰, ale i o swoistym przepływie energii psychicznej, w wyniku którego jeden człowiek musi złożyć ofiarę życia, by ocalić sens egzystencji cudzej, odkryć przed drugim prawdę jego „ja” i otworzyć mu drogę do wieczności. Niemniej koncepcja ta ulega w *Jak liść oderwany od drzewa* złagodzeniu, nie wiąże się bowiem z koniecznością poniesienia śmierci fizycznej. Z drugiej strony, rozgrywającą się w Westfalii powieść do pewnego stopnia odczytywać można w sposób symboliczny – Dora jako przedstawicielka państwa zaborczego, w którym Waclaw zmuszony jest pracować (w kraju nie może zdobyć zatrudnienia jako były zesłaniec zauralski za manifestację patriotyczną), byłaby metaforą usypiających (kradnących) ducha sił wynaradawiających.

Od tego rodzaju metafizyki wolna jest powieść *Autor*, w której zabór tożsamości to *de facto* implikacja potrzeby zawłaszczenia cudzych mocy twórczych. Ofiarą manipulacji zmierzającej do przechwycenia intymnego substratu osobowości padają w utworze zdolni artyści, wśród nich główny bohater Kazimierz Bielski, którego nazwisko staje się w świecie przedstawionym głośne za sprawą publikacji znamionujących głęboki talent literacki. Wszyscy oni oddają geniusz wyobraźni i twórczą indywidualność w służbę diabolicznej żonie bankiera, potrzebującej publicznych hołdów w postaci dedykowanych jej dzieł. Biegłością w sztuce konwer-

³⁹ Zob. hasła *Ogród* w *Słownikach symboli* J.E. Cirlota (przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 283) i W. Kopalińskiego (Warszawa 1990, s. 270–271).

⁴⁰ Dora jeszcze przed poznaniem Miłskiego widziała go kilkakrotnie we śnie.

sacji, rozległością horyzontów, inteligencją, wycuciem potrzeb artysty, otwarciem salonu, a przede wszystkim kokieterią, seksapilem i nieznośną sprzeciwu wolą Estera zwoździ i uwodzi mężczyzn, by zmusić ich do ułożenia poświęconego jej utworu. Wobec opornych stosuje bardziej wyrafinowane metody: przybiera pozę muzy budzącej natchnienie, wchodzi w rolę Beatrycze oprowadzającej wybranka po jego własnym wewnętrznym świecie i pobudzającej jego imaginację, by sprowokować do tworzenia. Omawiając z nim odpowiednio wyselekcjonowane lektury i kreując nastrój grą na fortepianie, usiłuje być inspiratorką jego przyszłej pracy poprzez – tu widać dobitny wpływ Przybyszewskiego – umożliwienie mu dotarcia do „nagiej duszy”, która znajdzie ekspresję w dziele. Tak dzieje się w przypadku żonatego Kazimierza, w stosunku do którego rolę mobilizującej ostrogi pełnią poezja Verlaine’a i muzyka Chopina⁴¹.

[...] on uczył się od niej. Poruszała jakieś drzemiące, zatajone w nim głębie, o których sam nie wiedział.

Muzyka... nastrój... symbole... i to coś nieuchwytnego, dusza, naga dusza.

Miał ją w sobie, a nie umiał wydobyć... Musi. Wibrował cały melodią. Był jak harfa, na której gra powietrze. Dzwoniło w nim. Jeszcze nie widział obrazów, a już dźwięczyły słowa, orkiestra słów, morze rytmu...⁴²

Wspólne artystyczne sesje muzy i artysty – łaknącego wglądu w głębie bytu, a egzystującego u boku pochłoniętej prozą codzienności żony – wydają się stanowić preludium do androgynicznego zjednoczenia dusz:

[...] Wysnuje z siebie tęczę i rzuci jej pod stopy. Ona, piękno wibrujące, odpowie tęczę.

⁴¹ Zaakcentowanie inspiratorskiego charakteru kompozycji Chopina jest zapewne jeszcze jednym ukłonem w stronę Przybyszewskiego, autora pisanej po niemiecku rozprawy *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* (prwdr. niem. 1892), słynącego z porywających wykonań utworów Chopinowskich. Jednocześnie powieść Walewskiej wpisuje się na długą listę XIX-wiecznych utworów eksponujących zniewalająco-hipnotyczną moc muzyki, wyniesionej na szczyt hierarchii sztuk (zob. *Sonata Kreuzerowska* Tołstoja, *Z cyklu Wigilii* Przybyszewskiego, *Dr Faust* Ostoi i in.). Czytany przez Esterę i Bielskiego Verlaine pisał w słynnej *Sztuce poetyckiej*: „Nade wszystko muzyki!”, „Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!”. Sama Walewska również grała: po ukończeniu warszawskiego konserwatorium uzyskała dyplom nauczycielki muzyki.

⁴² C. Walewska, *Autor*, Kraków 2003, s. 283. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów za tym wydaniem (litera A oraz numer strony).

Powstanie akord twórczych i odtwórczych upojeń. Dusze ich wejdą w siebie. Nigdy nie zostanie tak zrozumiany... (A 285)

W istocie – zauroczony i poddany zręcznej manipulacji – Kazimierz udostępnia Esterze swą duszę niby diabłu. Pozwala sobą zawładnąć, oddaje prawdziwe „ja” na żer obcego, tracąc twórczą i człowieczą autonomię.

Co się z nim działo? Wrzał, jak roztopiona lawa. Czy nie był chory? [...] Naturalnie, powinien był się leczyć, nie lekarstwami jednak, lecz... egzorcyzmem... Miał w sobie czarta. Ta diablica, ta przebiegła, chytra, fałszywa i podstępna kokietka, którą gardził, pożądam jej zarazem, wkradła się w jego mózg, nerwy, opanowała zmysły, zawładnęła nim całym, mimo iż trzeźwo i przytomno śledził zakładane na siebie sidła wyrafinowanego flirtu (A 270–271).

Przewrotnie i żartobliwie można widzieć w pomysłe Walewskiej obraz zagrożeń, jakich z pewnością nie przewidywał podmiot liryczny późnego, nieco figlarnego wiersza Staffa *Do muzy*, wzywający: „Więc przybądź i jeżeli chcesz mi co zarzucić, / Zarzuć mi ręce na szyję”⁴³.

Oryginalny pomysł kradzieży duszy artysty przez jego własną muzę-inspiratorkę zaprzepaściła niestety Walewska w potoku myślowego banału, wysuwając na plan pierwszy utworu problem opłakanego losu kobiet rezygnujących z samorozwoju dla dobra domowego ogniska oraz stawiając tezę o nieetyczności wyzyskiwania talentu dla zaspokojenia osobistych potrzeb i egoistycznych namiętności twórcy. Odwróciła ów motyw w znacznie późniejszej powieści *Biała pani* – płynące od kobiety-muzy natchnienie ma tu już charakter uwznioślający i czysty, bo u jego podłoża leży miłość; stymulujący twórczość impuls pozwala artyście poczuć istnienie własnej duszy (odkryć ją w sobie) i naznaczyć nią powstające dzieło. Pojawiające się w tekście pojęcie duszy – migotliwe i zastosowane z pewnością w jednym ze swych potocznych, a właściwie nawet konotacyjnych, znaczeń⁴⁴ – wydaje się przy tym znacznie mniej atrakcyjne badawczo niż sygnalizowana przez pisarkę możliwość dopełniania i kształtowania „ja” przez „ty”. Uproszczeniem byłoby bowiem katalogowanie powieści Walewskiej jako utworów metafizycznych.

⁴³ L. Staff, *Do muzy*, [w:] tenże, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastrun, Wrocław 1985, s. 188.

⁴⁴ Powiada się na przykład: „Ten obraz ma duszę” lub „To dom z duszą”, co oznacza mniej więcej tyle, że obraz/dom nosi silne piętno indywidualizmu, jest niebanalny, niesztampowy, porusza i zaciekawia oglądającego, opowiadając jakąś historię oraz oddając charyzmę twórcy i jego głęboką potrzebę kreowania własnego świata.

Wyraźnie próbowała pisarka podążać za młodopolskimi przemianami prozy zmierzającej ku psychologizmowi, a że psychologia przełomu XIX i XX wieku była silnie powiązana z filozofią (świadczy o tym chociażby myśl przywoływanego w niniejszym szkicu Jamesa, który „w równym stopniu wnosił filozofię do psychologii, co psychologizował filozofię, łączył, a często mylił te dwa punkty widzenia”⁴⁵), to już specyfika czasów, w których każda dziedzina nauk humanistycznych dopiero próbowała wywalczyć autonomię i zbudować właściwy dla siebie aparat pojęciowy. Dusza oznacza zatem w tym pisarstwie indywidualną istotowość (*haecceitas*), ego. To czynnik osobowościowy odróżniający jednostkę od innych, lecz budowany w interakcji z nimi, a powiązany z kategoriami psychiki i charakteru. Tematem utworów Walewskiej pisanych do wybuchu Wielkiej Wojny jest w istocie zmaganie z wieczną niekompletnością podmiotowości, a następnie – proces dorastania jednostki do rangi indywiduum wykorzystującego pełnię swego potencjału. W tym sensie umieścić można jej powieści – zwłaszcza *Bez duszy* – w obszarze prozy inicjacyjnej. Nie (albo nie tylko) emancypacyjnej⁴⁶, lecz właśnie inicjacyjnej; feministyczny horyzont, choć obecny, jest tylko składową refleksji o ogólnoludzkich prawie i potrzebie rozwoju. Bohaterem tej twórczości jest przecież człowiek najgłębszą potrzebą pchany na drogę wiodącą do uzyskania pełni psychicznej, borykający się z nieokreślonością swej tożsamości i walczący o integrację „ja”, które ostatecznie okazuje się konstruktem niejednorodnym, heterogenicznym, wiecznie niegotowym i kolegialnym, konstruowanym na drodze aneksji, fuzji, kradzieży bądź wampirycznej absorpcji. Co i rusz potykamy się w tej twórczości o rozmaite warianty kształtowania bądź zawłaszczania cudzej podmiotowości. Proza Walewskiej wydaje się wręcz być rozpięta między mitem Pigmaliona a osobliwą koncepcją awataru, którego XIX-wieczną wersję zaproponował w słynnym opowiadaniu Théophile Gautier. Psychikę pokazuje pisarka jako dwubiegunowy system energetyczny, w którym panuje napięcie między własnym i obcym, posiadającym i upragnionym, świadomym i nieświadomym.

⁴⁵ H. Buczyńska-Garewicz, *James*, Warszawa 2001, s. 54. Badaczka dodaje: „[...] taki splot problemowy odnajdujemy u wielu filozofów owego okresu i James nie zajmuje pod tym względem żadnej szczególnej pozycji” (tamże).

⁴⁶ Terminu „proza emancypacyjna” używam tu w wąskim znaczeniu – na określenie literatury wieku XIX oraz przełomu wieków XIX i XX propagującej równouprawnienie kobiet; mam przy tym świadomość, że pojęcie to odnosi się współcześnie do literackich dyskursów dotyczących mniejszości: narodowych, seksualnych i in.

Czytane dosłownie, wydaje się pisarstwo Walewskiej mniej udane (powodem tendencyjność oraz fakt, iż mimo wyraźnej problematyki psychologicznej nie potrafiła autorka zapanować warsztatowo nad portretami swych bohaterów); jeśli jednak spojrzymy na nie jak na metaforę rozwoju i kształtowania ludzkiej jaźni – okazuje się propozycją zadziwiająco złożoną i interesującą. Dającą się interpretować w perspektywie modernistycznych tęsknot za pełnią i autentycznością „ja”, którego monolityczność pozostaje w sferze niespełnionej utopii.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

(Uniwersytet Warszawski)

W cieniu apokalipsy, czyli *Niebo w płomieniach* Jana Parandowskiego

Uczucie religijne jest naturalnem u człowieka w łonie tej tajemnicy, którą się czuje być otoczonym, ale nie mówcie mi o religiach. One narzucają wierzenia zdecydowane i ekskluzywne, jakie zupełnie nie przystoją istocie, która nie wie nic i niczego twierdzić nie może.

Luiza Ackermann, *Mysli samotnicy*¹

Nie ma rozpusty gorszej niż myślenie.
Pleni się ta swawola jak wiatropylny chwast
na grządce wytyczonej pod stokrotki.

Dla takich, którzy myślą, święte nie jest nic.
Zuchwałę nazywanie rzeczy po imieniu,
rozwiązłe analizy, wszeteczne syntezy,
pogoń za nagim faktem dzika i hulaszczą,
lubieżne obmacywanie drażliwych tematów,
tarło poglądów – w to im właśnie graj.

Wisława Szymborska, *Głos w sprawie pornografii*²

Powstaniu i wydaniu w roku 1936 głośniejszej w swoim czasie, a dziś już właściwie zapomnianej, powieści Jana Parandowskiego pt. *Niebo w pło-*

¹ L. Ackermann, *Mysli samotnicy*, przeł. N.L. Jotte, „Lucifer” 1922, nr 2–4, s. 39.

² W. Szymborska, *Głos w sprawie pornografii*, [w:] taż, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988, s. 34.

mieniach towarzyszyła atmosfera skandalu wynikająca z tropienia w niej przez czytelników wątków autobiograficznych, których istnieniu Parandowski zaprzeczał we wstępie do kolejnych wydań utworu:

Od pierwszej chwili odczytano w Teofilu Grodzickim moją własną młodość i krytycy nie dali już sobie odebrać tego przekonania. [...] nie bez złośliwego zadowolenia mogłem stwierdzić, jak dalece są mylne. Pisarz posługuje się swoim życiem jako surowcem literackim, ponieważ twory jego wyobraźni składają się z kształtów, barw, światel i cieni, które odbierają jego zmysły i które jego mózg układa w zespół zjawisk nazwanych światem. [...] W tym znaczeniu każde dzieło, najbardziej bezosobiste, będzie urywkiem biografii³.

Niewątpliwie przez sam fakt usytuowania akcji powieściowej w rodzinnym mieście pisarza – we Lwowie – uaktywniają się w tej narracji odniesienia autobiograficzne⁴. Literalna lektura tekstu, skoncentrowanego wokół postaci gimnazjalisty Teofila Grodzickiego oraz jego rozterek duchowych i światopoglądowych, może prowadzić do wniosku, że mamy do czynienia z kolejną powieścią „sztubacką” o czytelnym odniesieniu autobiograficznym, w rodzaju popularnych *Grzechów dzieciństwa* Bolesława Prusa, *Wspomnień niebieskiego mundurka* Wiktora Gomulickiego, *Szyfowych prac* Stefana Żeromskiego, *Bezgrzesznych lat* Kornela Makuszyńskiego, *W cieniu zapomnianej olszyny* Juliusza Kadena-Bandrowskiego czy *Przylądka Dobrej Nadziei* Zygmunta Nowakowskiego⁵. Lektura powieści Parandowskiego przez pryzmat doświadczeń autora i jednocześnie zawartych w tekście refleksji obyczajowych jest oczywiście możliwa, a obecne w fabule obrazy starego Lwowa ze schyłkowych czasów Austro-Węgier nabierają szczególnej wartości emocjonalnej i sentymentalnego uroku, tym bardziej że sceny powieściowe znakomicie od-

³ J. Parandowski, *Wstęp* [do:] tenże, *Niebo w płomieniach*, Warszawa 1976, s. 6. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów według tego wydania z podaniem w nawiasie numeru strony.

⁴ J. Prokop, *W poszukiwaniu straconego czasu – Jan Parandowski*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1972, s. 482–483. Zob. A. Żywiołek, *Mitologia zagłady, czyli Europa w przededniu 1914 roku*, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch i K. Stępnik, Lublin 1999, s. 43–45. Por. uwagi M. Czermińskiej, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] też, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 295 i nast.

⁵ Swe wspomnienia Parandowski zawarł w powojennych zbiorach opowiadań, m.in. w *Zegarze słonecznym, Luźnych kartkach* czy *Godzinie śródziemnomorskiej*.

dają atmosferę stolicy Galicji i Lodomerii tuż przed I wojną światową, która przyniosła zagładę *Mitteleuropy* w sensie geograficznym i politycznym. Wraz z bohaterami wędrujemy ulicami i zaułkami starego Lwowa, którego obrazy nacechowane są szczególną plastyką uczuciową, bo przecież „realizacja poetycka wspomnień dzieciństwa zawsze prawie owiana jest jakimś czarem, jakimś subtelnym urokiem, który nawet szarość, brud, czy nędzę wielkomiejskiego życia opromienia pięknem, mającym swe źródło w świeżości spojrzenia oczu dziecięcych lub młodzieńczych, skojarzonej z tęsknotą do przeszłości dojrzałego a często udręczonego serca”⁶.

A jednak *Niebo w płomieniach* nie jest, o czym informował sam pisarz, sentymentalnym powrotem do czasów jego dzieciństwa. Celem powieści nie jest bowiem wykreowanie nacechowanego nostalgicznie mitu dzieciństwa o charakterze terapeutycznym, nadającego temu tematowi wymiar ogólnoludzki. Nie mamy tu, o czym była już mowa, do czynienia z pamięcią autobiograficzną, przynależącą do psychologii poznawczej, czyli osobistą formą pamięci człowieka, z dążeniem do odtwarzania przeszłości utrwalonej we wspomnieniach, o której pisał Paul Ricoeur w *Pamięci, historii, zapomnieniu*⁷. Tak więc Parandowskiego nie interesują mechanizmy działania pamięci i formy jej uobecniania w utworach literackich. W omawianej powieści nie odnajdziemy materii osobistych przeżyć wykreowanych na sposób literacki. Dlatego *Niebo w płomieniach* nie daje się wpisać w konwencję prozy nostalgicznej. Potrzebny jest inny klucz interpretacyjny do odkrycia właściwego sensu narracji zbudowanej przez Parandowskiego.

W *Niebo w płomieniach* wpisany został szczególny „tekst miejski”. Lwów w tej powieści jest nie tylko tłem dla rozgrywających się zdarzeń, ale czymś więcej: stanem umysłu bohaterów, ich światopoglądem, podobnie jak w powieściach „petersburskich” Fiodora Dostojewskiego. Parandowski na przykładzie środowiska lwowskiego doskonale rekonstruuje mentalność mieszczaństwa w określonym czasie historycznym, tuż przed I wojną światową, która nieodwołalnie zniszczyła ten stabilny, *gemütlich* świat. Bohaterowie nie zdają sobie sprawy z tego, o czym wie autor powieści pisanej z określonego dystansu czasowego – że są to ostat-

⁶ Silvester [s. Teresa Landy FSK], *Jan Parandowski. Niebo w płomieniach*, „Verbum” 1936, z. 3, s. 538.

⁷ Obszernie i wyczerpująco zagadnienie to omawia: T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

nie chwile pokoju w Europie. Nieświadomi nadciągającej katastrofy, żyją w cieniu apokalipsy, która staje się bolesnym faktem w zakończeniu powieściowej fabuły. Parandowski nie czyni odpowiedzialnymi za nią nienaturalnych, metafizycznych sił, tylko ludzi, którzy zgotowali innym ten los poprzez stworzenie doktryny uzasadniającej ideę wojny totalnej. Przedstawiony w powieści związek pomiędzy cechami nowoczesnej etyki, mającej swe źródła w myśli pozytywistycznej (Renan, Darwin, Haeckel) i filozofii życia (Nietzsche), a doktryną wojny totalnej tworzy łańcuch przyczynowo-skutkowy dotyczący zarówno życia jednostek, jak również instytucji. W tym jednak nie wyczerpuje się sens powieści, której celem nie jest przecież poszukiwanie przyczyn I wojny światowej.

Fabułę *Nieba w płomieniach* Parandowski wpisał w figurę dojrzewania opartą na przemianach charakteru, zapatrywań, zasad moralności młodego człowieka, który przeżywa głęboki kryzys światopoglądowy.

Trudno mi ocenić – pisał we wstępie do powieści Parandowski – w jakim stopniu Teofil Grodzicki jest „żywą postacią”, tym trudniej, że to określenie jest dość chwiejne, mam jednak niezachwiane przekonanie, że wyraża nastrój umysłów swojej epoki i że jego rodowód jest nie podrobiony. [...] Ten młodzieniec dojrzewał wśród ludzi, pojęć i przesądów XIX wieku. Zdaje mi się, że bardzo dokładnie wyrysowałem pajęczą tkaninę ówczesnej myśli, z której trudno było się wyplątać, zwłaszcza że powszechnie uważano ją za twór po prostu niezniszczalny (s. 8).

To, co przede wszystkim interesowało pisarza w doświadczeniach młodego człowieka wchodzącego dopiero w życie, to konflikt duchowy, który autor starał się zaprezentować „wyczerpująco i szczerze” (s. 7). Teofil Grodzicki wyraża siebie i jednocześnie swój czas. W szczególny sposób jego postać staje się zatem nośnikiem powieściowego sensu.

Omawiany utwór jest więc wariantem powieści rozwojowej (formacyjnej) poświęconej przemianie głównego bohatera, czyli popularną od czasów Johanna Wolfganga Goethego *Bildungsroman*, w której autor przedstawia psychologiczne, moralne i społeczne kształtowanie się osobowości młodego bohatera w konfrontacji ze sobą i środowiskiem⁸. *Niebo w płomieniach*, będąc jednym z możliwych wariantów *Bildungsroman* czy też *Entwicklungsroman* koncentrujących się na rozwoju jednostki, sytuuje się bliżej powieści typu *Niepokoje wychowanka Törlessa* (1906)

⁸ F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Londyn 1987. Por. G. Summerfield, L. Downward, *New Perspectives on the European Bildungsroman*, Bloomsbury Academic 2012.

Roberta Musila niż książek wspomnieniowych o dzieciństwie. Tu na rozwój osobowości głównego bohatera przede wszystkim wpływają negatywne doświadczenia. Różne przypadki życiowe i związane z tym rozczarowania prowadzą go ku samowiedzy potrzebnej dla pełnowartościowego istnienia w świecie, a przez to do zdobycia tożsamości, co staje się podstawowym zadaniem protagonisty.

A zatem można uznać, że *Niebo w płomieniach* to polski wariant *coming-of-age*, którego celem jest dojrzałość psychiczna i moralna bohatera. Powieść „rozwojowa”, jak stwierdza Michał Bachtin, a dotyczy to także omawianej powieści Parandowskiego, pokazuje, jak spełnia się los indywiduum, a wraz z tym tworzy się i kształtuje ono samo oraz jego charakter, jak wypełnienie życia-przeznaczenia stapia się z krystalizacją samego człowieka⁹. Tekst powieściowy łączy się więc ze szczególnym typem doświadczania świata, który okazuje się światem nowoczesnym, gdzie sensu nie da się odnaleźć, można go tylko ustanowić. Sens świata umieszczony jest teraz w podmiocie niedającym się łatwo utożsamić z indywidualizmem i subiektywnością. Parandowski na przykładzie losów Teofila śledzi narodziny „podmiotowości”. Można powiedzieć, że buduje on historię emancypacji świadomości swego bohatera, który dąży do zdobycia duchowej autonomii, a w chwili jej osiągnięcia – do pełnej wolności. Z tym aktem emancypacyjnym ściśle łączą się kolejne kwestie – osobowości i tożsamości bohatera. W procesie „wybijania się” Teofila na niezależność „myślową”, kiedy toczy on w swej świadomości walkę i dąży do odkrycia świata „bez tajemnic”, ważną rolę odgrywają zapatrywania na kwestie metafizyczne – jak Bóg, Wieczność, Nieskończoność. Stosunek do spraw fundamentalnych buduje w omawianym tekście szczególnie horyzont metafizyczny i uruchamia dywagacje na temat dychotomii tego, co doczesne i materialne oraz wieczne i nieskończone.

W fabułę *Nieba w płomieniach* został wbudowany obszerny dyskurs filozoficzny, który wpłynął w znaczący sposób na kształt dyskursu powieściowego¹⁰. Tak więc *Niebo w płomieniach* jest powieścią filozoficzną i tak należy ją odczytywać. Parandowskiemu znakomicie udało się zdia-

⁹ M. Bachtin, *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*, [w:] tenże, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekładu i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

¹⁰ To między innymi wpłynęło na krytyczny odbiór powieści. Parandowskiemu zarzucono – czyniła to m.in. s. T. Landy – brak umiejętności konstruowania ciekawej fabuły i brak uczucia empatii. Dystans ironiczny buduje w tej powieści dystans wobec bohaterów i świata przedstawionego.

gnozować świat nowoczesny, z jego „odczarowywaniem rzeczywistości”, ze skrajnym antropologizmem, optymizmem, wiarą w postęp i nieograniczoność ludzkich możliwości, jak i coraz bardziej pogłębiającym się lękiem. Człowiek we współczesnym świecie nieustannie oscyluje myślowo między pewnością a rozpaczą, która staje się uczuciem dominującym, czyniącym z podmiotu „wygnańca z raju”. Tożsamość człowieka „impresjonistycznego” (termin Agaty Bielik-Robson), nigdy nie dająca się ściśle określić, staje się niekończącym się problemem czy też zadaniem¹¹. Z głębokiego przeżycia zwątpienia w „odczarowanie świata” rodzi się marzenie o pewności i stabilizacji, o Pełni, o Bogu, ale tym skrojonym według miary człowieka i obecnym w micie religijnym.

Świat lwowski, w którym żyje i wychowuje się Teodor Grodzicki, jest światem zamkniętym, uporządkowanym i aksjologicznie stabilnym – życie chłopca upływa pomiędzy domem rodzinnym, który stanowi centrum tego świata, szkołą, kościołem a biblioteką. Poczucie równowagi i bezpieczeństwa dodatkowo wzmacnia fakt, że chłopiec urodził się 2 października – w święto Aniołów Stróżów, i stąd, jak wierzył, mógł liczyć na ich szczególną opiekę (wizerunek jednego z nich wisiał nawet w jego dzieciennym pokoju). Gwarantem ładu tego świata jest

fundament rozumiany czy to jako *arché* (to co źródłowe i pierwsze), czy to jako *telos* (metafizyczny cel, sens świata czy historii). [...] Człowiek przednowoczesny wiedział, że jest z natury dobry i że w oparciu o swe najlepsze cechy i najlepsze intencje chce tworzyć życie społeczne. Społeczeństwo nie było dlań negatywnym wyzwaniem ani źródłem jego niepokojów. Przeciwnie, człowiek przednowoczesny miał naturalną skłonność do życia społecznego, ponieważ zdawał sobie sprawę, że społeczeństwo posiada swą metafizyczną celowość, czyli służy dobru obywateli; tylko na gruncie społeczeństwa człowiek może się pod każdym względem doskonalić. W świecie przednowoczesnym wspólnota poprzedza jednostkę. Dobro jednostki osiągalne jest zatem jedynie w ramach wspólnoty przekraczającej to, co jednostkowe i partykularne. [...] Wspólnota, poprzedzając (oczywiście w sensie logicznym, a nie dosłownym), długo gwarantowała jej bezpieczeństwo i stabilność egzystencji w obrębie świata kultury rozumianej zarówno uniwersalnie (np. świat chrześcijański), jak i na poziomie bardziej szczegółowym, tj. warstwy społecznej¹².

¹¹ Temu zagadnieniu obszerny fragment swej pracy poświęcił A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010, s. 106 i nast.

¹² M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, *Bez fundamentów. Wprowadzenie do problematyki nihilizmu i nowoczesności*, [w:] *Nihilizm i nowoczesność*, red. E. Partyga, M. Januszkiewicz, Toruń 2012, s. 7.

Przynależność do określonej grupy społecznej pozwalała jednostce na określenie zakresu potrzeb, co gwarantowało jej spokój i zabezpieczenie wszelkich potrzeb materialnych. Poza wspólnotą jednostka praktycznie nie mogła egzystować. Role społeczne przypisane płci i określonym zawodom oraz miejsce zamieszkania stabilizowały sytuację człowieka w świecie. Uporządkowana struktura była „siłą moralną, która wpływała na człowieka nie tylko hamująco, ale przede wszystkim pozytywnie, umożliwiała bowiem zadowolenie z życia. Człowiek nie zaprzętał więc sobie głowy problemem własnej tożsamości. Ta była przecież z góry wyznaczona, ponieważ istniały względnie trwałe atrybuty [...]”¹³. Taki jest właśnie świat lwowskiego mieszczaństwa. *Gemütlich*. Życie codzienne upływa powoli, toczy się z dnia na dzień, z miesiąca na miesiąc, z roku na rok pozbawione większych trosk i zawirowań, o czym świadczą zapisy w domowej kronice prowadzonej od lat przez ojca Teofila i odczytywane z nabożnym skupieniem w czasie wspólnych posiłków. Na podstawie tych zapisów można by zrekonstruować przebieg życia rodzinnego Grodzickich, które toczy się własnym rytmem pod dyktando upływających pór roku. Teofil wychowuje się w kochającej się rodzinie pod opiekuńczym spojrzeniem dobrej, troskliwej Matki, która całkowicie poświęciła się domowi, a mądry Ojciec, radca stanu, dba o dobrobyt rodziny. Jedy- nym problemem chłopca są kłopoty w szkole, niedociągnięcia w nauce i słaba cenzura, a jego słabym punktem są przedmioty klasyczne: greka i łacina. Wolny czas wypełniają mu lektura książek, spacerzy i niedzielne msze św.

Obok domu rodzinnego i szkoły miejscem szczególnych doznań duchowych był dla chłopca kościół, przy czym sprawę wiary w Boga traktował właściwie bezrefleksyjnie. Postawę prostoty wiary chrześcijańskiej uosabia w powieści ks. Skromny, człowiek ewangeliczny, cichego serca, mający świadomość, że Bóg jest „żywy” i zmartwychwstały, co stanowi dla człowieka tajemnicę, do której można się zbliżyć tylko w pełnej pokory modlitwie. Teofila, przyzwyczajonego do kazań, które były nauką o moralności w połączeniu z lekcją patriotyzmu i dogmatyki wykładanej przez ks. Grozda, nauki głoszone przez ks. Skromnego porażały swą prostotą. „Ks. Skromny przywrócił mu wiarę w absolutną rzeczywistość zdarzeń opowiedzianych w Ewangelii” (s. 61). W głoszonych przez siebie naukach rekolekcyjnych przedstawiał Chrystusa jako Boga pełnego miłosierdzia, a chrześcijaństwo jako źródło „żywej” wiary,

¹³ Tamże, s. 8.

naukę miłości bliźniego, pokoju i cichego serca. Dzięki jego słowom historia życia, męki i zmartwychwstania Pańskiego okazywała się wciąż aktualna i przemawiała do człowieka, a ważną podstawą tych słów było przekonanie, że uczucia i czyny wynikają z poznania Boga. Im lepsze jest Jego poznanie, tym intensywniejsze stają się uczucia i mocniejsze czyny. Nauki ks. Skromnego przywracały w Teofilu chęć gorliwej modlitwy. Naiwność dziecięcej wiary chłopiec stracił wcześniej na skutek nauki religii sprowadzonej do dogmatów, przez co stawała się ona abstrakcyjna. Teraz jakby od nowa rozumiał, że pierwsze miejsce w doświadczeniu religijnym powinna zawsze zajmować miłość obejmująca całą istotę człowieka. A jednak nauki ks. Skromnego nie uchroniły Teofila przed kryzysem światopoglądowym.

Jednym z najważniejszych dla chłopca miejsc była biblioteka publiczna. Zachłanna lektura stawała się dla Teofila głównym źródłem wiedzy o świecie i kształtowała jego postawę moralną. Ale w końcu jedna z nich doprowadziła do kryzysu światopoglądowego i duchowego. Tym punktem zwrotnym okazał się *Żywot Jezusa*, książka francuskiego filozofa Ernesta Renana (1823–1892), reprezentanta sceptycyzmu humanistycznego, opatrzona wstępem Andrzeja Niemojewskiego i przypadkowo podsunięta Teofilowi przez kolegę ze starszej klasy, Jurkina. Lektura dopełniona wykładem doktora Kosa wywołuje w chłopcu bunt religijny. Niespodziewanie dla niego samego tytułowe niebo – a dzieje się to paradoksalnie w okresie Wielkanocy, w czasie świąt Zmartwychwstania Pańskiego, w czasie triumfu Boga nad śmiercią, co w powieści zyskuje symboliczne znaczenie – staje w płomieniach. „W takiej chwili Teofil wyruszył w drogę, z której powrócił zupełnie innym człowiekiem” (s. 73–74). Czytając książkę Renana, w wyobraźni przeniósł się na tereny Ziemi Obiecanej i „ujrzał krajobraz ewangeliczny, którego nikt mu dotychczas nie pokazał” (s. 74). A „książka była słodka jak miód i gorzka jak piołun”; zablądził w jej labiryncie, wszystkie ścieżki okazały się zdradzieckie i kończyły się na pustynnych, rozpalonych skałach, gdzie

jego Boga rozbierano z boskości. Była to wizja bardziej przejmująca niż wszystko, co dotychczas przeżył. Suchymi, bezlitosnymi oczami patrzył Teofil na okropne detronizowanie Boga. Ani jednym słowem, ani jedną myślą nie wsparł Go w tej chwili, chyba cięższej od Golgoty. Pozwalał mu umrzeć bez zmartwychwstania, nie krzyknął, gdy po zdjęciu z krzyża zamykano Go w grobie, którego żaden anioł nie otworzy. Był pewny prawdy, którą poznał przed paru godzinami, bardziej, jak mu się zdawało, niż kiedykolwiek był pewny tej, którą poznał pierwszymi słowami pacierza (s. 74–75).

Renan, eliminując boskość Jezusa i sprowadzając Go do ziemskich rozmiarów, zamknął przed Teofilem niebo, które stało się nagle „pustą grą błękitu i chmur” (s. 75). Chłopiec nie był już zdolny sięgnąć po przedmioty kultu ani zrobić znaku krzyża. Czuł się jak wygnaniec w ciemnym lesie lub wędrowiec przez pustynię. Odczuwał budzącą się w nim grozę samotności życia bez Boga, który umarł. W tych doświadczeniach Teofila narrator zbliża się do postawionego przez Jacques’a Derridę postulatu wyjścia z kręgu religii dogmatycznej, traktowanej w kategoriach konstruktów ludzkich wyobrażeń, w stronę religii serca, podążenia w kierunku Niemożliwego.

Lektura Renana przynosi krytykę wyobrażeń religijnych i w konsekwencji podważenie prawdziwości przekazów biblijnych. Jezus okazuje się nie Mesjaszem, lecz zwykłym śmiertelnikiem, żyjącym w określonym czasie historycznym. Teofil kategorycznie odmawia uczenia się na pamięć fragmentów podręcznika dogmatyki, negując tym samym religię w duchu ks. Grozda, ale równie szybko obca i zbędna okazuje się dla niego nauka ks. Skromnego. Chłopak chce dociec prawdy, odrzucając kościelne aksjomaty. Dlatego lektura *Dogmatyki*, z oschłością dowodzenia, tylko upewnia go w kłamstwie religii: „Ale jakże ubogo brzmiało to wszystko!” (s. 80). Od tej chwili zaczyna się dramat duchowy chłopca, który utracił wiarę w Boga. Teofil nieoczekiwanie dla siebie samego zrozumiał, że nie istnieje jedna obiektywna prawda. To człowiek jest miarą wszechrzeczy i tylko on sam może uzurpować sobie prawo do bycia twórcą sensu egzystencji. A zatem w *Niebie w płomieniach* Bóg jako przedmiot poznania podlega „śmierci” w przestrzeni świadomości podmiotu. Chłopak powoli wkracza w przestrzeń nieokreśloną ontologicznie, chwiejną, nie dającą się rozpoznać, taką, którą współcześnie Derrida nazwie *chora* (w pustynię nicującą wszelkie pozytywne objawienia)¹⁴.

W przypadku Teofila takie myślenie okazuje się rewolucyjne i prowadzi do stopniowego wyzwalań się jego świadomości spod władzy autorytetów, norm, prawideł itp. Chłopak sięga po kolejne utwory, takie jak powstałe w 1908 r. *Dzieje jednego z synów bożych* Ignacego Radlińskiego. Słucha nauk dr. Wincentego Kosa, dla którego religia sprowadza się do zbioru zabobonów i który stwierdza autorytatywnie:

Nie, nie wierzę, [...] żeby człowiek inteligentny albo, jak pan mówi: mądry, mógł być dzisiaj wierzącym. Mogło to się zdarzyć dawniej, gdy wiedza była nieśmiała i tak

¹⁴ J. Derrida, *Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 26.

szczępła, że właściwie nie dawała o niczym jasnego pojęcia. Ale my znajdujemy się w zupełnie nowej sytuacji. Wiek XIX rozwinął zagadnienia, które przedtem były dręczącą tajemnicą. Astronomia nauczyła nas, jak powstają światy, teoria ewolucji objaśniła dzieje życia na ziemi, historia pokazała, jak religie rodzą się i umierają. Weszliśmy w nowy okres ideałów, mamy przed sobą wszystko do zdobycia (s. 92–93).

Teofil, upewniony przez dr. Kosa co do słuszności swych poszukiwań, dalej tropi sprzeczności i „kłamstwa” Ewangelii, odrzuca zasadę *consensus omnium sapientium*, a niekończące się rozterki wewnętrzne w końcu doprowadzają go do bolesnego, bluźnierczego wyznania prawdy przed matką: „Straciłem wiarę” (s. 96).

Tak więc spójny dotąd świat Teofila zaczyna przekształcać się w ruinę. Rozumowe poznanie świata zastępuje teraz wola poznania, która nie zna żadnych ograniczeń, doprowadzając do destrukcji transcendentny idealizm. Młody człowiek za wszelką cenę chce znaleźć taki system aksjologiczny, który pozwoli mu na nowo uporządkować świat i nadać mu całościowy charakter. Rozpoczyna więc rozpaczliwe poszukiwanie sensu. Sięgając po kolejne, coraz bardziej radykalne książki i prowadząc niekończące się dyskusje z samym sobą, Teofil

co dzień doświadczał, jak kruchy jest ten jego nowy świat, sklecony z paru książek i ze strzępów rozmowy w antykwarni, która wciąż trwała w nim jak wielka przygoda. Nie był nawet na tyle silny ów świat, aby wytrzymać głos sygnaturki, która co rano budziła Teofila swym śpiesznym, natarczywym dzwonieniem. Jeszcze wyraźniej chwiał się, gdy odezwały się dzwonki przy ofiarowaniu i gdy razem z nimi rozbrzmiewały słowa religii, która chleb zamienia w Boga. „Kościół mnie wychował, nie przestałem go kochać” – mówił sobie Teofil. Nie spełniał jednak żadnych czynności religijnych, zachowując tylko nieuniknione pozory (s. 98).

W kościele Teofil zamiast książeczki do nabożeństwa czytał *Boską komedię* Dantego. Ulgi ani spokoju nie przyniosła mu nawet spowiedź u ks. Skromnego, który zalecał mu cierpliwość, aby nie dać posłuchu Złemu. Nic już nie było w stanie sprowadzić chłopca na starą drogę. Nieustające rozmyślanie, szczególnie te nocne, i lektura kolejnych tekstów – jak *Bóg Jezus* Andrzeja Niemojewskiego czy Dawida Fryderyka Straussa *Stara i nowa wiara* – zwiększały tylko duchową udrękę bohatera. Jego myśli ulegały coraz większemu powikłaniu. Zaczął prowadzić notatki, aby prześledzić wszelkie sprzeczności w Biblii. W swej walce o „nowy świat” doprowadził prawie do katastrofy: jego skierowany do kolegów a podsłuchany przez ks. Grozda obrazoburczy wykład o fałszu

wyobrażeń religijnych i wartości badań religii porównawczej niemal doprowadził do relegowania chłopca ze szkoły. Teofilowi nieoczekiwanie pomógł profesor Rojek, dawny przyjaciel ojca z czasów szkolnych. Uprowadzony przez niego, ojciec Teofila interweniował w szkole i nawet obiecał protekcję ks. Grozdowi. Gdy okazało się jednak, że kapłan nie zajmie wymarzonego stanowiska w katedrze, ks. Grozd zemścił się na profesorze Rojku, doprowadzając do zwolnienia go ze szkoły. Nie wiedział jednak, że w końcu uczynił go człowiekiem wolnym i niezależnym.

Wewnętrzna pustka staje się dla Teofila źródłem rozczarowania i prowadzi go wprost nie tylko do destrukcji światopoglądu religijnego oraz zakwestionowania fundamentów moralnych, ale w końcu do przekonania o iluzoryczności wszystkich ludzkich źródeł wiedzy. Nie przekonują go argumenty, którymi operuje w niekończących się z nim dyskusjach coraz bardziej bezradny ojciec, ani postawa księży o franciszkańskiej pokorze, jak ks. Skromny czy ks. Prussota. Zagłębiając się w literaturę antyczną i słuchając wykładów Rojka, w wyobraźni odbywa dalekie podróże w przeszłość, by poznawać kuszące piękno pogaństwa. Jego nowymi przyjaciółmi stają się Homer, Lukrecjusz, Owidiusz, Platon. Natomiast dzięki wykładom astronoma profesora Kaliny, sąsiada z pierwszego piętra, zmienia się jego wyobrażenie o kosmosie – otwiera się przed nim nieskończona czarna czeluść wszechświata. Chłopiec staje teraz twarzą w twarz z nieskończonymi przestrzeniami, co całkowicie deprecjonuje – jego zdaniem – wartość wiary w jedynego Boga, Jego wszechmoc i autorytet:

„Bóg –Bóg– Bóg!” – rósł ogłuszający tętent, gwiazdy umykały po drodze jak światła miast, otwierały się ciemne czeluście ugorów kosmosu, komety przelatywały na kształt krótkich sygnałów, tor ginął w śródozde mgławic i znów straszliwa pustosz mroku sklepiła się monad nieubłagany pędem. „Bóg?!” (s. 204).

Teofil, zafascynowany politeizmem starożytnym, zaczyna traktować monoteizm jako bezwzględne ograniczenie umysłowe. Następnie dzięki profesorowi Kalinie przychodzi czas na kolejne lektury, w tym *Teodyceę* Gottfrieda Leibniza, i w końcu na mocny wstrząs, jakim okazało się zetknięcie z *Zarysem filozofii monistycznej* Ernsta Haeckla. Dopiero ta lektura stała się dla Teofila prawdziwym objawieniem, gdyż uwierzył autorowi, że ten „rozwiąże siedem zagadek bytu, które postawił przed nauką małoduszny du Bois-Reymond” (s. 225). Teofil w swej drodze do wolności „od” osiąga kolejny stopień wtajemniczenia:

Po niebie kłębiły się chmury jak dym. Pożar trawił tajemnicę wysokich błękitów. Ogień podłożony w dzień Wielkiej Nocy ręką dawnego seminarzysty, podsycany wciąż nowym podpałem, objął wszystkie wiązania nieba. Spłonęły już sny i domysły dawniejsze od dzieciństwa, dziedziczne, wymajaczone wśród różańców, po ławkach kościelnych, pod oknami szarej godziny, po przyzbach chałup – przez wszystkie matki, babki, prababki, sny uwieszone na sięgającym chmur drzewie rodu, którego korzenie tkwiły w popieliskach nieodgadnionych przodków, wymarłych za starych bogów. Firmament z kryształu, pałace ze złota, łąki i gaje Raju. Stopnie zawrotnych schodów, prowadzące do szczytów światłości, obróciły się w niwecz, porywając w swą zagładę hierarchie anielskie, niepojęte trony, Moce, wieloskrzydłe chóry serafinów. W spustoszonej wszechświecie zabrakło miejsca na tron Wiekuistego, a On sam, tułacz bezdomny, szukał schronienia na coraz dalszych wysokościach, w wichurze mgławic, pod ulewą dróg mlecznych, samotniejszy od króla Lira, i gotów już był ostatecznie zapaść się w jakieś czarne bezdno (s. 226).

W ten sposób Wieczność w porażonej ateizmem świadomości chłopca zamieniła się w Nieskończoność i Nicość. Radiolaria Haeckla wygrała z dowodami na istnienie Stwórcy wyłożonymi przez ks. Waisa w jego obszernej pracy, którą z zapalem, ale bez większego powodzenia, studiował ojciec Teofila.

Chłopak dochodzi w końcu do wniosku, że świat jest pozbawiony pierwotnej przesłanki istnienia. Występując przeciw „przyczynie niezależnej i bezwzględnej” oraz „bytowi, który jest konieczny sam w sobie”, zrozumiał okrutną prawdę – że świat jest jednak pozbawiony celu. Dlatego pytał:

Cóż ma do roboty wszechmoc i jaki jest zakres jej władzy, jeśli jest ona związana prawami przyrody, które opierają się na zasadzie przyczynowości? [...] Wszystko się u was porusza bez początku i końca. Perpetuum mobile, którego nie potrafiliście skonstruować na Ziemi, przenieśliście w nieskończoną przestrzeń. – Wszystko podlega pewnym prawom. Niektórych praw jeszcze nie znamy. Te dwa proste twierdzenia zawierają cały sens nauki. Nie ma w nich miejsca na wypadki, w których prawa są zawieszane przez wyższą wolę (s. 235).

Teofil podważył w ten sposób dawny porządek wszechświata, który pozbawiony stałego punktu odniesienia stawał się chaosem. Czyniąc filozofię szczególnym miejscem swych poszukiwań, chłopak wypracował własny pogląd na świat i miejsce w nim człowieka, własny porządek metafizyczno-aksjologiczny. Nie zamykał się jednak w wąskim kręgu krytycznego myślenia, ale niezmiernie, wręcz obsesyjnie, przymuszała się do poszukiwania prawdy i sensu. Taka postawa krytyczna podszyta sceptycyzmem zazwyczaj dynamizuje proces myślenia i prowadzi do

głębszej refleksji nad sytuacją człowieka w świecie, do rozmyślań na temat jego relacji z innymi ludźmi i Bogiem oraz ostatecznie wymusza postawienie pytań natury fundamentalnej i weryfikację niepodważalnych aksjologicznych drogowskazów¹⁵. Natomiast w przypadku młodego Grodzickiego mamy nie dający się niczym powstrzymać, nieuporządkowany logicznie galop myśli. Wydaje się, że to one mają nad nim władzę, że został przez nie jakoś dziwnie ubezwłasnowolniony. W historię Grodzickiego wpisane zostało ważne dla nowoczesnego świata doświadczenie nieustannej emancypacji podmiotu poznającego i jednocześnie twórczego. W religii chrześcijańskiej celem życia człowieka jest zbawienie, dlatego powinno być ono skierowane ku Bogu. Teofil w obliczu bankructwa myśli chrześcijańskiej uświadamia sobie, że człowiek sam tworzy rzeczywistość i systemy wartości. Zajmuje tym samym miejsce przynależne Bogu we Wszechświecie. Historia Adama i Ewy czy biblijnej wieży Babel całkowicie w jego oczach straciła swą aktualność.

Tak więc chłopak najpierw przeżywa kryzys wiary w Najwyższego w obrębie własnej świadomości, aby pod wpływem lektur stać się badaczem świata w stanie kryzysu, rozumianego szerzej niż dewaluacja światopoglądu czy wartości. W końcu Teofil, zakwestionowawszy obiektywne miary bytu i prawdy, jak również w poczuciu utraty realności własnego istnienia, zaczyna zadawać pytania o samo bycie. To właśnie świetnie rozpoznał Parandowski, tak budując historię młodego Grodzickiego, aby kryzys w sensie ontologicznym poprzedzony został przesileniem etycznym. Bowiem w sytuacji, kiedy religia utraciła wpływ na ludzkie życie, a jej miejsce zajęły instytucje, kryzys staje się permanentnym doświadczeniem człowieka. Tak dzieje się z Teofilem popadającym w coraz większą frustrację: „Teofil był rzeczywiście stracony. Pożarty przez intelektualną namiętność, zaparł się świata i zostawił mu tylko swój kształt zewnętrzny, który biernie znosił swój kształt wewnętrzny, który biernie znosił bieg dni i zdarzeń” (s. 258). Chłopiec, zatruty jadem różnych ideologii, „pędził życie dziwaka” (s. 258). Nie interesowały go plotki, podboje miłosne kolegów, życie klasowe, omijał teatr, nie chciał angażować się ani w sport, ani w prace patriotyczne. Żył własnym życiem, zamknięty w kole rozterek duchowych, odizolowany, zapominając, że gdzieś obok niego toczy się codzienne życie, które ma swoje prawa.

¹⁵ A. Kucner, *Nietzsche i Heidegger – dwa doświadczenia nihilizmu*, „Diametros” 2004, nr 2, s. 57–58.

Przekonany co do siły własnej mocy, Teofil niczym Stwórca rozpoczął kreację własnego Wszechświata, alternatywnego wobec wizji biblijnej. Wybrał w tym celu metody oparte na mechanistycznych zasadach. Zgodnie z hipotezą Kanta-Laplace'a:

Jak z kokona wysnuty z pierwotnej mgławicy [...] układ słoneczny przed miliardami lat rozpoczął swój bieg, wśród którego planety krzepły i ostygły. Na stężonej skorupie ziemskiej pojawiła się pierwsza kropla wody: rosa zwiastująca świt życia. Atomy węgla, łącząc się z innymi pierwiastkami, w jakiś dzień cudu – jeśli by godziło się użyć tego słowa wśród naturalnych i koniecznych procesów – stworzyły zawiązek plazmy, żywe ziarenko, które mnożąc się przez podział, pokrywało ziemię coraz liczniejszym rodem pierwotniaków (s. 261).

Budując swój Wszechświat, Teofil dokonywał wyboru pomiędzy samoródtwem a panspermią. Ciesząc się narodzinami prakomórki, konstruował drzewo życia, milcząco przyznając wartość ewolucji. Tak – począwszy od metazoa, gąbek oraz małpy człekokształtnej – powoływał do życia przodków człowieka. Myślał o mastodontach i megateriach, ichtiozaurach i mamutach. Wspierał się w tej pracy myślowej koncepcjami Cuviera, Lyella, Darwina. Wchodził w świat nauki, jasny – jego zdaniem – i skutecznie wypierający nielogiczną i fałszywą wizję osobowego Boga. Taki ostatecznie wykreował obraz Wszechświata:

Wszechświat jest wieczny i skończony. Rządzą w nim dwa prawa naczelne – zachowania materii i zachowania energii. Wszystko pochodzi z kombinacji pierwiastków, których liczba jest określona. Zróżnicowały się one z jednego prapierwiastka, który w niedalekiej przyszłości zostanie wykryty i spełni sny alchemików o przemianie pierwiastków. Najdrobniejszą cząstką materii jest atom – kulisty, nieelastyczny, niepodzielny, niezmienny. Z nieskończonej ilości tych kuleczek składa się kosmos, jednolity w swej budowie, znajdujący się w ciągłym ruchu, który co chwila w różnych okolicach bezkresnej przestrzeni rozżarza nowe słońca, a stare gasi na długotrwałą, może wieczną noc (s. 264).

W tym dziele stworzenia Teofil identyfikował się z Kainem George'a Byrona, ale jednocześnie czuł nad nim wyższość, gdyż Byron znał tylko „skromny kosmos z końca XVIII wieku, a jego przewodnik, Lucyfer, nie znał więcej gwiazd, niż ich zawierał katalog Bradleya” (s. 264). Natomiast Wszechświat Teofila był nieskończony i nieogarnięty dla ludzkiego umysłu. W ten sposób chłopiec

Miał przed sobą nieskończoność, mierzoną milionami lat świetlnych, i mrowie jasnych punkcików, wysiewanych przez gigantyczne teleskopy z niepowstrzymaną rozrzutnością. Ogrom gwiazd, ich przeraźliwa temperatura, oszałamiająca szybkość ich obrotów i biegu – wystawiały jego wyobraźnię na ciężką próbę. Widział niebo w postaci tych map, na których kreskowane linie przedstawiają drogi morskie przecinające się nawzajem, to znów zbierające się w zwarte pęki albo okrążające się w półkach i parabolach. Bądź też jeszcze wyraźniej: jak sieci kolei o niezliczonej ilości stacji (s. 264–265).

Marzenia zastąpiły rzeczywistość. W głowie Teofila nieustannie rodziły się nowe projekty Wszechświata. Szczególne wrażenie wywarły na nim materiały przysyłane profesorowi Kalinie z obserwatoriów amerykańskich, a zwłaszcza fotografie Drogi Mlecznej, gdzie w małym kadrze mieściły się ponad dwa miliony gwiazd. Jednak:

Myśl o nieskończoności wyczerpywała Teofila. Przybity cyframi, w których jedynki jak oszalałe kury bez opamiętania znosiły zera, zamieniając wszechświat w potworną wylegarnię tych jałowych elipsoidów – żałował chwilami, że dał się wyzuczyć z przestrzeni skrojonej na miarę człowieka. Pragnął jakiegoś kresu, jakiejś granicy, jakiejś dotykanej krzywizny, o którą można by stuknąć palcem jak o przeźroczystą ściankę szklanego kosza (s. 265).

Pod wpływem zmęczenia w umyśle Teofila rodzi się zupełnie nowy obraz Wszechświata:

Teofil, któremu wczoraj dech zapierało bogactwo nie do udźwignięcia, nazajutrz – nędzarz zrozpaczony – stał wobec głuchej, ciemnej, zastygłej pustoszy, gdzie rzekoma niezliczona gwiazd nikła bez śladu jak garść piasku. Poprzez niespokojne sny Bóg kiełkował na nowo w duszy Teofila... (s. 265)

Teofil, bezradny w obliczu swej niewiedzy, doznawał więc rozdwojenia jaźni: w nocy dochodził do wiary w nieśmiertelność duszy, a w dzień powracał do materialistycznej wizji człowieka, nieskończoność zamieniając na materialistyczny byt. Stara wiara walczyła w nim z nową, przy czym w nowej chciał odnaleźć to wszystko, co wcześniej utracił. Jako konwertyta nowej wiary gorliwie chciał zademonstrować całemu światu swój ateizm, unikał myślenia o Bogu, a nawet wyrzucił Go ze swego słownictwa. Konsekwentnie dążył do tego, aby objawić, że „etyka może się obejść bez przykazań głoszonych wśród gromów” (s. 279). Bezgranicznie wierzył w ewolucję, energię, przyczynowość, atom, odkrył i zachwycił się eterem, substancją mającą wypełnić cały Wszechświat, wie-

rzył w jego cudowną budowę i właściwości, „czcił teraz wiedzę i geniusz” (s. 280). Wierzył w moc ludzkiego rozumu reprezentowanego przez całą rzeszę uczonych, dołączał do nich w pokorze. W jakiś sposób te myśli go wyróżniały z tłumu i nobilitowały. Duma z przynależności do grona wybranych sprawiła, że Teofil w końcu poczuł się całkowicie wolny od wszelkich wyobrażeń religijnych i instytucji. Tak więc „po zmudnym rozplątywaniu węzłów [...], po niepokojach i udrękach, po zimnych czasach podejrzliwości i obawy, że staje się ofiarą złudzeń – nie mógł się nadziwić wolności, która z szumem wpadła weń jak wiatr...” (s. 281). Na wybicie się na myślową niepodległość potrzebował pół roku, w tym czasie kapłanów wiary w Boga zastąpili kapłani nauki. Ale na tym nie zakończył się myślowy dramat Teofila. Jego kolejną odśłonę przyniosła śmierć szkolnego kolegi. Otóż umierający Kościuk zdaje sobie sprawę z tego, że za moment pozna odpowiedź na wszystkie dręczące go pytania eschatologiczne. W sytuacji granicznej zrozumiał prawdę, której sens zamknął w pytaniu retorycznym: „Jakżeby miał iść do ziemi bez Boga?” (s. 287). I myśl tę o charakterze deklaracji światopoglądowej uzupełniał ważnymi słowami: „Ateizm jest wiarą żywych, zdrowych i silnych, wiarą ludzi, którzy w jakiejś części duszy ukrywają przekonanie, że nigdy nie umrą” (s. 287). Dlatego konając, nie godzi się na nicość i zastanawia się, „czy to wszystko ma szczeznąć bez śladu? [...] Czemuż to z takim zapalem upominać się o nicość? Po cóż to na gruzach wiary, w szalonym uniesieniu, jakby się szło po najwyższe szczęście, dążyć do niebytu” (s. 288). Dlatego Grodzicki na pełne bólu pytanie Kościuka: „Gdyby nasze życie trwało bez końca i nie znało cierpienia, czy ktoś by się zapytał, po co świat istnieje?” (s. 289), dopowiada zdecydowanie negatywnie. „Oto najgłębsze źródło wiary – myślał Teofil po drodze – lęk przed nicością, pragnienie indywidualnego trwania. Ten biedak chce żyć po śmierci, chce żyć sam, indywidualnie i świadomie, a nie w jakiejś innej formie, w której musiałby mu ktoś udowodnić, że on sam jest” (s. 289).

Dla Teofila nonsensem była wizja ludzkiego istnienia, które „ma początek, nie ma końca” (s. 289). Przedśmiertne wyznania Kościuka cynicznie potraktował w kategoriach protestu śmiertelnika wobec nieodwołalności i nieuchronności śmierci, a marzenia o życiu pozagrobowym i wieczności odczytał jako ludzką żądzę ujarznienia materii. Dlatego podczas pogrzebu kolegi był w stanie zapanować nad rozpaczą i strachem przed kresem ludzkiego istnienia. Nie czuł nic, ostatecznie „złożywszy swej nowej wierze ofiarę z nieśmiertelności duszy”, co połączył z refleksją, że „odtąd nic już na własność nie posiada, i była to myśl

gorzka” (s. 291). Głuchy odgłos gliny padającej na wieko trumny wydaje się potwierdzać słowa Teofila, który staje w obliczu **Nic**. Z nietscheańskiej perspektywy młody człowiek dokonał w tym momencie ostatecznej demaskacji iluzoryczności świata metafizycznego, który – według niego – jest tylko projekcją ludzkich potrzeb, tym, co czyni znaczącym ludzką egzystencję¹⁶. Trwały, nadzmysłowy byt, ów „świat prawdziwy”, jest zatem tylko czymś wyobrażonym, a nie autentycznie doświadczonym i przeżyтым. Ulega całkowitemu upodmiotowieniu, bo jeśli istnieje, to tylko w obrębie ludzkiej świadomości.

Tak więc w swym myśleniu chłopak redukuje byt do nicości, co łączy się z nihilizmem poznawczym, który we współczesnym świecie obejmuje całokształt ludzkiego doświadczenia¹⁷. Rozpoznaje więc zjawisko, które współcześnie nazywamy negatywną metafizyką nonsensowności czy też negatywnym doświadczeniem pozorności bytu, które odziera istnienie z trwałego znaczenia i wymusza konstruowanie świata wartości właściwie od nowa w zależności od sytuacji. W powieści Teofil konsekwentnie, krok po kroku, buduje swój własny wariant metafizyki – metafizyki negatywności. Ma to charakter procesualny. Chłopak stopniowo do tego dojrzewa. Podejmując polemikę z dotychczasową wizją świata, dokonując kolejnych przewartościowań i konsekwentnie demaskując iluzoryczność czy jałowość wiary we wszelkie dogmaty, dochodzi do wiedzy nietscheańskiego szalonego człowieka głoszącego „śmierć Boga”. Z poczucia chaosu rodzi się przeświadczenie o pozorności wszystkich doświadczeń, także tych najważniejszych – o charakterze eschatologicznym. Tak więc nawet tragizm ludzkiej egzystencji okazuje się pozorny i zastąpić go może doświadczenie nihilistyczne – poczucia bezsensu i przewartościowania wszystkich wartości¹⁸. Teofil jest już zdolny zatem zadać sobie samemu pytanie o własną tożsamość, o to, kim

¹⁶ Zob. G. Kowal, *Nihilizm Friedricha Nietzschego*, [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009, s. 475–488.

¹⁷ Bardzo obszernie i wszechstronnie termin „nihilizm” omawia J. Wasiewicz, *Oblicza nihilizmu. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*, Wrocław 2010, s. 7 i nast. Zob. też W. Bałus, *O istocie nihilizmu – raz jeszcze*, „Znak” 1995, nr 481, s. 96–104. M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner (dz. cyt., s. 5–6) zwracają uwagę na historyczność zjawiska nihilizmu, którego początki można wskazać w filozofii starożytnej, np. u sofistów (Gorgiasz). Tak piszą na ten temat: „Historyczność nihilizmu polega przede wszystkim na tym, że jako zjawisko historyczne swoje szczególne miejsce odnajduje w kulturze nowoczesnej”.

¹⁸ Nihilizm jako reakcja na utopię jest tematem na oddzielny artykuł. Tu tylko pewne rzeczy sugerują za: J.A. Kłoczowski, „Wypite morze”. *Esej o nihilizmie*, „Znak” 1994, nr 6 (469), s. 40.

w końcu jest: „kapłanem nowej wiary”, „włóczęgą”, „spacerowiczem”, „graczem”, czy może jeszcze kimś innym; ale kim, tego sam już nie wie, bo właściwie nic już w jego świecie nie podlega moralnej ocenie. Nie-wiedza budowana na fundamencie filozofii „poza dobrem i złem” czyni go coraz bardziej zgorzkniałym, można rzec – wykorzenionym z bytu. Z powodu braku odniesienia nieustannie umyka mu czy też zaciera się horyzont sensu. Jego świat staje się światem nihilisty. Ostatecznie, nie rozbudowując znaczenia fragmentu dotyczącego nihilizmu, należy zatem uznać, że: „Istota nihilizmu sprowadza się do ukazania konsekwencji abstrakcyjnego myślenia, które pryncypiom podporządkowało całą rzeczywistość, tak by stała się ona tworzywem przyszłej szczęśliwości”, co ma swe źródła w kresie platonizmu i chrystianizmu, noszących przecież znamię utopijności¹⁹. Stąd nihilizm, którego wyznawcą staje się Teofil, można połączyć z myśleniem postutopijnym i nazwać go antywiarą rozczarowanych, skazujących rzeczywistość na niebyt.

Niewątpliwie młody Grodzicki, utraciwszy wiarę w Boga, traci poczucie rzeczywistości (realności bytu) i duchowy kontakt ze światem, tym samym neguje akt afirmacji istnienia. „Nietzsche pisał o wypitym morzu, o tym, że nasza subiektywność wchłonęła całe bogactwo świata i umiemy już tylko wpatrywać się w siebie, obserwując jedynie stany świadomości. I to jest właśnie najgłębsza przyczyna i zarazem skutek nihilizmu”²⁰. Wsłuchanie się w siebie przy słabnącej sile podmiotowości powoduje, że Teofil nie dostrzega życia w całej jego złożoności, co prowadzi do poczucia nonsensu. Dochodził do podobnych wniosków co Nietzsche, który tak pisał:

Pierwszym momentem spełniania się nihilizmu w ludzkim doświadczeniu jest indywidualnie przeżywane poczucie nonsensowności otaczającego świata. Nihilizm jako stan psychologiczny musi wystąpić po pierwsze wtedy, gdy będziemy we wszystkim, co się dzieje, szukać „sensu”, którego tam nie ma, a poszukiwacz straci w końcu ducha. Nihilizm będzie tu uświadomieniem sobie długotrwałego trwonienia siły, udręką tego „daremnie”, niepewnością, brakiem okazji do jakiegoś wypoczęcia, do uspokojenia się czymś – wstydem przed samym sobą, jak gdyby się zbyt długo siebie oszukiwało...²¹

W tym rozumieniu nihilizm, u którego podłoża sytuuje się doświadczenie nicości, staje się określonym stanem psychologicznym, a więc tym, co można określić jako negatywny stan świadomości²².

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 241.

²² A. Kucner, dz. cyt., s. 63

W swych dywagacjach filozoficznych Teofil zbliża się do rozpoznania dokonanego przez wiernego czytelnika dzieł Nietzschego Martina Heideggera, według którego człowiek dąży do śmierci, jest *byciem–ku–śmierci* (*Sein–zum–Tode*). W tym rozumieniu śmierć okazuje się elementem dopełniającym egzystencję człowieka, czyli *bycie–tu–oto* (*Dasein*). Śmierć jest zaprzestaniem istnienia przez świadomość. Wraz z zamknięciem ludzkich oczu znika świat. A zatem owo doświadczenie Nic(zego), które staje się udziałem Teofila, jest tym, z czego powstaje świadomość, i jednocześnie tym, co jest po śmierci²³. Parandowski, podobnie jak Heidegger, stwierdza, że choć człowiek (*Dasein*) nie jest w stanie poznać, czym jest nicność, to może się z nią zetknąć, co budzi w nim trwogę (*Angst*), czyli strach przed niebyciem. W odróżnieniu od lęku, czyli strachu przed czymś z tego świata, trwoga (*Angst*) okazuje się czymś nieodłącznym od bycia (*Sein*). Przeszywające poczucie nicości, będącej w nowoczesnym świecie istotą tragizmu, pozwala bohaterowi powieści ostatecznie, przynajmniej w jego mniemaniu, zdemaskować fałsz światopoglądu idealistycznego i powstałej na tym fundamencie kultury. Tak więc to nihilizm, kluczowe doświadczenie modernizmu²⁴, umożliwia i uzasadnia odrzucenie dogmatycznej metafizyki. Dlatego tą szczególną przestrzenią, która staje się przedmiotem obserwacji, krytyki i wszelkiej destrukcji dokonywanej przez Teofila, jest właśnie sfera metafizyki. Stan wyzwolenia umysłu spod władzy metafizycznych ograniczeń daje bohaterowi złudzenie bycia radykalnie wolnym, ale jest to wolność negatywna, która uwalnia go „od”: tradycji, Opatrzności, transcendencji, i prowadzi do poczucia braku sensu. Parandowski w dyskusjach filozoficznych toczonych w powieści nie poprzestał na negacji metafizyki, ale powiązał ją z kwestią moralności. Dekalog, będący zbiorem zakazów i nakazów moralnych normujących ludzkie zachowania tak w wymiarze jednostkowym jak społecznym, przez Teofila został uznany nie tylko za przestarzały, ale za z gruntu fałszywy i w związku z tym skazany na odrzucenie. Młody człowiek twierdził, że „nowy dekalog”, który powstanie po doświadczeniu „śmierci Boga”, niwelującej metafizyczne podstawy i ugruntowane wartości oparte na kategoriach prawdy odnoszonej do absolutu (stałego, niezmiennego centrum), powinien być oparty na scjentystycznych kategoriach sensowności.

Teofil, występując przeciw zakazom stosowania wymogów naukowości w sferze pytań metafizycznych, kwestionuje potrzebę metafizycznego

²³ R.S. Niziński, *Człowiek i trwoga: Nicność w ujęciu Martina Heideggera*, Toruń 2004.

²⁴ A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 14.

odniesienia i osiąga wolność „bez granic”. Związana jest ona z twórczą mocą podmiotu, z manifestacją jego woli, która nie zna żadnych ograniczeń, ale jest to wolność specyficzna – wolność w pustce. Epoka „śmierci Boga” to czas wolności, ale również stałego poczucia zagubienia, lęku i absurdu. Teofil znalazł się w sytuacji szczególnego „rozczarowania”, czyli w stanie, wspomnianego już powyżej w tekście, negatywnego stanu świadomości. Można tym samym mówić o kryzysie świadomości, który w nowoczesnym świecie będzie miał charakter permanentny. Stąd i nihilizm należy rozumieć jako stan permanentnego kryzysu: „nowoczesność ujawnia swój nihilistyczny charakter jako postać kryzysu”²⁵. W swych rozważaniach Parandowski dochodzi do wniosków, które wkrótce wygłosi Heidegger „o odrębności i o samouprawieniu nihilizmu jako pewnej immanentnej logiki rozwoju współczesnego świata i myślenia”²⁶.

Teofil w swych zmaganiach z Bogiem, a raczej w sprowadzaniu go do ziemskich wymiarów, w swej drodze do wolności absolutnej staje wobec nieskończonej możliwości alternatywnych wizji świata. Jednak kreacja według swoich własnych wyobrażeń okazuje się trudna, gdyż nieskończona potencjalność tworzenia w końcu może stać się przekleństwem. W dodatku relatywizm moralny zwraca się przeciwko samej wolności, która rodzi cierpienie w momencie, gdy okazuje się, że nauka nie rozwiązuje większości trudnych spraw, i kiedy rodzi się nieoczekiwane „głód metafizyki”. Teofil, „mający” tylko Nic, powoli zaczyna obumierać duchowo. Postrzega siebie obcym w zupełnie dalekim mu teraz, a przez to wrogim, świecie, który traci swój stabilny porządek. Dlatego z młodego, pełnego radości człowieka staje się zgorzkniałym, wiecznie niezadowolonym „starcem”. Podsumowując te rozważania, trzeba powiedzieć, że Parandowski dokonuje w powieści rozpoznania nowoczesności jako przestrzeni kryzysu tożsamości, niezbywalnego lęku oraz obcości.

Ale jednocześnie na sprawę „płonącego nieba” Teofila można spojrzeć inaczej. Jeśli przyjąć za Michaiłem Bachtinem, że „cudze słowo”, czyli każde słowo wypowiedziane przez drugą osobę, zmusza do zajęcia wobec niego stanowiska i wyznaczenia horyzontu, czyli granic rozumienia, to opisane negatywne doświadczenia Teofila mogą okazać się inspirujące i twórcze. Karl Popper był zdania, że wszelka krytyka różnych ideologii jest potrzebna do postępu, gdyż polega na wymianie myśli i pobudza nowe dywagacje, bo: „Im więcej pada interesujących

²⁵ M. Januszkiewicz, L. Sokół, M. Werner, dz. cyt., s. 6.

²⁶ A. Kucner, dz. cyt., s. 60.

i trudnych pytań, tym więcej nowych odpowiedzi zmuszeni są prze-myśleć uczestnicy dyskusji, tym bardziej zagrożone są ich przekonania i tym bardziej mogą zmienić po dyskusji swe spojrzenie na rzeczy²⁷. Przekonania te, kwestionujące obowiązującą wykładnię aksjologiczną, budowaną na fundamencie metafizycznym, prowadzą wprost do kryzysu i to o charakterze wszechstronnym, co może okazać się tym doświadczeniem destrukcyjnym, o jakim pisali Nietzsche, a po nim Heidegger. Negacja okazuje się jednak potrzebna i istotna dla samego myślenia²⁸, gdyż „kryzys oznacza zarówno coś negatywnego, bo wskazuje na poważne zagrożenie, jak i pozytywne, bo daje nadzieję na wyzdrowienie”²⁹.

Zdiagnozowanie przez Parandowskiego świata nowoczesnego jako świata nihilistycznego („nicującego”) oznacza, że właściwie każdy żyje w takim właśnie świecie i doświadcza go z pozycji nihilistycznych rozpoznawanych jako dziejowy ruch kultury europejskiej. W rozbudowany dyskurs filozoficzny powieści autor *Nieba w płomieniach* wpisuje refleksję nad dziejowym, społecznym i politycznym doświadczeniem człowieka, który nieuchronnie staje w obliczu zaniku metafizyczno-religijnej wykładni bytu³⁰, skazany jest na Nic objawiające się w różnych sferach życia. Pisarz prezentuje określony sposób myślenia o tej problematyce. Dlatego sięga po ironię, aby świadomie zbudować dystans wobec poglądów głoszonych przez wykreowanych przez siebie bohaterów. Ma ona poza tym charakter demaskujący. Rozpisana na kilka głosów powieściowa dyskusja pozwala rozważyć kondycję aksjologiczną współczesnego człowieka, który dokonuje nieustannego przewartościowania w obrębie światopoglądu i ideologii, który nicuje rzeczywistość. Dopiero z tej nowej – nihilistycznej perspektywy, kiedy płaszczyzna teologiczna ustąpi antropologicznej, można dokonać rewizji całości bycia. Kryzys światopoglądowy staje się zatem zaczynem nowego myślenia o sytuacji egzystencjalnej człowieka.

Ratunek dla Teofila przychodzi najpierw ze strony profesora Rojka, który zainteresował młodego człowieka światem kultury antycznej.

²⁷ K.M. Popper, *Mit schematu pojęciowego. W obronie nauki i racjonalności*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1997, s. 44.

²⁸ T. Gadacz, *Myślenie z wnętrza nihilizmu*, „Znak” 1994, nr 6 (469), s. 4–15.

²⁹ Tamże.

³⁰ Zob. analizy J.A. Kłoczowskiego (dz. cyt., s. 32–41), T. Gadacza (dz. cyt.), V. Possentiego (*Nihilizm teoretyczny i „śmierć metafizyki”*, przeł. J. Merecki, Lublin 1998; tenże, *Filozofia po nihilizmie. Spojrzenie na przyszłość filozofii*, przeł. J. Merecki, Lublin 2003).

Studiowanie literatury starożytnej i wnikanie w świat dawnych Greków i Rzymian ma dla Teofila ogromne znaczenie. Staje się szczególną podróżą w przeszłość. Ale tak naprawdę źródłem duchowego odrodzenia bohatera staje się pierwsza miłość. Odwzajemnione silne uczucie do Aliny, które ogarnia go całego, przywraca mu poczucie realności bytu. Prowadzi nie ku śmierci, tylko ku życiu w całej jego barwności i złożoności uczuć. Przywraca to chłopcu wiarę w sens metafizycznej podstawy bytu, z którym się stapia w geście jego afirmacji. Paradoksalnie istnienie okazuje się jednak mieć swój sens i cel. Bohater znów odnajduje w otaczającej go rzeczywistości stałe punkty aksjologicznej orientacji. Tym samym następuje jego powrót do istnienia. Byt staje się teraz czymś własnym, czymś od człowieka uzależnionym, projekcją jego istnienia, a zatem czymś nieodmiennie kształtującym się w każdej chwili.

I kiedy wydawałoby się, że dojdzie do po heideggerowsku rozumianego ponownego „zadomowienia” bohatera w świecie, czy też zakorzenienia w bycie, wtedy właśnie przychodzi katastrofa dziejowa i wybucha I wojna światowa, która potwierdza słowa Fiodora Dostojewskiego, że „jeśli Boga nie ma, wszystko wolno”. Wojna totalna odsłania pustkę i zagrożenia obecne w historii tak ujawniającej swój tragizm³¹. Tak więc tragizm okazuje się jeszcze jednym obliczem nihilizmu. Wojna wymusza na bohaterach odpowiedź na wciąż zadawane w dziejach ludzkości pytanie o obecność zła i wyższy sens zjawisk historycznych. Przy czym, zgodnie z tymi rozpoznaniem, tragizm dziejowy nie wypływa z wolności człowieka, tylko „z **nicości** tej wolności” [podkreśl. autor]³². Zakończenie powieści przynosi niepewność co do dalszych losów bohaterów, którzy stali się przedmiotem działania ironii historii utożsamianej z fatum. Kiedy Grodziczcy wyjeżdżają na upragniony urlop nad ciepłe morze, rozpoczyna się apokalipsa. Czyżby zatem jedyną prawdą o świecie i człowieku była prawda ironii? Jałowość spekulacji filozoficznych została zastąpiona autentycznym, w wymiarze historii, doświadczeniem tragicznym. Bohaterowie przekonali się, że ludzka egzystencja nie jest zależna od decyzji człowieka, a on sam jest bytem przygodnym. Ta świadomość własnej skończoności i ograniczoności po raz kolejny w dziejach okazuje się czymś bolesnym dla ludzkiej świadomości. Parandowski pokazuje, że człowiek jest skazany na działanie siły tragicznej, której źródłem jest dialektyczne napięcie świadomości między wizją skończoności i nieskończoności ludzkiej egzystencji.

³¹ Obszernie o tym zagadnieniu pisze T. Gadacz w cytowanym artykule.

³² Tamże, s. 10.

Zakończenie powieści, kiedy świat staje w obliczu wojennej pożogi będącej końcem określonej formacji kulturowej, nie daje jednoznacznych rozstrzygnięć. W kończącym utwór fragmencie „Teofil ocknąwszy się zobaczył twarz ojca i matki, obie spokojne, chociaż i nad nimi wisiała pożoga. Nie widzieli jej, nie czuli. Klucznik czasu, otwierający wrota nowemu Eonowi, pominął te dwie dobroduszne istoty, które spały snem rybaków pod Górą Oliwną, i zatrzymał się nad duszą Teofila, pełną trwogi, oczekiwania i nadziei” (s. 321). W zakończeniu powieści wpisane zostało ważne pytanie o to, w czym teraz, w obliczu uobecniającej się apokalipsy, bohater znajdzie oparcie, w jakim kierunku zwróci się wobec zaniku horyzontu sensu... Tęgo nie wiemy, to dopiero pokaże przyszłość, a jest ona otwarta i pozornie kusi możliwością wyboru drogi życiowej. Konfrontacja z rzeczywistością ponownie może okazać się dla bohaterów bolesna. Być może to nowe doświadczenie – wojenne – niszczące śmierć, obudzi w Teofilu na nowo pragnienie Boga. Derridiańska *chora* (pustynia) ma przecież również wartość pozytywną. Doświadczenie śmierci starych struktur poznawczych być może pchnie chłopca ku czemuś nowemu, innemu, niemożliwemu, ku nowemu poznaniu i nowej tożsamości.

ROBERT MIELHORSKI

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Wczesna poezja Mieczysława Jastruna wobec nieskończonego (zagadnienie redukcji na przykładzie poematu lirycznego *Spotkanie w czasie*)

A więc, jeśli wierzyć tej hipotezie, całkiem intuicyjnej, nie popartej żadną racją rozumową, pisanie było wynikiem braku, bolesnego odczuwania nieobecności [...]; było świadectwem poczucia braku w ogóle, uczucia rozpadania się materii, z której osnuta jest wizja lokalna rzeczywistości, jak każda tego rodzaju wizja – niepewna, przepadająca natychmiast po ujrzaniu, o podejrzanym autentyczności, gdyż chora na brak przynależenia do jakiejś większej konstelacji [...]¹.

Redukcja i brak – u podstaw dzieła

Poemat liryczny *Spotkanie w czasie* – jakkolwiek niejednokrotnie mowa jest w tym wypadku także o cyklu lirycznym – ukazał się na początku 1929 roku, w tomie o tym samym tytule, opublikowanym nakładem F. Hoesicka. Tę datę należy potraktować jako umowny moment zamknięcia młodzieńczego okresu pisarstwa Jastruna; był on wówczas twórcą ponad trzydziestu wierszy ogłoszonych w czasopiśmie i almanachach literackich. Debiutował na łamach młodoliterackiego, konserwatywnego początkowo „Helionu” w roku 1924, potem – do chwili

¹ M. Jastrun, *De se ipso*, [w:] tenże, *Forma i sens poezji*, Warszawa 1988, s. 285–286.

debiutu książkowego – swoje utwory drukował w almanachu „Kongres”, w „Skamandrze”, „Gazecie Literackiej”, „Wiadomościach Literackich” i w krakowskim „Czasie”. Utwory te stanowią dość jednolity blok tekstów (wyłączając może „okolicznościowe”, upamiętniające ważne wydarzenia, liryki z „Wiadomości Literackich”), kreślący obraz młodzieńczej wrażliwości Jastruna, obsesji tematycznych widocznych w jego twórczości, związanych z niekiedy gwałtownie przeżywanymi niepokojami natury egzystencjalnej (samotność, nieprzypisanie, doświadczenie pustki), religijnej czy – metafizycznej². Problem nieskończonego podejmowany jest w nich w różnych uwarunkowaniach i kontekstach. Są jednocześnie te liryki wyrazem silnej więzi poety z tradycją; na plan pierwszy zwłaszcza wysuwa się w tym wypadku rzecz jasna spuścizna romantyczna. Czas, o którym mowa, to lata prób, wytężonych poszukiwań artystycznych, samookreślenia się młodego pisarza tak wobec tradycji literackiej (a w wielu wypadkach są to utwory postmłodopolskie w duchu, kreacji podmiotu, w zakresie przywoływanych figur stylistycznych), jak i współczesności – ponieważ brać można również pod uwagę bezpośrednie kontakty Jastruna ze środowiskiem Awangardy Krakowskiej (osobiste spotkania z Peiperem, Przybosiem, Brzękowskim)³. *Spotkanie w czasie* zdaje się zatem zamykać tę początkową fazę rozwoju artystycznego, stanowiąc równocześnie twórczą i ideową syntezę dotychczasowych przemyśleń Jastruna; to – swego rodzaju – ostatni akord w procesie stopniowego dojrzewania poety. Zarazem jest to dzieło w pełni już inicjujące i podejmujące te wiodące tendencje tematyczne, które odnajdziemy w znacznym obszarze późniejszej twórczości autora *Genez*, naturalnie – z przerwą, która miała miejsce w latach 1944–1954⁴.

Pisał ten poemat twórca w latach 1923–1928, w wieku dwudziestu, dwudziestu pięciu lat. Ale mimo jego nadal widocznej „młodzieńczości”, świeżości, potraktować go można – jak zaznaczyłem – jako wy-

² Problem ten przedstawiłem szerzej w referacie *O skali lirycznych doznań podmiotu młodzieńczej poezji Mieczysława Jastruna*, wygłoszonym podczas konferencji *Genuss und qual, czyli człowiek w świecie doznań*, Rzeszów 2013 (dotyczącym m.in. wczesnych druków prasowych i almanachowych Jastruna, tam też zasygnalizowałem kilka poruszonych tu refleksji).

³ J. Błoński podkreśla, że to co najciekawsze u Jastruna działo się w punkcie przecięcia doświadczeń tradycji i Awangardy Krakowskiej (tenże, *Poeci i inni*, Warszawa 1955, s. 179).

⁴ Por. M. Jastrun, *Poezje 1944–1954*, Warszawa 1954.

raz kształtującej się już pełnej dojrzałości artystycznej. Sam poeta wielokrotnie powracał do tego tekstu po latach, cenił go, traktował jako ważne, być może nawet jedno z pierwszoplanowych, własne osiągnięcie pisarskie, zatem także w kontekście całości swej spuścizny. I nie wydaje się ten sąd podyktowany jakąś nostalgią autora za własną przeszłością twórczą. *Spotkanie w czasie* bowiem w formie niezwykle skondensowanej, czasem nawet „definitywnej”⁵, dziewiętnastu liryków (osiemnaście numerowanych + prolog) – bądź części poematu lirycznego, o czym za chwilę – wyraża ponadczasowe idee Jastruna (kwestie granic poznania człowieka pogrążonego w egzystencjalnej i ontologicznej pustce i samotności wobec obojętnego świata, postawę rezygnacji z możliwości intelektualnego dociekania celowości bytu, bezradność wobec żywiołu czasu, potęgę nieskończonego, niewyraźność istnienia i in.). W postaci „definitywnej”, ale i zarazem przecież wspartej na indywidualnych lekturach i przemyśleniach autora z zakresu tak filozofii, jak i teorii liryki.

Podczas poszukiwań śladów nieskończonego (i skończonego) w poemacie Jastruna, a może raczej jego potyczek z nieskończonym (i skończonym), co wydaje się jedną z głównych myśli przewodnich tego dzieła, chciałbym posłużyć się pojęciem „redukcji”, które zresztą przywoływane bywało w tekstach krytycznych o pisarzu, jakkolwiek – niestety – dość ogólnie⁶. Zagadnienie to prześledzę na trzech płaszczyznach, na których rozgrywa się problematyka poematu: na płaszczyźnie psychologicznej (tak „dosłownej” – w zakresie prezentacji psychologii bohatera, jak również w jej odniesieniu do kwestii symboliki), na płaszczyźnie metafizycznej (ukazującej treść utworu w świetle takich motywów jak czas, relacje przeszłość – teraźniejszość – przyszłość, przestrzeń, „otchłań” istnienia, etc.) i – osobno – epistemologicznej. Temu założeniu podporządkowana została kompozycja szkicu. Redukcja wyjaśnia i uwypukla ponadto wyraźnie postawę samego twórcy wobec świata i nieskończonego

⁵ Wynika to bezpośrednio z obranej techniki pisarskiej. Jastrun przywołuje w utworze sformułowania o charakterze ogólnym, uniwersalnym (np. we fragmencie I: „Kto ciężar czasu niósł za mnie, gdy jeszcze, / Ja nie istniałem?”), by zaraz przejść do niekiedy odległej od przedstawionej myśli wizji obrazowej.

⁶ J. Kurylak wiąże to pojęcie z problematyką poznawczą poezji Jastruna, pisze: „w sferze poznania poetyckiego dokonał Jastrun redukcji do wrażeń zmysłowych i intuicji” – tenże, *Mój przyjaciel Maro (Wspomnienie o Mieczysławie Jastrunie)*, „Poezja” 1989, nr 5, s. 73. Z kolei np. A. Gronczewski mówi o generalnej cesze poezji Jastruna jako o liryce opartej o zasadę redukcji – tenże, *Drzewo pamięci*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 5, s. 65–77.

(i dodatkowo relację autor, Jastrun – bohater poematu); wynika – jakkolwiek z niesformułowanych – założeń artystycznych autora *Spotkania w czasie*, z jego młodzieńczej „filozofii poezji”. Jest w końcu przeniesieniem na materię liryczną, na grunt sztuki, wspomnianego w motcie tego szkicu poczucia braku.

Kategorie redukcji i braku sytuują się często względem siebie biegunowo. O ile redukcja jest wynikiem świadomych decyzji i działań pisarskich, świadomych – ponieważ wspartych na konkretnym myślowym projekcie, to „brak” wyraża nade wszystko konstatację istnienia określonego stanu rzeczy: „brak przynależenia do jakiejś większej konstelacji” – powiada Jastrun w wyżej odnotowanym motcie. W pojęciu „redukcja” zawarty jest pierwiastek aktywizmu, w pojęciu braku – passeistyczne przeświadczenie, niekiedy bierne przeżycie, statyczna, wynikająca z podmiotowego dystansu wobec bytu, diagnoza.

Koncepcja i podstawowe konteksty poematu

Zanim przywołam wspomniane trzy plany deskrypcyjne utworu Jastruna, wspomnę w skrócie o kilku wyznacznikach, na których opiera się całość tego projektu poetyckiego. Jastrun, jak podkreśliłem, rozpoczął pracę nad *Spotkaniem...* w roku 1923, na rok przed debiutem prasowym (w „Helionie”). Jest to o tyle ciekawe, że publikowane na bieżąco (w prasie) wiersze poety z lat 1924–1928 często odbiegają w swym kształcie od tych tendencji tematyczno-modalnych, które zaznaczają się w poemacie z debiutanckiego tomu. Można więc przypuszczać, że ów pięcioletni wewnętrzny proces krystalizacyjny przebiegał z różną dynamiką, a swój ostateczny kształt przyjął na krótko przed wydaniem pierwszej książki. W liście do Juliana Przybosia z 6 XII 1928 roku⁷ wspomina Jastrun o pracy nad cyklem lirycznym, załączając rękopisy dwóch wierszy: *Światło* i *Walka*, których nie odnajdziemy w ostatecznym wariancie tekstu (być może wiąże się z innym, niepublikowanym konceptem cyklicznym). Tymczasem przecież równolegle ukazują się w prasie liryki poety częstokroć dyktowane zupełnie innym impulsem twórczym i artystycznie bez wątpienia mniej dojrzałe, jeszcze zasadniczo juvenilne,

⁷ Zob. *Listy Mieczysława Jastruna i Juliana Przybosia*, oprac. T. Kłak, „Kresy” 1995, nr 4, s. 270–271.

w pełnym tego słowa znaczeniu, w których zaznacza się między innymi tematyka religijna i osobista obejmująca problematykę samotności, odosobnienia, egzystencjalnych poszukiwań i wahań.

Do końca też Jastrun nie mógł się zdecydować na ostateczną definicję gatunkową *Spotkania w czasie*. Raz nazywa je poematem lirycznym, kiedy indziej – cyklem lirycznym. Tak jest choćby w zapiskach osobistych pomieszczonych w zredagowanym przez Andrzeja Lama tomie *Pamięć i milczenie*. Tymczasem wiążące ustalenie natury genologicznej utworu wydaje się przecież ważne dla wyjaśnienia wymowy całości i – jak widać – sam autor tej kwestii nie rozstrzygnie. Za cyklem lirycznym przemawia rozczłonkowana konstrukcja całości jako zbioru osiemnastu wierszy z prologiem o podobnym ukształtowaniu wersyfikacyjnym, podanych numeracji rzymskiej, bez tytułów, poprzedzonych – podkreślam: w ostatecznej wersji – wprowadzeniem, prologiem. Jedność, tożsamość podmiotu, wizji świata przedstawionego, tematyki uzasadnia ów sposób postrzegania tej całości kompozycyjnej⁸. Z poematem lirycznym jest natomiast nieco inaczej. Jastrun bowiem, i chyba o to chodzi poecie, stara się *implicite* zasygnalizować wprowadzoną do dzieła bardzo subtelnie linię „dramaturgiczną” (po części obecnego w nim porządku przyczynowo-skutkowego, ale tylko po części), określoną sekwencją refleksji (rozwojowi tematyki i wprowadzaniu wątków myślowych towarzyszy zapis kolejnych doświadczeń wewnętrznych protagonisty). I jeśli rzeczywiście odczytamy *Spotkanie...* pod tym kątem, uwidoczni się nam przemiana, ruch znaczeń w obrębie relacji pomiędzy kolejnymi ogniwami utworu. Sytuacja podmiotu we fragmentach ostatnich nie do końca odpowiada jego sytuacji z pierwszych partii całości; tematy podejmowane w kolejnych lirykach podlegają w pewnym stopniu zasadzie następstwa; liryzm poematu podszyty zdaje się rozwijającą się powoli opowieścią⁹.

⁸ Zob. W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wyślouch, Warszawa 1985, s. 42–62.

⁹ Można tu zastosować zwięzłą definicję Teresy Kostkiewiczowej: „dłuższy utwór poetycki, przeważnie afabularny lub o bardzo nikłej tkance wydarzeń przedstawionych, którego tematem są osobiste doznania, refleksje, wrażenia lub ujęte w subiektywnej perspektywie obrazy przyrody itp. Odnacza się swobodą kompozycyjną i bogactwem środków stylistycznych, które służą wyrażeniu przeżyć i przemyśleń utworu”. Autorka odsyła nas do tradycji romantycznej (Słowacki – *W Szwajcarii*, Norwid – *Szczęсна*), bliskiej przecież Jastrunowi (*Poemat liryczny*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 1988, s. 366). Wydaje się, że definicja

Za poematowością przemawia – wedle kwalifikacji genologicznej Teresy Kostkiewiczowej – forma rozbudowanego tekstu (XVIII części i prolog), dość luźna kompozycja, łącząca różne doznania (w tym z kręgu natury) w toku jednego dyskursu, i zaledwie ogólnie zarysowany plan zdarzeń, dotyczący rozproszonych faktów ze sfery osobistej podmiotu (np. wspomnienia).

Ten sam, wyżej przywołany, fragment *Pamięci i milczenia* kreśli nam ponadto genezę, obraz warunków powstania utworu, a przede wszystkim wyjaśnia jego zaplecze intelektualne: ówczesne inspiracje z zakresu liryki i filozofii. W pierwszym wypadku są to dzieła Norwida, Rilkego, Hölderlina, Apollinaire'a, surrealistów, Pasternaka i Błoka, w drugim – myśl eleatów, Heraklita, Berkeleya i Bergsona¹⁰. Przy czym nie wydaje się konieczne rozszyfrowanie wszystkich tych koneksji dla pełnej interpretacji tekstu poematu. Jako że do nazwisk tych wypadnie nam wrócić w dalszej części niniejszego szkicu, poprzestańmy na tej wstępnej, ogólnej uwadze. Niemniej, pisząc *Spotkanie w czasie*, Jastrun z pewnością konstruował je na podłożu swego młodzieńczego światopoglądu, który wsparty był między innymi na lekturach dzieł wymienionych autorów.

Bez wątpienia zatem elementem kształtującym spójność i organiczność *Spotkania w czasie* jest jego koherencja artystyczna, kompozycyjna i myślowa. Czyni ona tę całość swego rodzaju manifestacją wczesnej *summy* pisarskiej, bilansem ówczesnych doświadczeń i dociekań literackich Jastruna. Przejście od publikacji rozproszonych juvenilnych liryków do wewnątrznie złożonej konstrukcji artystycznej traktować więc można jako wyrazisty gest, a może raczej moment wkroczenia poety na dojrzałą drogę pisarskiego rozwoju; niezależnie od tego, czy potraktujemy ten utwór jako cykl liryczny czy jako poemat liryczny, w którym główny tenor opowieści zaznacza i wskazuje obszar dalszych poszukiwań myślowych, intelektualnych poety.

ta, dla potrzeb niniejszego szkicu, jest wyczerpująca i nie wymaga przywołania dodatkowych źródeł przedmiotowych, jakkolwiek trzeba zastrzec, że inne pojmowanie gatunku poematu lirycznego wyznacza J. Łukasiewicz w swej książce *Oko poematu* (Wrocław 1991), rezerwując je dla utworów, które „opierają się na epickiej opowieści albo na filozoficznym czy publicystycznym dyskursie, ale głosem dominującym pozostaje w nich zawsze »ja« liryczne, niezależnie od rodzajowego podłoża”. To „poematy wielogłosowe, średnich rozmiarów, z dominantą liryczną [...]” (tamże, s. 5).

¹⁰ M. Jastrun, *Pamięć i milczenie*, z rękopisów przygotował do druku A. Lam, Pułtusk 2006, s. 138–139.

Wokół motywu rozbitego lustra (Freud – Proust – Lacan...?)

Nim przejdę do próby omówienia metafizycznego i epistemologicznego wymiaru poematu, zwrócić chciałbym uwagę czytelnika na przeżycia podmiotu natury psychologicznej, które znajdują także swoje odniesienia i przedłużenia w warstwie symboliki, co wiąże się w jakimś stopniu z zainteresowaniami Jastruna poezją symbolistów i symbolizmem. Swego czasu Jan Błoński w swoich szkicach o autorze *Strumienia i milczenia* notował:

Symbol ma dwa bieguny: treść psychiczną i jej obrazowy równoważnik (a raczej – „mniej więcej równoważnik”). Nie można ich rozdzielać, ale można kłaść akcent to na jeden, to na drugi. [...] czytelnik wierszy Jastruna nie będzie doszukiwał się w nich znaczenia innego niż wzruszeniowego. Poeta żąda od czytelnika ogromnej współpracy: dzieli się bowiem z nim istotą swych przeżyć. Istota? Tak, bo mowa symbolistów jest mową naturalnie obrazową: nie wolno odrywać symbolu od jego psychicznego źródła¹¹.

Jastrun zawsze umiejętnie łączy ze sobą treść psychiczną z symboliczną i na odwrót: symboliczne z psychicznym. Psychiczne (i poniekąd też – dosłowne) koresponduje z wymiarem symbolicznym, poprzez symboliczne zyskujemy dopiero kompletny, odpowiednio pogłębiony wgląd w psychikę naszego bohatera. Ów „wgląd” odnajdujemy już na samym wstępie utworu.

Otwierający bowiem całość poematu prolog (czy też „inwokacja”, jak chce Julian Rogoziński) ukazuje nam symboliczną scenę rozbicia lustra przez protagonistę, który otaczającej go rzeczywistości nie może interpretować inaczej niż w kategorii snu. Rozbicie lustra oznaczać ma unicestwienie własnego dotychczasowego wizerunku, odejście od tego, kim się było, ku temu, którym się teraz staje lub też ma się stać¹². Gest ten wyznaczać może granicę między dwoma światami, przed- i poinicjacyjnym (niezależnie od wieku naszego bohatera): to wkraczanie w dojrzały (świadomy), rozumny sposób uczestnictwa podmiotowego w świecie. Scena rozbijania zwierciadła bywa rozmaicie interpretowana, ale jeśli potraktujemy ją np. jako odejście od „fazy lustra” (w znaczeniu,

¹¹ J. Błoński, *Poeci i inni*, s. 182.

¹² Odnoszę się w tym miejscu do uwag J. Łukasiewicza, który problem ten podejmuje także w nawiązaniu do spostrzeżeń J. Rogozińskiego i K. Pieńkosza (o czym dalej).

jakie temu określeniu nadał Lacan), to właśnie ona wyznacza nową, otwartą przestrzeń dla dalszych zdarzeń poetyckich w obrębie poematu. Pozostaje tylko kwestią sporną, czy zniszczenie lustra rzeczywiście ostatecznie i z powodzeniem prowadzi ku narodzinom postawy świadomego bycia w świecie, ku odejściu od młodzieńczego narcyzmu i egotyzmu, które znajdowały swe odbicie (potwierdzenie) w zwierciadle, w końcu – od idealizmu¹³. Czy też może mimo tego faktu, mimo tego nadzwyczajnego zdarzenia, świat nadal pozostaje niepoznawalny, nieprzenikniony, o czym świadczą dalsze wiersze utworu. Gdy nasz bohater wydaje się zdawać sobie sprawę, iż mimo rozbicia zwierciadła nic się nie zmienia – bytu nie można poznać, przeniknąć go ostateczną myślą porządkującą, jest on irracjonalny – powstaje konieczność poszukiwania wsparcia w dążeniu do wiedzy w sferze intuicji.

Zauważmy, że w logicznym przebiegu wypadków zamieszczonych w prologu najpierw zaistniał motyw kamienienia protagonisty przed zwierciadłem, następnie rozbicia go, a dopiero potem, w konsekwencji, myśl o roli pamięci nadającej sens („dzieje”) temu, co się w naszym życiu wydarza („sprawy”). To z pewnego punktu widzenia motyw proustowski (ale i zarazem freudowski oraz w konsekwencji – lacanowski), do którego wypadnie jeszcze wrócić w kontekście polemiki Jastruna z Proustem.

Inwokacja, jako forma wypowiedzi, posiada charakter apostrofy, pierwszy fragment poematu Jastruna apostrofą nie jest. Odnosi się inwokacja nadto do utworu epickiego, *Spotkanie w czasie* trudno tak bez istotnych zastrzeżeń zaklasyfikować (jeśli uzna się je za poemat liryczny). Jedyne, co można brać pod uwagę, to fakt umiejscowienia tej części poematu na samym wstępie. Nieco inaczej natomiast jest z formułą prologu – to wszak część wstępna, wprowadzenie¹⁴. Taką rolę pełni chyba przede wszystkim pierwsza sekwencja Jastrunowego utworu.

Rozbicie lustra nie tylko traktować można jako unicestwienie dotychczasowego wizerunku bohatera (egotyczno-narcystycznego, etc.), ale i wyjście, zwrócenie się bezpośrednio w stronę redukcji. Odtąd to nie ja wpatruję się w siebie (jak dotąd, gdzie „ja” występowało w postaci

¹³ Podkreślenie motywów narcystyczno-egotycznych pojawia się w tekstach krytyków przywoływanych w dalszych partiach tego szkicu (Pieńkosz, Rogoziński).

¹⁴ Zob. *Prolog* [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, s. 402; tu zwłaszcza: „początkowy człon utworu dramatycznego lub narracyjnego wprowadzający informacje o okolicznościach (czas, miejsce, tło konfliktu, przeszłe dzieje postaci [...])”. „Przeszłe dzieje” odgrywają w doświadczeniu protagonisty Jastruna ważną rolę – jego samoidentyfikacji.

pomnożonej, zdwukrotnionej = „ja” + odbicie), ale – dzięki zniszczeniu lustra – zmieniam swoje pole widzenia (punkt obserwacji świata)¹⁵.

Przedstawienie przez Jastruna przypadku rozbicia zwierciadła w samym prologu oznacza według Rogozińskiego „rozstanie” z narcyzmem, poza tym – zamianę czasu subiektywnego na obiektywny. Jak notuje krytyk: „Jastrun rozstaje się z narcyzmem, młodzieniec rozbija zakłętę zwierciadło, żeby swój czas subiektywny będący »jak widzenie senne« zamienić w czas obiektywny”¹⁶. Z kolei przywoływany także przez Jacka Łukasiewicza Konstanty Pieńkosz mówi o tym zdarzeniu jako o pokonaniu solipsyzmu, egoizmu, modernistycznego egotyzmu, samouwiebienia, półsennej egzystencji i o tym, że bohater poematu „rozpoczął przytomne bycie w czasie, rozpoczął czuwanie”¹⁷. Można zatem, reasumując, sądzić, że jeśli poemat *Spotkanie w czasie* pełni rolę przełomową w rozwoju młodzieńczej poezji Jastruna, to momentem „progowym” jest właśnie otwierająca go symboliczna scena rozbicia lustra.

Znamienne, że odsyłająca czytelnika między innymi do lat chłopięcych i młodzieńczych powieść Jastruna *Piękna choroba* miała pierwotnie nosić nazwę *Rozbite lustro*, o czym dowiadujemy się z kart dziennika pisarza¹⁸. Traktuje więc ten motyw autor z należytą powagą, przyznaje mu rolę symboliczną: granicy między dwoma światami w procesie inicjacji, zdobywania wiedzy o świecie. Świat rozbitego lustra to świat dzisiejszy poematu (czy też bohatera powieściowego *Pięknej choroby*).

Zanim więc przekroczymy próg świata przedstawionego *Spotkania w czasie*, stajemy przed możliwością specyficznej obserwacji w ramach zawartej w utworze psychoanalitycznej procedury dochodzenia do wiedzy o świecie (można utwór potraktować jako zapis psychoanalitycznego seansu). Informuje się nas, jakby zgodnie z duchem freudowskim, że nasze wyobrażenie o własnym jestestwie posiada podłoże także w sferze nieświadomego, i dopiero wydobyć z tej sfery określonych minionych faktów pozwala na ułożenie z nich spójnej narracji, dyskursu (co

¹⁵ Można to w pewnym uproszczeniu wyrazić następująco (gdzie skrót FL oznacza fazę lustra, Sb zaś sytuację bliźniaczą): FL (zwierciadła poematu) = „ja” + „ja” = zwielokrotnienie. Sb = epoka egotyczna (identyfikuję siebie samego poprzez innego, którym sam jestem). Pamiętajmy, że zwierciadłem, o którym mowa, jest też dla podmiotu sam poemat; to on identyfikuje obcego w poemacie. Przekroczenie FL = Sb - „ja” + „ja” poematu.

¹⁶ J. Rogoziński, *Dzieje nieutracone*, „Twórczość” 1963, nr 4, s. 56.

¹⁷ K. Pieńkosz, *Zwyciężyć czas*, „Literatura” 1978, nr 46, s. 3.

¹⁸ Zob. M. Jastrun, *Dziennik 1955–1981*, Kraków 2002, s. 253.

Jastrun nazywa logicznie „dziejami” wobec rozproszonych „spraw”). Ten trop psychoanalityczny prowadzi dalej: do Lacana, który utrzymywał, że nieświadomość ustrukturyzowana jest jak język, a zwłaszcza do Lacanowskiej koncepcji (fazy) lustra oraz sfery wyobrażeniowego. Bohater poematu identyfikuje się z innym, „Co przed zwierciadłem przez wieki kamieniał” – „Zalał się łzami, lecz płacząc kamienie / Rozbił zakłętę zwierciadło”¹⁹. Jastrun powiada: „jestem jak” (on z opowieści), a nie: jestem nim. Oznacza to tylko częściowe wykorzystanie (częściową identyfikację) treści przywołanej przypowieści w funkcji korespondencyjnej, porównawczej. Ważne jest również uzależnienie się od swego „ja” wyobrażonego, tego ze zwierciadła, które określa moją tożsamość (psychiczną, intelektualną, społeczną), dalej – od mojego obrazu, który mówi mi, kim jestem. Rozbicie zwierciadła prowadzi do uwolnienia się od określających mnie, ale i co ważne – ograniczających, treści wynikających z obecności mego bliźniaka, drugiego „ja” kamieniejącego w lustrze. To akt dążenia do wolności, bunt przeciw wszelkim pętającym nakazom (i zakazom), parcie ku swobodzie wynikającej z uniezależnienia się od samego siebie (element egotyczno-narcystyczny).

Jeśli rzeczywiście potraktujemy ten fragment *Spotkania...* nie jako prolog, ale mimo wszystko jako inwokację, to – jak radzi K. Pieńkosz²⁰ – wprowadza nas ona w zasadniczą problematykę poematu: stanowi zapis drogi od egotyczno-solipsystycznego pólstnienia w świecie (w którym obowiązuje czas subiektywny) do przytomnego zrozumienia temporalnej istoty bytu (czas obiektywny, „ja” świadome). Rysuje się nam ona wskutek „spotkania w czasie” z sobą samym, z własnym cieniem, o czym mowa w XIV części, nawiązującej zapewne do prologowo-inwokacyjnego motywu lustra:

Lecz nie to boli cię i nie to nęka,
Jest okrucieństwo dotkliwsze i głębiej
Sięgnęła twoja niecierpliwa ręka,
I krzyk twój runął ciemny i jastrzębi.

¹⁹ Inspirujące ujęcie motywu lustra w odniesieniu do *Dziewczyny Leśmiana* przynosi tekst P. Dybła, *Lacan i Leśmian – dwa zwierciadła*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 19–36. Fragmenty *Spotkania w czasie* cytuję według ostatniego przejrzanego przez autora wydania. Zob. M. Jastrun, *Spotkanie w czasie*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1984, s. 7–20. Każdorazowo przy cytowaniu z poematu podaję numer fragmentu (od I do XVIII).

²⁰ K. Pieńkosz, dz. cyt., s. 3 i 7.

Zabiłeś siebie. I nad własnym czasem
 Przeszedłeś zwinny, bujny, uśmiechnięty [...]
 Kto tu, przed chwilą, jak zmrúzenie powiek,
 Ręce załamał, kto zamarł w rozpacz?
 Niech cień twój – chłodny, nieznajomy człowiek,
 Spotkany w czasie, rękóm wytłumaczy.

Cień tworzy ponownie, restytuuje relację sobowtórową. Słowa: „Zabiłeś siebie” budują kolejną strategię wobec innego, który zostaje unicestwiony – jak ten w rozbitym zwierciadle. Powołują także kolejny aspekt redukcji: od solipsystyczno-narcystycznego „ja” (obecnego dzięki zwierciadłu) ku „ja” niepomnożonemu, jakkolwiek bohater tego fragmentu poematu w zakończeniu powiada: „Od drzew cienistych i od wonnej wody / Odchodzisz smutny i nie pożegnany”. Więc nie jest to chyba całkowite unicestwienie lustra, jak miało to miejsce w przypadku bohatera przypowieści, rozbijającego zwierciadło kamiennymi łzami. Zabójstwo dokonało się.

W poemacie Jastruna jest obecna idea redukcji istniejącego świata do przeszłości, tu być może odnajdziemy relacje proustowskie. Będzie jeszcze o tym mowa, że poeta ostro, zdecydowanie odrzuca myśl o wadze wspomnieniowości w poezji i celowości rozpamiętywania straconego czasu, jak sam wprost powiada. Proustowska jest jednak, lub – być może, myśl o potrzebie autorskiego, oryginalnego rozwiązania w tym kontekście problemu formy *Spotkania w czasie* i o roli przeszłości w sposobie myślenia o życiu, u Jastruna wyraźnie nobilitowanej w stosunku do czasu teraźniejszego. Poeta zresztą w ogóle zwraca się ku refleksji o roli pamięci nadającej sens zdarzeniom biografii; i tu także nawiązuje, chcąc nie chcąc, do myśli francuskiego pisarza. Teraźniejszość-sen w perspektywie pamięci dopiero, jak była mowa, staje się w poemacie „dziejami”. Jaką jednak w tym rolę pełni rozbite zwierciadło? Czy ma uwalniać od obsesyjnego zapatrzenia w przeszłość i prowadzić ku teraźniejszemu biegowi spraw i rzeczy? Kamienne łzy rozbijają to zwierciadło.

Nie można naturalnie pominąć milczeniem faktu, że poddawana tu interpretacji forma *Spotkania w czasie* – w takim kształcie, w jakim nam ostatecznie przekazał ją sam poeta (i jaką znajdujemy w jego wyborach poezji bądź poezjach zebranych) – pierwotnie pozbawiona była omawianego wyżej prologu (inwokacji). Fragment początkowy bowiem pochodzi z zamieszczonego osobno w debiutanckim tomiku wiersza *Zwierciadła*. Notował przy okazji Jastrun:

W tomiku moim był jeszcze wiersz *Zwierciadła*, którego nie przedrukowywałem później w całości, wyjmując z niego tylko fragment od słów: „Wszystkie zdarzenia moje, wszystkie sprawy...” Względy niepełności artystycznej zaważyły na skróceniu tego wiersza, ale może była jeszcze inna, ukryta przyczyna? Może lękałem się wiersza, który zbyt jaskrawo i zbyt boleśnie mówił o pewnych najskrytszych cierpieniach, może nie miałem jeszcze siły, by wracać do tego wiersza, po latach nawet?²¹

Można więc przypuszczać, że przywiązywanie nadmiernej wagi do tego prologu jako elementu kluczowego dla interpretacji poematu (otwierającego horyzont semantyczny całości), co widać w opiniach Pieńkosza i Rogozińskiego, może być mylące. Jakkolwiek z drugiej strony, ustęp ten przecież pochodzi z tego samego tomu i pewne zbieżności, analogie, są nieuniknione. Fragment pierwotnie dotyczył spraw osobistych, uczuciowych. Włączony do poematu – przyjmuje bardziej uniwersalny sens. A po powyższym cytacie pisze jeszcze Jastrun:

Sprawa być może pozostawała w związku z istotą wyrazu poetyckiego w ogóle. Jeśli w utworze wyraża się cały autor ze swoją ułomną ludzką naturą, to może lepiej, by się w tym zwierciadle nie odbijał, tracąc własne życie i może gasząc nowe?²²

Przenosząc zatem ten ustęp *Zwierciadła* do poematu, nie tylko Jastrun zasłonił swe intymne przeżycia przed czytelnikiem, ale i nadał trochę inne znaczenie całości.

Sprawa wygląda więc nader ciekawie. Komentatorzy *Spotkania w czasie* traktują drugą jego wersję, nie tę, która ukazała się w książce z 1929 roku, jako podstawę interpretacji. Być może niektórzy z nich z faktu jego przeróbki nie zdają sobie sprawy lub nie przywiązują do tego wagi. Odczytują stąd całość tekstu w horyzoncie prologu, w który utwór został zaopatrzony po autorskich zmianach. Motyw lustra, zwierciadła – wyznacza lekturowy kierunek. Tym bardziej że pojawia się i w innych miejscach poematu. Tymczasem sam Jastrun dokonał tu przecież arcyciekawego zabiegu: wprowadził do kolejnych publikacji utworu prolog, który jest fragmentem ostatniego wiersza książki (*Zwierciadła*), i stworzył bardzo zastanawiający „pomost” konstrukcyjny tomu. Ale też nie dokonał tego mechanicznie. Pierwotnie fragment w *Zwierciadłach* brzmi:

²¹ M. Jastrun, *De se ipso*, s. 283. Ten szkic traktuje J. Kurylak (dz. cyt.) jako autorski komentarz do poematu.

²² Tamże.

[...] Zdarzenia wszystkie, wszystkie sprawy,
 Widzenia senne, całodziennie dzieje
 Może dopiero w mem trwaniu się stają,
 Jak we śnie, w którym dzień księżycem dnieje –
 I wszystkie rzeczy we mnie umierają
 Gdy przez mury snu przebijam krwawy²³.

W dalszych wersjach:

Wszystkie zdarzenia moje, wszystkie sprawy
 Są jak widzenia senne. Moje dzieje
 Może dopiero z pamięci mej wstają
 Jak ze snu, w którym dzień księżycem dnieje –
 I wszystkie rzeczy we mnie umierają,
 Gdy przez mury snu przebijam krwawy.

Jak widać, poemat wymusił na autorze zmiany redakcyjne w obrębie fragmentu, tym samym istotne zmiany sensu. Wstające z pamięci „dzieje” – motyw interpretacyjnie kluczowy – pierwotnie dotyczyły „całodziennych dziejów”. Mało tego: nie „pamięci”, ale „trwania”, co jest deskrypcyjnie niezwykle ważne²⁴. Jastrun pogłębił myślowo ten segment i nadał mu nieco inny charakter. Czy mamy zatem prawo, biorąc to wszystko pod uwagę, traktować omawiany poemat jako dyskurs rozwijający się wokół motywu lustra? Tym samym wokół idei prologu?

Zwierciadła z tomu z 1929 roku są utworem traktującym lustro jako przedmioty umożliwiające nam wgląd w przeszłość; wiersz otwiera fraza: „Nad zwierciadłami czasu pochylony”. Są one niczym brama ku przeszłości, za którą znajduje się „Ten cały przestwór życia zapomniany”. Lustro są punktem granicznym pomiędzy terażniejszością i przeszłością, którą poeta pokazuje w sposób niezwykle zmysłowy, sensualny: przez szczegół, detal; ponadto posiadają one moc magiczną: „ciągną w głąb”. Wiersz usytuowany został w węzłowym miejscu tematyki debiutu książkowego Jastruna. Także – wobec samego poematu. Rozważania nad relacją terażniejsze – minione prowadzą ku poczuciu nierzeczywistości zdarzeń z lat przeszłych. „Czy to się działo kiedy?” – zapytuje autor. Ale

²³ M. Jastrun, *Zwierciadła*, [w:] tenże, *Spotkanie w czasie*, Warszawa 1929, s. 53.

²⁴ Są też i inne zmiany redakcyjne, mniej lub bardziej istotne, z których należy zwrócić uwagę przede wszystkim na rezygnację poety w kolejnych przedrukach poematu z ostatniej strofy fragmentu I.

kształt nierzeczywisty przyjmuje również terażniejszość, sam podmiot mówi o sobie jako o „mglistym”, który trwa w czasie.

Skąd więc decyzja, by pierwsze cztery strofy wiersza oddać zapomnieniu, a dwie ostatnie ocalić w nieco innej postaci i w innym utworze, w otwierającym tom poemacie? Jak pisze Jastrun – jest to głównie decyzja artystyczna. Przypomnijmy też wyżej przywołane słowa poety: „Może lękałem się wiersza, który zbyt jaskrawo i zbyt boleśnie mówił o pewnych najskrytszych cierpieniach, może nie miałem jeszcze siły, by wracać do tego wiersza, po latach nawet?”. Lecz – jakkolwiek by było – tekst pełni w tomie rolę ważną, przywołuje temat z jego pierwszej części, tworząc tym samym, jak podkreśliłem, kłamrę kompozycyjną książki; kłamrę stworzoną wokół problemu czasu, a także samej relacji terażniejsze – minione. W istocie utwór opowiada o procesie, w którym części świata przeszłego układają się w „dzieje”; to zwierciadło poniekąd psychoanalityczne i terapeutyczne dla terażniejszego podmiotu, który czuje się „mglistym”, a więc tożsamościowo nieokreślonym ostatecznie. Ale sam protagonista broni się przed wydobywaniem z pamięci śladów minionego, powiada wprost: „Nie patrz w blask lustra...”. Seans psychoanalityczny odbywa się nie bez oporów. I dopiero zamykająca całość opowieść o kamieniejącym przed zwierciadłem stwarza nadzieję na ostateczne ukonstytuowanie się sensu. Ale, jak się okazuje i jak by powiedział Lacan: znaczone ślizga się pod znaczącym, opowieść o wypłakującym kamienie odsyła nas do całego ciągu innych przedstawień. Istnienie lustra skazuje nas na „fale” (jak pisze Jastrun) przeszłości, a rozbicie go wypłakanymi kamiennymi łzami powoduje, że podmiot terażniejszy poddaje się żywemu głosowi.

Istnienie fenomenu przeszłości decyduje o tym, że kamieniejemy wciąż usytuowani przed jej zwierciadłem – zdaje się twierdzić młody poeta. Dopiero „głos żywy, szept, echo, wspomnienie” sprawiają, że nasza relacja wobec przeszłości zostaje zaburzona, a zwierciadło (zwierciadło czasu) rozbite. Kluczem do interpretacji zarówno *Zwierciadeł*, jak i kolejnych wersji *Spotkania w czasie* jest określenie przybliżonego sensu przypowieści o kamieniejącym i wypłakującym łzy, rozbijającym zwierciadło. Ale proces ten odbyć się może tylko poprzez odwołanie do innego znaczącego. I paradoksalnie, dokonując redukcji – Jastrun otwiera przed nami nieskończone.

Od psychologii do symbolizmu

Portret psychologiczny bohatera *Spotkania w czasie* podporządkowany jest zatem wyraźnie zasadzie redukcji (symbolicznie wprowadzonej do utworu motywem rozbitego zwierciadła). Przy czym jego świat-odczucie ogranicza się do jakości negatywnych. Doświadczenie „innego” (sytuacja bliźniacza, Sb) ogranicza go, nieskończone i niedocieczone skłania do uświadomienia sobie istnienia nieprzekraczalnego progu, „muru” (V) – poznania, rozumienia, odczuwania. Pesymizm, poczucie rezygnacji, doznawanie smutku i tragiczności własnej egzystencji, rozpacz, osamotnienie – to wszystko kształtuje obraz jego kondycji duchowej, powodując przy tym wrażenie, że życie bohatera poematu płynie obok głównego nurtu istnienia i jest w rezultacie źródłem duchowego aktu redukcji, między innymi jako zamknięcia się w świecie własnych przeżyć, medytacji poetyckich. Już w „prologu” – jak była mowa – odnajdziemy przepelniony nastrojem rezygnacji stosunek protagonisty do świata, który jawi się mu w kategoriach snu, zaś spójność losu – określana tu mianem jego „dziejów” – znaleźć swą podstawę może dopiero w refleksji nad przeszłością (wyrastać może jedynie z przeszłości), gdyż terażniejszość na to nie pozwala. Postawa rezygnacji (i redukcja z tym się wiążąca) rodzi się w obliczu bezmiaru i nieskończonego, i potęgi czasu. Mówi się o tym we fragmencie II, gdzie wyłania się portret „ja” lirycznego pozostającego w stanie „bezpragnienia” (zawieszenia wobec bytu?) i gdzie pojawia się apel: „Niczego więcej nie pragnąć”. Do tej kwestii powrócę dalej.

Koresponduje z powyższym część ostatnia poematu (XVIII), traktująca o cierpieniu, samotności, zgryzocie, ranach, niemocy, a nade wszystko, co ważne, o ciemnej materii duchowej opisanej w słowach: „Ciemność swą rzeźbię westchnieniem ze złota”²⁵, o treści psychicznej podmiotu, który czuje się „wśród ludzi zbłąkany”. Przy czym to „westchnienie ze złota” traktować wypada również w tym wypadku jako synonim samej poezji (a „rzeźbienie” jest tu tożsame z kreacją artystyczną). Część XVIII jest rzeczywiście kulminacją, bardzo wyrazistym akcentem kończącym poemat. Rozpisana w ramach całości utworu ewolucja tema-

²⁵ Tę frazę wybrał K.W. Zawodziński do tytułu swego szkicu krytycznego o Jastrunie: *Ciemność rzeźbiona westchnieniem ze złota...*, [w:] tenże, *Pegaz to nie samochód bezkołowy. Szkice krytyczne*, wstęp, posł., wybór i oprac. A.Z. Makowiecki, Warszawa 1989, s. 130–157.

tyki i refleksji bohatera w tym miejscu znajduje swe domknięcie: tu już prezentuje się nam aktualna kondycja wewnętrzna, psychiczna protagonisty, który powiada:

Jak chory, który poczuł powiew zdrowia,
Ale nie wyznał bolesnej przyczyny,
Jestem. [...]

Muzyki serca mego, samotności,
Nie nazwę do dna i nie wytłumaczę,
Ja, ściana wątpa, za którą wieczności
Wiatr czarny płacze.

Doświadczenie rezygnacji przynosi także fragment (III); tu zasada redukcji obowiązuje w odniesieniu do problematyki niespełnienia i bezsilności. Powiada się: „Już nie pragnę mocy / Swych ucieleśnić”. Wiersz przepelniony jest niewiarą w możliwość realizacji pragnień oraz niechęcią wobec wysiłku poszukiwania miłości.

Nie, aby kiedy najgłębsze pragnienie
Mogło się spełnić – w oddechu, co płonie,
Aby, jak w liściach zabłąkane dłonie,
W uścisku zwały się umarłe cienie²⁶.

Spełnienie jest tu rozpatrywane na planie „niemożliwego” („Niemożliwości jak pragnąć?”), zaś piękno jako ucieleśnienie tego, co nieistniejące („O dniu gorącym błędę w ogrodzie, / Wśród róż tak pięknych, jakby ich nie było”). Istnienie materialne wobec bytu psychicznego jest skądinąd ważnym wątkiem refleksji Jastruna²⁷. Rezygnacja – niespełnienie – bezsilność – nieistniejące – niemożliwe: to tropy redukcji, które

²⁶ Utwory Jastruna – zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami – cytuję za ostatnim skomponowanym przez niego tomem wierszy zebranych (*Poezje zebrane*, tom 1), jakkolwiek sam poeta zaznacza (we wstępie), że nie jest ów tom automatycznym przedrukiem wierszy z pierwodruków książkowych ani też kompletem wydanych przez niego utworów. W pierwszym wypadku chodzi o poprawki: „Niektóre utwory w tym zbiorze uległy uzwężeniom, poprawkom, skrótom [...]. Wiersze tego rodzaju uważam za otwarte, dlatego mogły być po latach doprowadzone do bardziej skończonego wyrazu, nie tracąc swego charakteru” (s. 5). W drugim – o teksty, które po prostu nie wytrzymały próby czasu (np. powstałe w latach socrealizmu).

²⁷ Wspominał o tym np. J. Kurylak, dz. cyt.

podkreślają takie figury, jak np. cienie w pustkach – samotne dłonie wśród liści – róże – umarłe cienie.

Ważnym elementem portretu psychologicznego bohatera poematu Jastruna jest jego stosunek do wyidealizowanej miłości: niespełnionej, raniącej, obsesyjnie wciąż wzywającej ku sobie (XI, XII, XIII). To spotkanie w czasie z tą, która jako Maria pojawiała się na kartach po części autobiograficznej *Pięknej choroby* czy we wspomnieniach z tomu *Smuga światła*. I mimo krótkiego dystansu czasowego poeta powiada:

Przesłonił czas twą postać lotną,
Schodzącą w kręgi zapomnienia,
Jak cień odcięty od istnienia,
Cień rzucających – tak samotną.

(XI)

W *Pięknej chorobie* narrator wyodrębnił dwa warianty wykreowanej postaci Marii: wymaginowaną i wyidealizowaną, oraz drugą – rzeczywistą (nazywając je Eurydykami I i II). W *Spotkaniu w czasie* adresatka i bohaterka erotyków zdaje się być zredukowana do świata literackości, do ścisłej egzystencji wewnątrzpoematowej. Jastrun w istocie opisuje Marię pojawiającą się wyłącznie w granicach obszaru dzieła, a poprzez to – zawartą właśnie w poezji ideę nieskończoności: „I coraz szybciej, głębiej dalej / Odchodzić będziesz pełna cienia / Nieskończonością czarnych alej, / Szumiących wiatrem zapomnienia” (XII). Poezja wyłącza Marię z nurtu przemijania, uwiecznia ją. Opisywana jako: „Już nie dziecko, jeszcze nie kobieta, Drzewko ledwie... owocujące...” (XIII), jest ona „pierwszą, drżącą gwiazdą” (XI), „cicho nienazwana, / Tak bezszelestnie nieujęta” (XII).

Portret kobiety w *Spotkaniu w czasie* (apostrofa do kobiety) stanowi jedną z dwu podstaw relacji międzypodmiotowych w utworze. Pierwsza – to zwrot ku samemu sobie sprzed lat dziesięciu, druga – to właśnie zwrot ku niej, do której powiada: „Wyrośłaś z dziecka, tak jak drzewo / Wyrasta nieświadome mocy” (XII). Zatem bohaterka tych fragmentów poematu, zredukowana do cech i przymiotów niewieściej doskonałości, wskazuje kolejny aspekt tragiczności doznań podmiotu, a... erotyki te zajmują ważne miejsce w porządku rozwojowym treści poematu (to spełnienie i wyjaśnienie części wcześniejszych niepokojów duchowych; zważmy na słowa: „Jak gdybyś nigdy nie istniała”, XII).

Autor porusza na planie psychologicznym poematu również problem obaw, zaniepokojen i lęków. To niepokój przed tym, co wyniknie z konfrontacji czasu terażniejszego z minionym (VI) w sferze psychiki: „Jakże się lękam, że napotkam siebie / Sprzed lat dziesięciu – którego już nie ma” – powiada nasz bohater liryczny. Istotę tego lęku wyjaśnić można dopiero w kontekście całości utworu. W rzeczywistości chodzi nie o siebie minionego (sprzed dziesięciu lat), ale terażniejszego, który rewiduje swą terażniejszość w świetle przeszłości. Bo przecież *Spotkanie w czasie* jest dziełem o niemożliwości określenia własnej obecnej tożsamości, o jej niejasnym konturze, nieostrym zarysie. O terażniejszości dotkniętej świadomością nieopanowanego przemijania wszystkich rzeczy, czemu towarzyszy naturalna chęć powrotu do okresu przeszłego. Zatem relacja „ja” i „ja” sprzed lat dziesięciu wyznacza tok dramatyczny opowieści („Gdzież jest dawna, szumiąca muzyka / Dni przeżytych radośnie wśród łąk?”, VIII).

Wspomniany niepokój potrafi przekształcić się również w melancholię, jak we fragmencie XIV, gdzie bohater nasz powiada: „Zabiłeś siebie.” Ale dodaje: „I nad własnym czasem / Przeszedłeś zwinny, bujny, uśmiechnięty”. A na końcu zauważa: „Od drzew cienistych i od wonnej wody / Odchodzisz smutny i nie pożegnany”. Zabić siebie – oznacza przewyciężyć tyranię czasu. W tym fragmencie wyłania się postać nieznanego „spotkanego w czasie” (to jedyne bezpośrednie odwołanie do tytułu poematu w całym tekście): jest nim cień protagonisty, jego drugie „ja”, *alter ego*, bliźniak.

Jastrun zatem ściśle wyznacza w swym utworze granice skończonego i nieskończonego, redukcji i sugestii całości. Nie można w tym wypadku jednak mówić ani o jednym, ani o drugim bez przełożenia psychicznych odczuć podmiotu na plan symboliczny. Bez wyrażenia jego stanu ducha w świetle kodu, szyfru tego, co nieokreślone. Bo choć znaczna część *Spotkania w czasie* rozgrywa się na planie przeżyć natury psychologicznej i doświadczeń z tym związanych (samotność, opuszczenie, niespełnienie etc.), to jednak celem lektury nie jest przecież terapeutyczna diagnoza wynikająca z analizy psychologicznej, ale wiedza uogólniona na temat istnienia, trudna do jednoznacznej artykulacji i interpretacyjnej parafrazy. W tym miejscu bowiem świat psychiczny spotyka się ze światem (wymiar) symbolicznym, co podkreślał cytowany wyżej Jan Błoński. Możemy określić, wyrazić i opisać ów wymiar poprzez zgrupowanie symboli powtarzających się w kolejnych częściach

tekstu, jakkolwiek można w tym wypadku mówić (szerzej) o uniwersum symbolicznym przedwojennej poezji Jastruna. W jaki więc sposób poeta przenosi przeżycia, treści psychiczne bohatera swego poematu na plan symboliki? Odczucia protagonisty są w utworze wyraźnie uporządkowane, posegregowane właśnie w granicach symboliczności. Jaki zatem „wystrój” posiada świat przedstawiony *Spotkania w czasie*? Uwyrażnia się jego kształt na różnych płaszczyznach:

A/ po pierwsze jest to relacja na planie kontrastu: jasne – ciemne (mrok, noc, czerń, cień, burza nocna), gdzie drugie waloryzowane jest negatywnie. Przy czym „ciemność” („rzeźbiona westchnieniem ze złota”) jest zobrazowaniem stanu duchowego, kondycji wewnętrznej protagonisty;

B/ po drugie rzecz rysuje się na planie spacji: tu i teraz postrzegamy w perspektywie kosmosu, gwiazd, otchłani, przepaści istnienia, dali nieprzekraczalnej, wszystko ogarniającej fali, czarnego wichru przestrzeni, wiatru zapomnienia, pustki (tu też jako bezcelowości, braku transcendencji, Boga, sacrum), ale i ogrodu czy pustej przestrzeni – nie jako miejsca, w którym nic nie ma, ale obszaru po czymś, obszaru, który to coś w sobie zachowuje mimo jego braku;

C/ po trzecie – podkreślony zostaje w aspekcie wystroju świata przedstawionego plan asocjacyjny, w tym powiązań dźwiękowych: milczenie (świata, bytu, np. mroźny mur milczenia, głębia niema) rysuje się wobec często zjawiającej się w poemacie muzyki (symbolizującej nostalgiczną bądź wyidealizowaną przeszłość, którą niejednokrotnie wygrywa flet, lub też zredukowanie własnego jestestwa do całości bytu, gdy podmiot staje się sam w sobie „błyszczącą muzyką”, lub oznacza wrażliwość wobec świata – gdy pojawia się nam jako „struna dźwięcząca”);

D/ po czwarte akcentuje się w poemacie Jastruna zwłaszcza plan temporalny, w tym w zasadniczej relacji teraźniejsze – minione, ze szczególnym uwzględnieniem nieostrego konturu teraźniejszości – jako snu, ale przede wszystkim żywiołu przemijania i jego symbolicznych reprezentacji, np. wszystko pochłaniającej fali, lotu ważki nad kwiatami w promieniach słońca, wody ciemnej jako okrucieństwa czasu, dziejów, wieczności i in. (w tym idealizacji przeszłości utożsamianej ze światem natury wobec niepokojących obrazów przyszłości i teraźniejszości: dziś zagubione jest w otchłaniach);

E/ po piątą główną rolę w omawianym dziele odgrywa rzeczywistość przedmiotów (figur) symbolicznych: zwierciadło (lustro), róża, krew, flet, gwiazda, koło i in., które obok roli znaczącej w obrębie

poematu (np. gwiazda błędna = człowiek, krew = cielesność) pełnią także rolę obrazową, choćby kolorystyczną (róża = czerwień, ale też wieczność i piękno²⁸); w tym wypadku należy też pamiętać o obecnej w poemacie opozycji dusza – ciało (materia), o „ja” usytuowanym wobec świata rzeczy, posiadających określone właściwości.

Oczywiście, staram się w tym miejscu wskazać jedynie ogólne kierunki myślenia symbolicznego Jastruna z końca lat dwudziestych minionego wieku. Kierunki myślenia symbolami i obrazami. Nie jest moim zamierzeniem translacja obszarów symbolicznych, tym bardziej ich ścisła dyskursywizacja i interpretacyjna parafraza. Symbolika krwi, gwiazd czy róży będzie się oczywiście zmieniała w ramach kontekstu zdaniowego, jednostki obrazowej etc. Wymaga to jednak osobnych, poszerzonych i uszczegółowionych uwag.

„Byłżeby to symbolizm?” – pytał sam siebie Jastrun w liście do Juliana Przybosia w roku 1928²⁹, biorąc pod uwagę swe wczesne liryki. Z pewnością poety nigdy nie satysfakcjonowała dosłowność zawarta w poetyckim wypowiedzeniu; ograniczenie wymowy utworu do planu psychologicznego traktowałby jako niczym nieusprawiedliwione uproszczenie i artystyczną porażkę. Zarazem wysiłki powołania planu symbolicznego wyrażają same w sobie autorską świadomość bezpośredniej niewyrażalności pewnych przeżyć, doznań, wzruszeń. Neosymbolizm, którego reprezentantem w latach 30. był Jastrun, ma w tym wypadku przynieść odpowiednie narzędzia artystyczne. A poza tym przy każdej próbie odczytania tekstów tego poety warto na wstępie przypominać Sandauerowskie założenie, że często elementem wskazującym kierunek rozumiejącej lektury jest ogólna aura tekstu, jego dominanta nastrojowa, która sygnalizuje tropy, jakimi powinna podążać nasza intuicja i myśl.

²⁸ Zob. symbolikę róży w *Pięknej chorobie*, ale i w świetle Rilkeńskich fascynacji Jastruna. Notuje J. Rogoziński: „Pamiętajmy, jak na przykład ogromną rolę w twórczości Jastruna odgrywa róża, królowa kwiatów, którą poeta wywiódł z niewoli banału, oczyścił z kurzu rekwizytów, przywracając jej życie i świetność. Nie tylko w swojej liryce zresztą, lecz i w prozie. Warto przypomnieć tutaj *Piękną chorobę*, jedną z najciekawszych znanych mi powieści psychologicznych, gdzie róża stanowi punkt centralny, w sensie zawitych, może proustowskich, a może rilkeńskich związków między narratorem, kwiatem i bohaterką” (tenże, *Preteksty*, Warszawa 1985, s. 87).

²⁹ List M. Jastruna z 6 XII 1928 roku [w:] *Listy Mieczysława Jastruna i Juliana Przybosia*, s. 271.

Kategorie czasu i przestrzeni: w stronę ontologii

W jednej z wypowiedzi krytycznoliterackich o Mieczysławie Jastrunie utrzymuje się, że poeta *Spotkaniem w czasie* tworzy podstawy polskiej poezji metafizycznej. Jest w tym naturalnie sporo przesady, bo ten typ liryki posiadał przecież w naszej literaturze swych znaczących reprezentantów, ale metafizyczny wymiar poematu zasługuje na szczególną i osobną uwagę, także w zakresie problematyki redukcji i nieskończoności. Wyraża się ów wymiar na dwóch planach: a) wewnętrznej ontologii dzieła, zbudowanej na takich kategoriach, jak czas, przemijanie, relacja przeszłe – teraźniejsze – przyszłe, przestrzeń, nieskończone itd., oraz b) obrazowania kosmicznego, „otchłannego” (na co wskazują wcześniej już wyodrębnione figury).

Zacznijmy tę część uwag od kwestii ontologii dzieła, zastrzegając na wstępie, że właśnie wymiar ontologiczny poematu Jastruna podlega stosunkowo ścisłej procedurze kategoryzacji, pojęciowej konkretyzacji. Wskazać tu należy dwa podstawowe punkty odniesienia: czas oraz przestrzeń. Pierwsza kategoria zresztą uwypuklona została bezpośrednio w tytule poematu i odgrywa rolę kluczową w wewnętrznej organizacji całości tekstu. Refleksję nad czasem, między innymi w kontekście problematyki spełnienia i pragnienia (jego celowości) przynosi pięć pierwszych fragmentów; namysł nad związkami między przeszłością i przyszłością, gdzie ta pierwsza jest traktowana między innymi w horyzoncie zapomnienia, odnajdziemy we fragmentach VI–X; wątek zapomnienia – w kontekście odejścia – przynoszą teksty następne (XI–XV); prawa, zasady istnienia bytu rozpatrywane na podłożu czasowym znajdziemy w ostatnich sekwencjach. Oczywiście, samo zagadnienie czasu przyjmuje tu postać znacznie bardziej złożoną. I ostatecznie nie można zapomnieć, że przecież zza tych tekstów wyłania się, generalnie rzecz biorąc, obraz podmiotu wyjątkowo wrażliwego na fakt przemijania, szczególnie wyczulonego na doznawanie tragizmu nietrwałości świata. Zauważał niegdyś Jacek Łukasiewicz:

Tytułowy temat debiutanckiego tomu ukazuje główne rysy tej problematyki [dzieła Jastruna]. Mówi o czasie jako o pożerającym żywiole, któremu nie można się oprzeć – wypełniającym i niszczącym człowieka. Jednocześnie poezja ta wskazuje na samą siebie jako na mogącą przeciwstawić się czasowi. Poeta w tej – zawsze zresztą daremnej – walce z czasem wykorzystuje dwie swoje przeciwstawne władze.

Pierwszą jest władza przemieniania, przekształcania [...]. Heraklityjski pierwiastek ognia i heraklityjski ruch zawsze obecne są w obrazowej tkance wierszy poety, wierzącego w swą magiczną moc.

Druga władza, odwrotnie, jest władzą zatrzymywania. To, co w życiu mija, w wierszu podlega utrwaleniu w unieruchomionym. (Nieruchoma przestrzeń jest zresztą w poezji Jastruna inną często nazwą nieskończonego obrazu – wieczności)³⁰.

Cytuję szerzej te ważne dla ukazania podstawowych praw ontologii Jastrunowego świata spostrzeżenia, ponieważ zawierają one samo sedno jego postawy metafizycznej. Jest czas jako siła niszczycielska, wielkość sztuki poetyckiej teoretycznie zdolnej się mu przeciwstawić oraz rozdział życia i sztuki, gdzie w pierwszym wszystko poddane jest przemianie, a w drugim ulega unieruchomieniu. Czas jest podstawową kategorią metafizyki Jastruna, strukturyzującą jego koncepcję bytu, określającą jego stanowisko wobec istnienia.

Sam prolog przedstawia nam, o czym już była wielokrotnie mowa, dylemat dostępu indywidualnego do teraźniejszości. Ukazuje kłopot z bezpośrednim dotarciem do niej, możliwym bowiem dopiero w horyzoncie czasowym, w perspektywie minionych zdarzeń. Wówczas przemijające układa się w stabilny wzór: w „dzieje”. Stąd się bierze obraz tu i teraz jako snu i poczucie permanentnego zawieszenia egzystencjalnego oraz nierealności tego, co jest, co się właśnie przydarza. Idąc dalej, Jastrun zapytuje o swoistą „preontologię”: zastanawia się bohater utworu, czy świat istniał przed nim (I). Tu też odnajdziemy problem ciągłości czasu przeciwstawionego temu, co momentalne, chwilowe (jak wałka wahażąca się wśród promieni). Gdy poeta mówi o tym, by „W milczeniu / zamknąć [...] wszystko, co było i będzie” i pokazuje człowieka wobec wszystko pożerającej fali czasu, to z jednej strony kreśli własny manifest kontemplacjonizmu, z drugiej natomiast redukuje swą obecność w świecie do stanu „bezpragnienia” i ostatecznej bezradności wobec potęgi żywiołu przemijania (II). We fragmencie IV także myśl o kresie pragnienia znajduje swój kontekst temporalny, podobnie jak poczucie konieczności pogodzenia się z przemijaniem czy prawdą niepamięci bytującego w świecie. Refleksja Jastruna podąża uparcie w kierunku walki o wewnętrzne pokonanie czasu, w stronę konstatacji faktu bezcelowości istnienia świata; poeta – mówiąc wprost – ostatecznie buntuje się przeciw prawom istnienia (V). Choćby dlatego, że czuje się uwięziony między

³⁰ J. Łukasiewicz, *Mieczysław Jastrun (1903–1983)*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Seria VI*, t. 4, Kraków 1993, s. 8.

minionym (np. rzeczywistość harmonii z naturą) i przyszłym, zastanawiając się nad ontologicznym statusem terażniejszości i doświadczając jej (VI). Stąd zapewne bierze się potrzeba powrotu do miejsc ze świata, który bezpowrotnie się skończył, choć rodzi się przecież lęk przed spotkaniem siebie sprzed dziesięciu lat (VII, VIII), gdy w każdej rzeczy odzywa się minione, także w związku z myślą o romantycznej miłości niespełnionej (IX).

Przedstawiam tu refleksje podmiotu poematu Jastruna na temat czasu w formie rozwojowej, ewoluującej, ze świadomością, że nie da się ich włączyć ostatecznie w linearny przebieg myślowy (chodzi o związki międzysekwencyjne). Poeta próbuje do tego tematu podchodzić z różnych stron. Sytuuje go w obrębie różnych wątków swojej refleksji (niespełnienia, bezsilności i bezzadności wobec reguł rządzących bytem, doznawania stanu melancholii, ale też epifanii etc.). Kategoryzuje co prawda Jastrun myśli o tym, co było – jest – i będzie, ale z pełną świadomością daremności powrotu, niemożliwości określenia statusu terażniejszości (co sygnalizuje już na wstępie), wymykającej się poznaniu i pozostającej pod ciężarem świata nadchodzącego. Jakkolwiek to czas przecież umożliwia mu rozmowę z samym sobą sprzed lat, ocenę sytuacji tego, co niegdyś istniało jedynie w postaci zapowiedzi.

Należy w tym miejscu podkreślić złożoność stosunku Jastruna do zagadnienia czasu, zwłaszcza wobec idei Proustowskich. Sam poeta bowiem polemizuje z koncepcją proustowską poematu, krytyka zaś – przeciwnie – widzi w tym ciekawy, a i niezbywalny punkt odniesienia. Nie wydaje się bowiem, by rzeczywistą intencją Jastruna było pokazywanie idei powrotu w kategoriach czasu zbawionego, z pewnością natomiast z inspiracji Proustowskich wyrasta świadomość niemożności zrekonstruowania przeszłego w tradycjonalistycznej formie. Stąd segmentyzacja poematu na XVIII części i prolog; stąd też bierze się zapewne sfragmentaryzowana struktura przywołanego wyżej tekstu powieściowego Jastruna, a i kolejno podejmowane na różne sposoby próby podnoszenia tematu czasu. Intencją autora *Spotkania w czasie* nie jest chyba jednak dążenie do odniesienia przez jego bohatera zwycięstwa nad czasem w wymiarze „empirycznym”, poeta dostrzega nierealność takiego zabiegu, ale raczej ukazanie jego po części destrukcyjnej, niszczycielskiej siły. I to bodaj zdaje się sugerować Jastrun w liście do Przybosa, odzegnując się od proustowskiego podłoża swej liryki:

Nie mam czasu (w dosłownym znaczeniu) na wykład mojej teorii czasu, zaznaczam tylko, że nie jest to zużyta w poezji wspomnieniowość, ani „stracony czas” Prousta³¹.

Inne stanowisko zajmuje krytyka. Pisz Józef Kurylak:

Mnie jednak ujął szczególnie w tym zbiorze [*Spotkanie w czasie*] (i w wielu późniejszych) ów element poetyki proustowskiej, poza poezją Jastruna w Polsce nie istniejący. Proust pragnął odtworzyć poprzez interwencję sztuki czas zmarnowany – była to więc próba jakiejś rehabilitacji. Jastrun natomiast doprowadził ten eksperyment do granic: koncentrował się na nieistniejącym. Tę chwilę zmagania się z nieistniejącym, które byt nasz napiętnowuje fatalnością, poraża fatalnością, pragnął zawrzeć w poetyckiej formie³².

Chodzi więc wedle Kurylaka nie tyle o samą ideę Prousta, lecz o „poetykę proustowską”, „poetycką formę”, a to rzecz jasna dwie różne rzeczy. Pomijając intertekstualne zestawienia, można powiedzieć, że koncept Jastruna polega na realizacji swoistego lirycznego redukcjonizmu. Dotyczy on holistycznych sugestii, które zawarte zostają w sfragmentaryzowanej, nieciągłej wypowiedzi. W toku osiemnastu poetyckich wystąpień podejmuje się kolejnych rozważań szczegółowych – poprzez domysł dotyczący istnienia jakiejś większej całości, metafizycznej jedni, a zadaniem podmiotu jest w tym wypadku rekonstrukcja ogólnych reguł jej istnienia. Całość jest niemożliwa do wypowiedzenia.

Wróćmy jednak do treści poematu, abstrahując w tym miejscu od uściśleń z zakresu poetyki. Poeta bowiem zagadnienie czasu rozważa także w kategoriach powtarzalności zjawisk, przez figurę koła, wołając we fragmencie XVI: „Powrocie zjawisk! Zmian powtarzalności!”. A dalej powiada: „Koło widzenia zaciska obręczą / Czas uwięziony dźwięków i kolorów”; potem też: „I zanim dłonie ze śmiercią połączę / Wyrosnę wiosną zieloną i wiotką”. Fragmenty XV i XVI przynoszą nie tylko wizję przemijania, dramat odchodzących bezpowrotnie chwil (słowa „O, czasie płaczący w człowieku!” w XVII części), ale rodzą też ostatecznie pytanie o elementarny sens istnienia. Otwiera Jastrun problematykę temporalną poematu w perspektywie eschatologicznej. To śmierć stanowi ostateczne wyzwanie dla świadomości. Gdyż jest i faza wzrostu w czasie („Ty [czasie] rośniesz we mnie jak owoc ponętny”, XVII), i czas kresu, odejścia, śmierci:

³¹ List M. Jastruna z 6 XII 1928 r. [w:] *Listy Mieczysława Jastruna...*, s. 271. Pisał więc o tym poeta rok przed publikacją *Spotkania w czasie*.

³² J. Kurylak, *Mój przyjaciel Maro*, s. 70–71.

Lecz gdy dopełni się czas niewiadomy,
 Drzewo otrząśnie owoc w noc złowieszczą,
 I morza światła i mroku ogromy
 W krótkim się słowie zrównają i streszczą.

(XVII)

Czas jest więc w poemacie głównym wyznacznikiem porządku ontologicznego. Jest to ponadto czynnik dynamizujący go. Przestrzeń natomiast w utworze Jastruna należy rozpatrywać w świetle trzech planów: dosłownego (bezpośrednio otaczająca podmiot rzeczywistość empiryczna: natura, ogród, miasto i in.), symbolicznego (figury przestrzenne pełniące funkcję symboliczną wewnątrz utworu) i metafizycznego (kategoria spacja organizująca koncepcję bytu).

Świat najbliższy (plan dosłowności, A) poddany zostaje zasadzie redukcji. Dotyczy tego, co daje się zmysłowo ogarnąć. Świat symboliczny (B) sugeruje pojmowanie przestrzeni jako sieci wzajemnie regulujących się niedosłownych i umownych sensów. Świat metafizyczny (C) dopuszcza traktowanie kategorii przestrzeni jako podstawowej, ogólnej możliwości interpretowania organizacji wewnętrznej bytu.

Sam prolog sugeruje konieczność odczytywania przestrzeni w formie niekonkretnej – onirycznej (snu), ponadto jej podwojenie (podmiot przed zwierciadłem, Lacanowskie lustro). Kolejne fragmenty poematu ukazują nam ją w świetle uniwersum (byt istniejący poza mną, kiedy mnie nie ma; A + C), otchłani, przestrzeni niewyobrażalnej, przepaści istnienia (II, IV, B + C), świata przyrody i zwierząt (A + B), samotności wśród ludzi (XVIII, A + B).

W wierszach z poematu *Spotkanie w czasie* Jastrun zwraca się zatem ku figurom niewyraźnego – niewypowiedzianego – nieprzedstawialnego. W tym wypadku redukcja sprowadza się do podkreślenia samej sugestii istnienia tych sfer – decydują one o obrazie świata przedstawionego; ale sprowadza się także redukcja do przeświadczenia o nieprzekraczalności granic w zakresie tego, co da się poznać, ogarnąć racjonalnym rozeznaniem. Figury niewyobraźnego odnajdziemy np. w postulacie spojrzenia na własny byt „z oddali / Nieprzekraczalnej”, „wielkiej przestrzeni”, wiecznego dnia, „Olbrzymiej, wszystko unoszącej fali” czasu. Wieczność, gwiazdy, milczenie – dopełniają ów obraz (II). Fragment IV przynosi wizerunek podmiotu, który może „jak gwiazda błędna krążyć / Nad przeraźliwą pustką istnienia”. Przepaść istnienia, gwiazdzisty mrok, cień gwiazdy wyznaczają tu tło refleksyjne. Innym razem pojawia się

„Otchłań / Obojętności i bezcelu”, nadto – „mroźny mur milczenia” (V). Jastrun, dokonując przeciwstawienia przeszłości i przyszłości, idealizuje często świat miniony, podczas gdy przyszłość jawi mu się jako „wicher śródgwiezdnych przestrzeni, / Burzący ciemne zapomnienia fale” (VI). Dalej odnajdujemy pytanie: „O, tamte oczy, nie zaćmione jeszcze, / W jakich otchłaniach zagubione i światach?”, i okaże się, że w otaczającej naturze tkwi „głębia niema” (VII). Inne fragmenty przynoszą „wiatr zapomnienia” (VIII) i myśl o czasie zawartą w obrazie „wody ciemnej, co wszystko pochłania” (XV).

Jak widać, figury niewyobrażalnego odsyłają nas do tego, co wiąże się głównie z przestrzenią: czarny wicher przestrzeni, ogrom (prze-strzeni), gwiazdy, głębia, pustka, otchłań, przepaść; rzadziej – do czasu (wieczność: wobec było – jest – będzie). Są to oznaki (przedmioty)³³ wzniosłości, konstytuującej częściowo kształt i charakter świata poematu. Ustanawiają także sferę emocjonalnej reakcji podmiotu na kreśloną przez siebie wizję bytu wewnątrztekstowego. To ujęcia charakterystyczne dla wczesnych, postmłოდopolskich prasowych druków poety, które świadczą o zakorzenieniu *Spotkania w czasie* m.in. w najbliższej mu tradycji literackiej³⁴.

Pojawia się zatem w tym miejscu autorska podpowiedź dotycząca faktu istnienia bytu nieskończonego, niewyobrażalnego. Ale Jastrun, podejmujący w młodzieńczych wierszach tematykę religijną, ukazuje nam raczej pewne tropy i odniesienia w tym zakresie; sam redukuje swą obecność w tekście wyłącznie do tego, co jest nam powiedziane. Nie ma tu możliwości odniesienia własnych spraw do zjawisk wymiaru nieograniczonego i nieobjętego. Protagonista jest zanurzony w obszarze spotkania przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Byt otchłanny, rozciągająca się bezkreśnie przestrzeń, są częścią swoistego „tu i teraz” (proces redukcji), którego nie może lub nie potrafi przekroczyć „ja” tekstowe, uwięzione w czasie zdarzeń. Uświadamia sobie ono istnienie niewyraźności i nieprzedstawialności pewnych stanów duchowych. Figury niewyraźnego mają mu o tym nieustannie przypominać. Otchłań, bezcelowość, milczenie świata – uprzytamniają mu egzystencjalny i ontologiczny tragizm jego istnienia. Bo też nie mamy tu do czynienia ze spotkaniem z sacrum,

³³ Por. J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

³⁴ Pełne omówienie tego problemu wymagałoby opisu całości uniwersum symbolicznego i obrazowego międzywojennej liryki Jastruna.

poemat nie odsyła nas do jakiegokolwiek instancji sprawczej, na przykład do Boga chrześcijańskiego. Figury te nie oznaczają transcendencji, przeciwnie – są częścią projekcji wyobrazeniowych „ja” lirycznego. Czas i przestrzeń – ustanawiane przez nie – okazują się częścią zamkniętego w sobie świata wewnętrznego i imaginacyjnego.

Redukcja aspiracji poznawczych (i jej źródła)

Jastrun nie stawia przed sobą celu docieczenia w liryce pełnej wiedzy o świecie, o całości bytu i o wszystkich rządzących nim prawach. Przeciwnie, uznaje takie stanowisko za pozbawione racjonalnych podstaw z dwu powodów: 1) ponieważ świat nie da się ogarnąć w kształcie uporządkowanym, usystematyzowanym, a tym bardziej stabilnym, unieruchomionym (jest to redukcja wobec nieskończonego) i 2) ponieważ nie dysponujemy odpowiednimi narzędziami, które by taką czynność mogły urzeczywistnić. Redukcja w tych trzech przypadkach wiąże się: a) z Berkeleyowskim przekonaniem o ścisłym podporządkowaniu możliwości poznawczych podmiotu przeświadczeniu o istnieniu świata uwarunkowanego przez niego samego; b) z Bergsonowskim pozaempirycznym uzależnieniem wglądu w świat od intuicji i pamięci³⁵, c) ze sprowadzaniem istoty procesów rządzących bytem do sfery przemian zachodzących w czasie (inspiracje heraklityjskie).

Zacznijmy od pierwszego. O tych problemach pisał zresztą Jastrun wprost:

Przede wszystkim Berkeley. Jego przekonanie, że przedmioty tego świata istnieją w naszym umyśle, że wiara w ich istnienie poza naszym umysłem nie ma podstaw, jego nieufność w stosunku do władzy poznawczej zmysłów, wszystko to odpowiadało moim nie tyle przemyśleniom, co moim odczuciom, intuicyjnemu przekonaniu o niepoznawalności świata. Szukałem w tym filozofie tylko potwierdzenia moich własnych myśli i przeczuc; nie zmieniała tego faktu kompromisowa hipoteza Berkeleya o Bogu jako ostatecznym sprawdzianem egzystencji rzeczy poza naszą świadomością. U Hume’a znalazłem jeszcze radykalniejsze zaprzeczenie rzeczywistości rzeczy poza naszą percepcją³⁶.

³⁵ Ten problem sygnalizował J. Trznadel w monografii *O poezji Mieczysława Jastruna*, Warszawa 1954, s. 13 i dalej.

³⁶ M. Jastrun, *Pamięć i milczenie*, s. 20–21.

Przekonanie o ostatecznej niepoznawalności świata, wynikającej ze zmysłowego odnoszenia się do bytu, jest tedy u Jastruna faktem, podobnie jak świadomość uzależnienia oglądu bytu od władz umysłu. W tym wyraża się idealistyczna orientacja poety, widoczna, o czym niżej, w jego lirykach. Jeszcze dalej w interpretacji tego zjawiska posunął się Artur Sandauer, który wysunął pogląd na temat solipsystycznego charakteru poezji Jastruna:

W tej solipsystycznej poezji nie ma różnicy między przedmiotem rzeczywistym a wyobrażonym. Toteż wspomnienie może kontaktować zdarzenie obecne z minionym (*Dwa deszcze*). Zapomnienie równa się unicestwieniu zapomnianej osoby (*Zapomniana*). Byt przedmiotów zależy od wiedzy poety o nich. Ich sens właściwy objawia się nam dopiero wtedy, gdy – zniknąwszy nam sprzed oczu – przetworzą się ostatecznie we wspomnienie (*Komentarz do ciszy nocnej*). Świadomość poety przepaja sobą wszystko i nawet umarłym udziela wiedzy o ich własnym nieistnieniu (*Sierota*)³⁷.

Przypomnijmy też zaprezentowane wcześniej w tym szkicu poglądy Pieńkosza, który – odnosząc się do fragmentu inicjalnego poematu Jastruna – utrzymuje, że rozbitcie zwierciadła kamiennymi łzami oznacza wyzwolenie się z egotyzmu, narcyzmu i solipsyzmu, a wybudzenie się ku świadomemu istnieniu.

Relacja rzeczywiste – wyobrażone (zatarcie granic między nimi) wyznacza u Sandauera solipsystyczne przekonanie o całkowitym uwarunkowaniu istnienia świata od nas samych, co wyjaśnić można na zasadzie projekcji rzeczywistości. Polemicznie wobec tej tezy ustosunkował się Łukasiewicz:

Mówienie o solipsyzmie w poezji Jastruna [...] nie ma, sądzę, wystarczającego uzasadnienia. Od początku chyba czas przedstawiony przez Jastruna w poezji był, według bardzo trafnej formuły J. Rogozińskiego, zawarty w mikrokosmosie jednostki odzwierciedlającym makrokosmos. (Rogoziński nazywa to „psychorealizmem Jastruna”)³⁸.

Mamy więc sytuację odwrotną od tej, którą podpowiadał i kreślił Sandauer. Czy zatem „ja” podmiotowe u Jastruna (mikrokosmiczne) odzwierciedla makrokosmos? Czy też byt jednostkowy powołuje w ogóle

³⁷ A. Sandauer, *Czas oswojony (Rzecz o Mieczysławie Jastrunie)*, [w:] tenże, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 223–224.

³⁸ J. Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, Warszawa 1982, s. 439. Mówi tu badacz, w odniesieniu do uwag J. Rogozińskiego, że mikrokosmos jednostki odzwierciedla makrokosmos, a ten istnieje obiektywnie.

świat do istnienia („przedmioty tego świata istnieją w naszym umyśle”)? Oto zasadniczy konflikt pomiędzy „psychorealizmem” a solipsyzmem.

Dyskusja na temat Jastrunowego solipsyzmu (lub przeciwnie: psychorealizmu) wydaje się wręcz podstawowym momentem orientującym nas w zakresie postawy poznawczej leżącej u podłoża liryki autora *Strumienia i milczenia*. Jej wyjaśnienie z pewnością wymaga dodatkowych rozważań. Czy byt istniejący „obiektywnie” jest iluzją, a wszystko podporządkowane zostało naszej projekcyjnej obecności w świecie (naszemu wyobrażeniu)? Ten problem, ujęty tu oczywiście w ogromnym uproszczeniu, należałoby dokładnie prześledzić, pozostałoby więc w tym miejscu w kręgu idealizmu Berkeleyowskiego³⁹ przywoływanego przez Jastruna, traktując go jako główny punkt orientacji myślowej poety w tym czasie.

Inna rzecz, że jeśli prolog (inwokacja) opisuje symboliczne zgładzenie postawy solipsystycznej i narcystycznej (w XV części jest to „zabicie siebie”), to na przestrzeni całego poematu ów solipsyzm winien się nam prezentować w całej swej rozległości i złożoności. Podmiot doznaje poczucia nierealności istnienia samego siebie tak w czasie teraźniejszym, jak i przeszłym – w ramach egzystencji wewnątrzpoematowej.

Przypomnijmy, że już na samym wstępie dzieła Jastrun zaprzecza możliwości poznania bezpośredniego, co ilustruje analizowany wcześniej ustęp:

Wszystkie zdarzenia moje, wszystkie sprawy
Są jak widzenia senne. Moje dzieje
Może dopiero z pamięci mej wstają
Jak ze snu, w którym dzień księżycem dnieje –
I wszystkie rzeczy we mnie umierają,
Gdy przez mury snu przebijam krwawy.

Czas teraźniejszy nie jest według poety odpowiednią podstawą dla zrozumienia własnej obecności w świecie. Teraźniejszość to „widzenie senne”, a sen oznacza irracjonalny kontakt z prawdą o samym sobie. Dopiero ogląd fragmentów egzystencji („spraw”) dzięki scalającym je momocom pamięci powoduje, że rozproszone cząstki istnienia ulegają uspojnieniu i stają się „dziejami”, za którymi kryje się porządek i określona logika (jakkolwiek byśmy ją pojmowali i określali). Nie przypadkiem

³⁹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1990, s. 104 i dalej. Por. też P. Spryszak, *Filozofia percepcji George’a Berkeley’a*, Kraków 2004.

Jastrun wybrał taką a nie inną formę swego poematu lirycznego: każdy z osiemnastu wierszy to – przypomnę – jedna ze „spraw”, rzecz osobna, wyodrębniona i dzięki konstrukcji całości („poematowość”) zyskująca szczególną formę znaczącą. „Widzenie senne” (doświadczenie irracjonalne) i „dzieje” (u podłoża których znajduje się wydobyty sens) – to dwie różne perspektywy poznawcze; przejście pierwszego w drugie umożliwia to, co choćby po części nazwać by można samopoznaniem. Redukcja wynika zatem w tym wypadku z zakwestionowania idei epistemologii bezpośredniej i jest to wyraźne opowiedzenie się przeciw realizmowi filozoficznemu. Tym bardziej jest to ważne zagadnienie, że podejmuje je Jastrun już w samym prologu, rysującym krąg zagadnień poruszanych w poemacie jako całości.

I tak też postrzegać należy dalszy przebieg utworu: oto wyłaniają się przed nami „sprawy” (sytuacje liryczne), z których „dzieje” miałyby się narodzić, jeśli tylko odnajdziemy funkcjonujące pomiędzy nimi związki, a dzięki temu – naczelny sens. Są nimi „osoba” i świat; podmiot i otaczający go byt. Podmiot tyleż poznający istnienie w kontakcie z naturą (nieskończona w rytmie przemian, bujności, możliwości budzenia nieograniczonych doznań), co z nieskończonością, rozumianą tu jako „otchłań” czy kosmiczna nieskończoność, nadto pragnący zrozumieć, przeniknąć intelektem samego siebie.

Temat prologu – niepoznawalność tego, co teraz nam się jawi – poruszony zostaje we fragmencie VI, w pytaniu: „Między przeszłością tą, której już nie ma, / A tym, co jeszcze w twojej krwi nie istnieje, / Jestżeś naprawdę?”. Teraźniejszość rysuje się w zupełnie inny sposób, w przeczuciu, jako „wiatr, co wieje / Z przestrzeni ciemnych, gwiazda, której nie ma?”.

Jastrun więc pyta o nieskończoność na płaszczyźnie czasu i przestrzeni (I), w słowach, przypomnijmy: „Kto ciężar czasu niósł za mnie, gdy jeszcze / Ja nie istniałem?”, „Kto przestrzeń moją przemierzył krokami, / Gdy kroków moich na ziemi nie było?”. Naprawdę jednak, już za chwilę (II), postuluje redukcję swych wątpliwości, sprowadzenie do milczenia swych niepokojących zastanowień: „W milczeniu / Zamknąć, jak we wnętrzu cedrowego drzewa / Wszystko, co było i będzie”. Mało tego, rodzi się myśl o zniesieniu czasu, zrównaniu dnia z wiecznością („Dzień każdy może być wiecznością”). Wprowadza tu poeta wielokrotnie już przywoływaną kategorię „bezpragnienia” – stan podmiotu, który porównać by można do stanu satori, agnozji bądź też epifanii⁴⁰. To szczególne

⁴⁰ Tę sytuację opisuje A. Sobolewska w książce *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 11–43.

zjednoczenie się ze światem, uwarunkowane wspomnianym milczeniem, widzeniem swojego istnienia z jak największego dystansu, gdzie – jak w przywołanym II fragmencie – ziemia, niebo, powietrze, dzień i noc stają się jednym. Zauważmy klamrę tego wiersza (wers pierwszy i ostatni), wyznaczającą ramy omawianego stanu: „Niczego więcej nie pragnąć”, „Być struną drżącą, którą wiatr potrąca”. Agnozyjną redukcję odnajdziemy także np. w słowach: „Błyszczącą muzyką / Stałeś się cały i wodą bez woni” (X). Przypomnijmy, że rzeczowniki „muzyka” czy „dźwięk” zazwyczaj odnosi się w poemacie Jastruna do kręgu zjawisk związanych z przeszłością, wspomnieniem, nostalgią, a głównym instrumentem je wywołującym jest flet.

Pojawia się zatem w tym miejscu problem doświadczenia redukcji własnego świata („ja” podmiotowego) do całości bytu, aczkolwiek w sferze postulatów – owego „być...”. Rzeczywisty jest tu nie sam moment „bezpragnienia”, ale chwila tęsknoty za nim, warunkująca sytuację podmiotu lirycznego. Stąd zapewne bierze się tonacja fragmentu IV, który jest swoistym „poradnikiem” dla podmiotu w kwestii przemijania. Jest ono nieuchronne, dlatego koniecznym wydaje się nabycie praktycznych umiejętności pogodzenia się z nim („Abyś umiał żegnać się bez żalu, / Kiedy nadejdzie chwila pożegnania”).

Powrót do przeszłości staje się ważnym wyzwaniem poznawczym, swoistą obsesją (do „dni przeżytych radośnie wśród łąk”, VIII; do siebie samego, „którego już nie ma”, VII). Tu ma źródło myśl dotycząca powrotu do rzeczywistości, gdzie aleja jest aleją, kwiat kwiatem, a nie symbolem, który się za nim kryje. Dlatego bohater poematu waha się pomiędzy chęcią istnienia w sferze imaginacji (wyobrażeń na temat czasu minionego i teraźniejszego) lub w sferze realności, wołając: „Drzewo, bądź drzewem!” (IX).

Problematykę poznania podnosi więc Jastrun na różne sposoby, także w horyzoncie metafizycznym. Oto protagoniście jawi się „otchłań obojętności i bezcelu” (V), której tak samej w sobie, jak i jej dna nie sposób przeniknąć racjonalną myślą. Mało tego, uświadomienie sobie takiej konstrukcji bytu równoznaczne jest z dopuszczeniem do siebie „czarnego wichru tych przestrzeni” (w warstwie duchowej) i uświadomieniem sobie istnienia „muru” („mroźnego muru milczenia” – w warstwie epistemologicznej). Świata jako otchłani i rzeczywistości bezcelowej – powtórzmy – nie sposób pojąć, podporządkować poznaniu; ostatecznie nie docieramy do muru, do granicy nie do przekroczenia, tym bardziej że otchłań ta jest dynamiczna, targana czarnymi wichrami. W aspekcie

poznawczym V fragment wydaje się szczególnie ważny ze względu na deklarację przekonania o bezcelowości bytu (nie wspomina się tu np. o odniesieniach religijnych), którego głównymi przymiotami są obojętność i milczenie (brak odpowiedzi na krzyk zrozpaczonego człowieka). I tu po raz kolejny wyłania się problem epistemologicznej redukcji. Jedyne, co możemy wypowiedzieć, to właśnie słowa przeświadczenia o bezcelowości bytu. Lecz nie znajduje to przekonanie podstaw innych (intelektualnych) niż jednostkowe, subiektywne odczucie intuicyjne. Brak tej refleksji racjonalnego ugruntowania, wyjaśnienia. W tym miejscu rysuje się przywoływana po wielekroć idealistyczna postawa podmiotu poematu Jastruna, wedle wyjaśnianej już formuły: to, o czym tu mowa, jest projekcją mego umysłu i nie da się udowodnić, że odpowiada rzeczywistości stanowi rzeczy (racjonalizm, empiryzm). Dodać należy, że wątek oparty na metafizycznym obrazowaniu kontynuuje fragment następny, ukazujący czas bieżący w świetle „przestrzeni ciemnych” (VI).

Poznanie w aspekcie metafizyczności skazane jest na daremność. „Nikt nie wypowie okrucieństwa czasu / Tej wody ciemnej, co wszystko pochłania” (XV) – powiada poeta. Ale przecież z drugiej strony próbuje je urzeczywistnić. Czas jest co prawda wszystko pochłaniającą siłą, ale można mu się przeciwstawić – jak już była mowa: za pomocą słowa poezji. Czas również nieustannie nam przypomina o nieuchronności śmierci („Tylko śmierć piękna jak uśmiech kobiety / Wszystkimi nieba gwiazdami się żarzy”, XV), w tym również o agonii miłości. We fragmencie przedostatnim (XVII) wyłania się postawa rezygnacji poznawczej, w aspekcie redukcji epistemologicznych nadziei:

Patrzę w świat rzeczy, trwający tajemnie,
 Ukryty duszy, niewiadomy ciału –
 A w ciężkiej ciszy białego upału
 Czas niewymierny przepływa przeze mnie.

A zatem z jednej strony – świat rzeczy: tajemny, ukryty, niewiadomy, z drugiej zaś czas (niewymierny); i jedno i drugie stawiające opór poznaniu.

W powyższych uwagach na temat poznawczego zamiaru obecnego w *Spotkaniu w czasie* dopatrywać się można – jak zwracałem uwagę kilkakrotnie – również koneksji Bergsonowskich⁴¹. Chodzi zwłaszcza

⁴¹ Ten temat szczególnie wyraźnie akcentował J. Trznadel w przywoływanej już pracy *O poezji Mieczysława Jastruna*.

o problem poznania intuicyjnego, które wywodzić możemy z idei rzeczywistości nieuchwytniej, stającej się, z refleksji nad czasem uczynionym przez Jastruna głównym bohaterem poematu. Poeta neguje racjonalny, empiryczny dostęp do wiedzy o świecie; intuicja i refleksja empiryczna to dwa bieguny pojmowania tego samego zjawiska, dwa rodzaje postaw epistemologicznych. Skoro obrazu świata nie da się ująć statycznie, gdyż pozostaje on w nieustannym ruchu, to intuicja okazuje się jedynym narzędziem wglądu weń. Jastrun do każdego fenomenu istnienia, ujętego w osobnej części poematu, podchodzi tak, jakby zarysowany obraz miał nagle pierzchnąć, zniknąć, gdy byt już inną w międzyczasie zdążył przyjąć postać: „Nikt nie wypowie okrucieństwa czasu, / Tej wody ciemnej, co wszystko pochłania” – pisze we fragmencie XV. Definicję intuicji Jastrun może wprost powtórzyć za Bergsonem „jako zdolność bezpośredniego ujmowania rzeczywistości w jej całości i zmienności”, która „jest zdolnością niezwykłą, nie tak zrozumią ją jak zdolność postrzegania i myślenia”⁴².

I wreszcie zatrzymajmy się przy poznaniu na planie idei Heraklita. Koncepcja czasu, przemiany, ruchu w poezji Jastruna posiada z pewnością źródła także w myśli tego filozofa, którego przeświadczenia autor *Spotkania w czasie* wprost przywoływał. Zasada ruchu i zmiany znajduje swe odzwierciedlenie zarówno na planie tematyki poematu (czas), jak i jego konstrukcji. W przypadku konstrukcji idea ruchu wyraża się w ukazaniu luźno (nie zawsze przyczynowo) następujących po sobie scen i zdarzeń. Jedne przechodzą w drugie, aspekt temporalny dyktuje w tym wypadku sfragmentaryzowaną formę całości, przez którą płynie główny nurt namysłu podmiotowego. Nie mniejsze znaczenie posiada zasada ruchu na planie tematycznym. W metafizycznym rozeznaniu Jastruna to właśnie czas stanowi podstawowy czynnik organizujący. Heraklitejska przemiana, obserwowany przez poetę ruch rzeczy – wydobywają podstawową zasadę funkcjonowania świata. Oczom poety ukazuje się fascynujący, ale i przerażający już od lat dzieciństwa byt oparty na idei nietrwałości, którą odkrywał już w obserwacji małopolskiego pejzażu, w relacjach z innymi ludźmi (tu także w związku z niespełnioną miłością), w niemożności zatrzymania w jakiegokolwiek postaci którejś z części bytu (np. w postaci chwilowego doznania), w sposobie przeżywania sztuki, w procesie myślenia. Ten określony rodzaj postrzegania świata poświadczały już młodzieńcze liryki Jastruna, debiut książkowy ów fakt jeszcze bardziej uwypuklił.

⁴² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, s. 208.

I gdyby ostatecznie mówić o jakimkolwiek światopoglądzie Jastruna – to jest to z pewnością światopogląd metafizyczny: poprzez konkret, doznanie liryczne, zdarzenie, opisaną sytuację wyodrębniający i wydobytujący zasadnicze prawa bytu. Poprzez redukcję i brak mówiący o całości i nieskończoności. W sferze poznawczej poeta redukuje swe aspiracje, koncentruje się na zasadzie istnienia rzeczy – na ruchu, przemianie. Świadom jest braku możliwości jakiegokolwiek interwencji weń ze strony człowieka, toteż konstatuje fakty. *Spotkanie w czasie* jest więc również zobrazowaniem stanu bezsilności człowieka wobec tych praw, ale nie pozbawionym akcentów estetycznych; bo też – jak już była mowa we wcześniejszych partiach tego szkicu – to właśnie, a może jedynie, sztuka posiada moc zatrzymywania tego, co istniejące.

Redukcja a problem nieskończonego

Jak widać, podstawowym problemem poematu Jastruna jest konflikt pomiędzy nieskończonym (przywoływanym na różnych planach tekstu) a skończonym, które odsłania się nam głównie poprzez funkcjonowanie w *Spotkaniu w czasie* zasady redukcji. To ona organizuje kształt świata przedstawionego, wpływa na postać językową utworu, decyduje o stopniu realizacji reguł podjętego gatunku. Kategoria redukcji pozwala nam ponadto określić wymowę poematu, rysującą się na trzech wskazanych płaszczyznach (psychologicznej, metafizycznej, epistemologicznej) i koniec końców ustalić stosunek poety wobec świata (światopogląd metafizyczny), a co za tym idzie – ostateczny wydzźwięk całości utworu. Stąd można powiedzieć, że redukcja porządkuje wszystkie najważniejsze aspekty tego dzieła, ale jej istnienie uwidacznia się dopiero z całą wyrazistością poprzez przywołanie tego, co jej przeciwne: całości i nieskończonego, na zasadzie konfrontacji.

Jastrun stara się myśleć całościowo. Jak była mowa, jego światopogląd jest światopoglądem metafizycznym, ale kierunek dążeń do refleksji holistycznej uwyrażnia się także w odniesieniu do innych części rzeczywistości dzieła. I próbując myśleć całościowo, za każdym razem poeta potyka się o doświadczenie braku, którego definicję przywołałem w motcie niniejszego szkicu. Chodzi zwłaszcza o „brak przynależności do jakiejś większej konstelacji”, jakkolwiek ją nazwiemy: ideą jedności bytu, metafizyczną spójnią, religijnym fundamentem świata, nadrzędnym sensem. To ów brak rodzi sam problem redukcji, który uwyrażnia

się tak w autorskim światobrazie, jak i w budowie wewnętrznej poematu. I ostatecznie w ten sposób redukcja staje się wyznacznikiem postawy twórcy wobec świata i nieskończonego w ogóle.

Można powiedzieć, że poszczególne plany obecności zasady redukcji w *Spotkaniu w czasie* układają się hierarchicznie. Począwszy od gatunku, inwencji stylistycznej, kreacji bohatera..., skończywszy na idei metafizycznej. A pamiętać należy, że tego rodzaju idee w poezji końca lat dwudziestych XX wieku były nie zawsze zgodne z duchem czasu. Jak zauważył Jastrun: „Cała poezja lat dwudziestych była w ostrej opozycji przeciw wszelkiej metafizyce [...], za największą zasługę poczytywała sobie wyrzucenie za burtę utworów nowoczesnych, tak jak nowoczesność wówczas pojmowano”, a wcześniej: „Szukałem więc wyrazu dla treści metafizycznych, lekceważąc sobie niełaskę krytyków i mało wrażliwych czytelników”⁴³. Jakkolwiek więc patrzeć, wszelkie przejawy redukcji na poszczególnych planach poematu są podporządkowane głównej intencji twórcy – metafizycznej.

Zauważmy więc, że rozbicie zwierciadła (FL) powoduje redukcję „ja”, owocującą pokonaniem narcystycznej postawy podmiotu i jego zwrotem ku obiektywizacji idei czasu. To z kolei prowadzi do tego rodzaju doświadczenia czasu, w którym przeszłość wyraźnie nobilituje się wobec teraźniejszości (redukcja świata polega na tym, że pamięć nadaje sens zdarzeniom). Ma to konsekwencje w postawie podmiotu, w po wielokroć dokonywanej redukcji jego przeżyć do jakości negatywnych (samoćność, pesymizm, rezygnacja, bezsens istnienia). Dążeniem podmiotu jest oczywiście uzyskanie jak najszerzej wiedzy o świecie, lecz to, co nieskończone i niedocieczone wyznacza nieprzekraczalne granice poznawcze (redukcję możliwości poznawczych), prowadząc często ku postawie kontemplacjonizmu i medytacji, nadto – ku pesymizmowi. Postawa redukcji wobec nieskończonego, czy może raczej – w obliczu nieskończonego, rodzi to uczucie, które Jastrun nazywa „bezpragnieniem” (II), a ów stan „bezpragnienia” łączy się bezpośrednio z przeżyciami niespełnienia i bezsilności wobec praw bytu oraz znajduje swe odbicie w metodzie artykulacji przeżyć podmiotu (tropy redukcji, figury stylistyczne).

Kwestia redukcji wiąże się także z relacją pomiędzy światem utworu a rzeczywistością pozaliteracką; tu należy rozpatrywać problem przynależności bohatera do któregoś z tych obszarów. Bohaterka wątku miłosnego zredukowana zostaje do statusu wyłącznie bytu literackiego,

⁴³ M. Jastrun, *De se ipso*, s. 284.

i to wiąże się z pokonaniem przemocy czasu, doświadczania uczucia bezsilności wobec przemijania. Sam podmiot także niejednokrotnie redukuje swą obecność w przestrzeni poematu: dokonując mistycznej redukcji własnej egzystencji do reszty istnienia (np. przez utożsamienie ze światem natury). Tego rodzaju manifestacje podmiotowe rodzą nadzieje na wyrażenie doznań niewyrażalnych, ostatecznie jednak prowadzą ku symbolowi, ku mowie symbolicznej. Redukcja w przestrzeni poematu wiąże się także z jej trojakim ukonstytuowaniem (to, co daje się tylko ogarnąć wzrokiem – to, co symboliczne: w siatce umownych sensów – to, co zewnętrzne, metafizyczne); tu także odnajdujemy sugestie nieskończonego.

Należy zwrócić uwagę, że nieskończone wymusza na Jastrunie określoną poetykę utworu: redukcja wobec całości (holizm) rodzi strukturę fragmentaryczną, nieciągłą. Wierszom lirycznym przeciwstawia poeta utwór–syntezę (wokół idei czasu), tj. poemat liryczny, z pełną tragiczną świadomością, że całość jest w istocie niemożliwa do wypowiedzenia. Stąd zamiast jedności – rozpad (wielość), zamiast linearnego toku wypowiedzi – nieciągłość, zamiast pełni – redukcja, zamiast spełnienia – „bezpragnienie”. Czas i przestrzeń okazują się wyrazem projekcji wyobraźni (redukcji imaginacyjnej) podmiotu, podobnie jak sama metafizyka, jak kreacja świata pozbawionego Boga.

Kształt, istota bytu zatem nie poddaje się racjonalizacji, myślowej parafrazie, postawie realistycznej. Tworzenie całości („dzieje” podmiotu) jest nie tylko utrudnione, ale i wręcz niemożliwe. Jastrun wspiera się co prawda na Berkeleyowskim idealizmie, na intuicjonizmie Bergsonowskim czy herakliteizmie, ale w gruncie rzeczy wychodzi z założenia, że istnienie może nam się jawić jedynie w postaci bezładu bądź rozproszenia. Poznanie bezpośrednie jest zatem niemożliwe w tradycyjnym tego określenia znaczeniu, być może na jego drodze znajdują się resztki solipsystycznego światopoglądu, a celowość istnienia nie znajduje swego wystarczająco mocnego dowodu. Złudzenia epistemologiczne należy więc porzucić. Jedyną sensowną postawą wobec tak rozumianego świata jest stanowisko „bezpragnienia” i decyzja o milczeniu („w milczeniu / Zamknąć [...] wszystko co było i będzie”, II) wobec nieogarnionego.

Nie jest moim celem streszczanie w tym miejscu zawartości tego szkicu, ale pokazanie pewnej realnej logiki myślenia młodego Jastruna. Wszystko wydaje się tu konsekwentne i spójne, nieprzypadkowe, o czym świadczą zasada organizująca *Spotkanie w czasie*⁴⁴, poddana naczelnemu

⁴⁴ Nie jest to zresztą zasada poematu z wydania w 1929 roku. Jak zauważałem wyżej, poeta nadal pracował nad swym utworem. Nawiasem mówiąc, jego koncepcja po-

prawu redukcji poetyckiej, polegającemu na likwidacji zewnętrznych odniesień sztuki słowa: społecznych, historycznych, ideologicznych⁴⁵. To konsekwencja obranej (z wyłączeniem lat 1939–1955) drogi twórcy: drogi w pojedynkę, poza kolektywami i modnymi nurtami w sztuce. Ostatecznie – jak sądzić zdaje się poeta – to wyzwania natury eschatologicznej, temporalnej, egzystencjalnej sprawdzają jednostkę, a nie pogłosy bądź presje momentu historycznego. Nie ucieka Jastrun przed zwątpieniem, smutkiem, bezsilnością, lecz otwiera się na te problemy. Nie człowiek wpłątany w materialistyczną wizję świata go interesuje, ale jednostka z niej wyłączona, postawiona wobec nieskończonego tak w samym sobie, jak i wokół siebie. Temat nieskończonego znajduje się w centrum rozważań Jastruna na przestrzeni całej jego twórczości. Głównie w postaci refleksji nad czasem jako najgroźniejszą siłą sytuującą się przeciwko człowiekowi, ale w ściśle określonym ujęciu: bezradności wobec jego przemocy. Jak notował w odniesieniu do wczesnej poezji Jastruna Jan Błoński:

Czas bowiem – główny bohater wierszy Jastruna – nie jest dlań początkowo ani historyczny, ani naukowy. Jest to czas indywidualny, czas, można by powiedzieć, biologiczny. Los własny jest dla poety nieustannym upływem, przypomina dziecięce budowle z piasku, które uderzenia fal zmywają w miarę powstawania. Poeta draży coraz głębiej własną świadomość. Ale odkrywa tylko elementarny chaos wrażeń i wzruszeń, chaos wiecznie pożerany przez czas⁴⁶.

ezi zebranych (z 1984 r.) jest szczególna: to nie poezje zebrane dorobku, ale raczej poezje „ocalałe” (od niepamięci) – w subiektywnym odczuciu ich autora.

⁴⁵ Brak odniesień społecznych akcentuje J. Trznadel w swej marksistowskiej monografii *O poezji Mieczysława Jastruna*.

⁴⁶ J. Błoński, dz. cyt., s. 187.

**W pułapce niespełnienia
(tęsknota, marzenie, obsesja)**

ADRIANNA ADAMEK-ŚWIECHOWSKA

(Uniwersytet Gdański)

Przekleństwo niespełnienia w *Lux in tenebris lucet* Henryka Sienkiewicza

Kto wszedł w podziemie, tego otacza ciemność, ale ten nie ma jeszcze prawa przeczyć, że ponad sklepieniem istnieje niebo i słońce, światło i ciepło.

Henryk Sienkiewicz¹

Z doniesień w listach Henryka Sienkiewicza wynika, że twórca wyróżniał w swym dorobku pisaną dla „Biblioteki Warszawskiej” w listopadzie 1890 r. – przed wyprawą do Afryki – nowelę *Lux in tenebris lucet*. Oferując ją także „Słowu”, zapowiadał Mścisławowi Godlewskiemu: „o ile mogę sądzić, będzie jedną z najlepszych, jakie napisałem”². Rychło zyskał potwierdzenie od wydawców pierwodruku, Władysława Bogusławskiego i Dionizego Henkiela, że jego odczucie nie było chybione³. Podróżującego po Czarnym Łądzie autora dobiegały wieści o artystycznych

¹ Cyt. za: W. Kucharski, *Mysli z pism Sienkiewicza*, Lwów–Warszawa–Kraków 1926, s. 21.

² H. Sienkiewicz, List do Mścisława Godlewskiego z 6 XI 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, red. J. Krzyżanowski, oprac. i wstęp M. Bokszczanin t. I, cz. 2, Warszawa 1977, s. 127. Nowela ukazała się w styczniowym zeszycie „Biblioteki Warszawskiej” w 1891 r.

³ Sienkiewicz odnotował w listach do Mścisława Godlewskiego: „Żebyś wiedział, co za list napisał mi ten Bogusławski o *Lux in tenebris!* Powiada, że z nowel moich ta jest najlepsza”; „Bogusławski i Henkiel popisali mi tak niesłychane rzeczy o tym, iż poczynam wierzyć, że to jest dobre” (H. Sienkiewicz, *Listy do Mścisława Godlewskiego* z 19 XII 1890 r. i 31 I 1891 r., [w:] tenże, *Listy*, t. I, cz. 2, s. 144 i 150).

wrażeniach, jakie wywierała nowela na krytykach i czytelnikach. Okazywało się, że słusznie w chwili ukończenia, czyli 28 listopada, kwalifikował ją w liście do szwagierki, Jadwigi Janczewskiej, jako utwór „dziwny i bardzo oryginalny”⁴. Wyjątkowość utworu polegała w jego mniemaniu między innymi na podjęciu problematyki eschatologicznej, a więc obszaru bytu, do zgłębienia którego nie aspirowała literatura realistyczna w okresie pozytywizmu. Trudno uchwytnie, niedostępne rozumowi kwestie metafizyczne jako nieosiągalne szczeble poznania przekraczały konwencje literackie epoki. Sienkiewicz był przekonany, że dokonywał pewnego przełomu estetycznego w literaturze, przyczyniając się do „zwrócenia ludzi w kierunku idealnym”⁵. Refleksja zawarta w liście do Konrada Górskiego z 14 VII 1894 r. wskazuje zatem na to, że nowelę *Lux in tenebris lucet* traktować można jako utwór świadomie poprowadzony wbrew racjonalnym prądom epoki⁶. Była to w dorobku autora *Trylogii* pierwsza nowela poświęcona dociekaniu tajemnic zaświatów. Następne małe formy, w jakich poruszył pisarz tematykę eschatologiczną, powstały już po upływie dekady i przyjęły formę paraboliczną: to *Dwie łąki* (1903) oraz *Diokles* (1906). Warto też nadmienić, iż Sienkiewicz przyznawał, że ze wszystkich tytułów własnych utworów – jak przekazał Józef Birkenmajer – „najbardziej mu się podoba *Lux in tenebris lucet*”⁷. Wynikało to nade wszystko z predylekcji pisarza do formuł łacińskich, ale w tym wypadku także z poczucia odpowiedniości tytułowego wyrażenia do literackiego obrazu.

Napływające do Sienkiewicza komentarze na temat *Lux in tenebris lucet* dowodziły, że nie mylił się w swej kwalifikacji – nowela wzbudzała uznanie także z uwagi na estetyczną kreację świata przedstawionego, decydującą o jej oryginalności. Pisarza cieszyły potwierdzenia jej artyzmu:

W Suezie doszły mnie znowu zachwyty bez miary nad *Lux in tenebris lucet*. Szczególniej zachwyca zestawienie ciemności ziemskich ze światłem empirejskim. Henkiel

⁴ Tenże, List do Jadwigi Janczewskiej z 28 XI 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 2, oprac. M. Bokszczyński, Warszawa 1996, s. 380.

⁵ Tenże, List do Konrada Górskiego z 14 VII 1894 r., [w:] tenże, *Listy*, t. I, cz. 2, s. 293.

⁶ Perspektywę metafizyczną Sienkiewicz uwzględnił w kolejnych nowelach i powieściach. W przywołanym liście nie wymienił *Lux in tenebris lucet*, ale zaznaczył, że w poszczególnych swych dziełach realizował konsekwentnie tendencję idealistyczną, przeciwstawiającą się „estetyce przeglądowo-pozytywnej”. Tamże.

⁷ J. Birkenmajer, *Prace o Sienkiewiczu*, „Pamiętnik Literacki” 1935, z. 3–4, s. 613.

pisał mi, że zakończenie podnosi początek, a początek zakończenie i że rzecz jest nieporównana jako poezja⁸.

Obrazowanie w tej małej prozie, mieszczącej się w jednym odcinku – co pozwalało na pełne dostrzeżenie spójności struktury artystycznej tekstu⁹ – podlegało wysokiej ocenie także historyków literatury. Reprezentatywna pod tym względem jest opinia Juliana Krzyżanowskiego, który napisał o noweli, że jest „drobnym, a niedocenionym arcydziełem, rodzajem mistrzowskiej akwaforty literackiej, operującej nastrojem i światłocieniem”¹⁰. Piotr Chmielowski, potwierdzając artyzm propozycji, dowodził, że Sienkiewicz osiąga najlepsze efekty w tych utworach, „w których przemagają uczucia miękkie, tęskne, rzewne”¹¹. Interesowały autora *Lux in tenebris lucet* wielkie dramaty uczuć, w nich bowiem odzwierciedla się świat ideałów. Pod wpływem wrażeń wywołanych obrazem *Manon Lescaut* Dagnana-Bouvereta, ilustrującym „rozdzierający serce dramat” z opowieści Prévosta, Sienkiewicz w *Liście paryskim* z 1878 r. stwierdził:

Prosta ta i żalobna kronika miłości przemawia do każdej wyższej duszy, szczęśliwej i nieszczęśliwej, wzrusza każde serce szlachetne, pragnące wierzyć, że ponad tym światem płaskim, zwietrzałym, nudnym, kłamliwym jest jeszcze coś świętego, coś wyższego, coś nieśmiertelnego, dla czego żyć warto, a jest to miłość prawdziwa¹².

Prawdziwe dzieło sztuki zdolne jest bowiem, według pisarza, do wyrażania „najszlachetniejszych porywów piersi ludzkiej”¹³. Zadaniem artysty jest kreowanie arcydzieł tak, by „nieszczęście jako dusza wszystkiego, jako ogólna idea obrazu [była – przyp. A.A.-Ś.] oddana z takim

⁸ H. Sienkiewicz, List do Jadwigi Janczewskiej z 4 II 1891 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 2, s. 417.

⁹ Sienkiewicz zalecał druk całości tekstu w jednym odcinku, przestrzegając: „byłaby zaś całkowicie zepsuta, gdybyście ją dzielili” (H. Sienkiewicz, List do Mściława Godlewskiego z 6 XII 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, t. I, cz. 2, s. 140). Przedruk dokonany w „Słowie” 29 stycznia 1891 r. ukazał się, zgodnie ze wskazówkami autora, w jednym numerze na dwóch stronicach, w formie podwójnego felietonu.

¹⁰ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973, s. 315.

¹¹ P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 31.

¹² H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950, s. 94–95.

¹³ H. Sienkiewicz, *Mowa na odsłonięcie pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 40: *Wiersze i inne drobne utwory*, Warszawa 1951, s. 79.

uczuciem i mocą, że ludzie stojący przed obrazem, zamiast mówić, szepcą i oddalają się z ciężkim sercem¹⁴.

Sienkiewicz przywiązywał szczególną wagę do omawianej nowelistycznej miniatury także z uwagi na podjęcie w niej wątków osobistych, związanych z krytycznym momentem swojego życia. Prezentacja życia psychicznego dogasającego w samotności artysty w *Lux in tenebris lucet* bezsprzecznie łączyła się z osobistym doznaniem utraty ukochanej żony, Marii z Szetkiewiczów, zmarłej przedwcześnie na skutek gruźlicy 19 października 1885 r. Był to dla Sienkiewicza, jak trafnie ujmowano w nekrologach, „cios niepowetowany”, gdyż pisarz „skupił w przywiązaniu do towarzyszkii życia wszystkie szlachetne sercowe aspiracje”, „czerpał w niepospolitej inteligencji pokrewnej sobie indywidualności, w niezwykłym wykształceniu otuchę i coraz nowe bodźce do twórczości poetyckiej”¹⁵. O tym powinowactwie idealistycznych twórczych osobowości przekonuje chociażby zestawienie zapisów listowych młodego Henryka i panińskich wpisów diariuszowych Maryni. Przyszły pisarz, przygotowując się do egzaminów wstępnych do Szkoły Głównej, snuł ambitne plany twórcze, zaangażowania w walkę „w imieniu tego, co nazywają idealnym, pięknym i dobrym”¹⁶. Z dziennika Szetkiewiczówny wyłania się podobna osobowość – aspirująca do rozwoju umysłowego, o wzniosłych zapatrywaniach, „marząca – wedle własnych jej słów – o jakichś nadzwyczajnościach, o swobodzie, uniwersytecie, sławie”¹⁷, a zatem o tym, by wypełnić życie nauką i „myślami wzniosłymi o sztuce”¹⁸, „uczyć się, uczyć, a potem zostać autorką”¹⁹. Można w postaci Kamionki, kochającego nad życie swoją żonę, nierozzerwanie z nią związanego, nieumiejącego odnaleźć się w życiu po jej śmierci, widzieć figurę pisarza, a więc sytuować podjęty w noweli temat utraty bliskiej osoby w kontekście biograficznym autora. Nowela miała być ekspresją uczuć, prowadzącą do kompensacji straty i poszukiwania pocieszenia. Intro-

¹⁴ H. Sienkiewicz, *Dziela*, t. 44: *Listy z podróży i wycieczek*, s. 97.

¹⁵ *Wspomnienie pośmiertne*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 291a, s. 2. Zob. też: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzup. i oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 2012, s. 136.

¹⁶ H. Sienkiewicz, List do Konrada Dobrskiego z 16 XII 1965 r., [w:] tenże, *Listy*, t. I, cz. 1, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 296.

¹⁷ M. Szetkiewicz, *Dziennik*, rękopis w zbiorach Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, k. 51. Składam serdeczne podziękowanie paniom Lidii Putowskiej i Małgorzacie Gorzelak za udostępnienie mi diariusza podczas kwerendy w 2008 r.

¹⁸ Tamże, k. 38.

¹⁹ Tamże, k. 72.

spekcje cierpiącego, medytacje o sensie życia, rozważania egzystencjalne rodzące się po stracie żony przyjąć można jako transpozycję osobistych emocji twórcy oplakującego zmarłą.

Na powstaniu utworu zaważyła także, wedle legendy rodziny Leów, potrzeba konsolacyjnego oddziaływania na przyjaciela Sienkiewicza – Edwarda, którego spotkała analogiczna rodzinna tragedia:

Po śmierci matki mojej w styczniowym numerze „Biblioteki Warszawskiej” wyszła nowela *Lux in tenebris lucet*. Sienkiewicz napisał do ojca mego z Włoch, gdzie przebywał wówczas, żeby przeczytał tę nowelę, bo była z myślą o nim pisana. Z największym wzruszeniem przypominam sobie ten gest wielkiego twórcy, który, w obcowaniu codziennym, nie okazywał wiele tkliwości²⁰.

Jak wskazują zachowane świadectwa, opowieść uzyskiwała uniwersalną wymowę. Osobiste doświadczenie autora stawało się na prawach intymności aktu odbioru udziałem innych osób. Ujęcie losu rzeźbiarza Kamionki, dogorywającego w swej pracowni po śmierci ukochanej żony Zosi, odczytywano nie tylko jako „wyznanie osobiste pisarza”, ale odbicie ogólnoludzkiego dramatu. „Mistrz autoaluzji”, jak w kontekście tego literackiego zabiegu określa Sienkiewicza Tadeusz Bujnicki²¹, był jednak świadom wpływu wykreowanego w noweli obrazu na swych bliskich, którzy podzielali uczucie jego straty. W listach do Jadwigi Janczewskiej uprzedzał siostrę zmarłej: „nie czytaj, bo smutna”²², innym razem, pragnąc uchronić przed zmartwieniem grono najbliższych osób, towarzyszących Maryni w jej walce o życie, przestrzegał –

²⁰ A. Leo, *Gawęda o niedawnej przeszłości*, Warszawa 1929, s. 152. Wśród zachowanej korespondencji Sienkiewicza do Edwarda Leo jest list pisany z Neapolu 21 grudnia 1890 r., w którym pojawia się wzmianka o *Lux in tenebris lucet*, lecz jej treść nie potwierdza wspomnienia Anny Leo. Być może źródłem przekonania autorki o dedykowaniu noweli przyjacielowi jest późniejsza sytuacja lub jest ono świadectwem zindywidualizowanej interpretacji dokonanej przez rodzinę, którą dotknęła podobna tragedia. We wspomnianym okresie Stefania z Zielińskich Leowa żyła, ale istotnie chorowała – Sienkiewicz dopytywał się o nią: „Jak ze zdrowiem Pani? Wiem, że po przejściach w Kal[ten] i zmartwieniach z powodu śmierci Scypiona była gorzej – jakże się teraz ma – i czy latem nie zawadzi o Kalten?” (H. Sienkiewicz, List do Edwarda Leo z 21 XII 1890 r., [w:] tenże, *Dzieła*, t. 55: *Korespondencja I*, Warszawa 1951, s. 427 oraz H. Sienkiewicz, *Listy*, t. III, cz. 1, oprac. M. Bokszczańin, Warszawa 2006, s. 495).

²¹ T. Bujnicki, *Wstęp*, [do:] H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Wrocław 2002, s. XXII.

²² H. Sienkiewicz, List do Jadwigi Janczewskiej z 30 XI 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 2, s. 382.

Załączam list Bogusławskiego [Władysława, krytyka literackiego, redaktora „Biblioteki Warszawskiej” – przyp. A. A.-Ś.], który mi zrobił wielką przyjemność. – Sam pisze, że wpada w liryzm, i wpada. – Bo też to jest istotnie oryginalne – i odchodzi od zwykłego typu nowelek. Mowa o *Lux in tenebris lucet*. Niech mateczka będzie łaskawa zabrać list do Zakop[anego] dla ojca i Mary, ale niech ani Betsy, ani Mara nie czytają tego, chyba że będą miały dobre nerwy, bo to jest w ogóle może nie smutne, ale wzruszające²³.

Lektura noweli bez wątpienia unaocznia dramat wewnętrzny, który zachodził w duszy pisarza po zdarzeniu, jakie pięć lat wcześniej, 20 października 1885 r., Wanda Szetkiewiczowa zrelacjonowała w liście do młodszej córki: „Pan Bóg zabrał już naszą Marynię do lepszego świata”²⁴. Z powstających w tym czasie literackich odbić osobistych doznań mniemać można, że tej wizji nieśmiertelności „drogiej mateczki” nie przyjmował autor *Bez dogmatu* (1891) bez zastrzeżeń. Przeżycie śmierci żony wywarło piętno na jego twórczości, co Józef Świącicki określał mianem „kompleksu »głowy najdroższej«”, wyrażającego się poprzez obecność stałego motywu „utruty i odzyskania swego umiłowania, które urasta do wyżyn czynnika decydującego o szczęściu człowieka”²⁵. Nowela *Lux in tenebris lucet* wiąże się z szerokim nurtem utworów, w jakich dochodzi do głosu introspekcja i medytacja o sensie życia. Umieszczana jest przez badaczy w drugiej fazie nowelistyki Sienkiewicza, kiedy to mała forma prozy zatracą samodzielny charakter i staje się częścią powieści²⁶. Oznacza to, że odpowiednio przekształcone wspomnienia autor wyzyskuje wówczas w poszczególnych odsłonach, ściśle ze sobą zespolonych, w tym w formach obszerniejszych: *Bez dogmatu* i *Rodzinie Połanieckich* (1893–1894). Poddaje w nich analizie dostrzegane negatywne zjawiska, jakie zdaniem Chmielowskiego stanowiły znamię epoki, w której „myślenie, doprowadzając ludzi do zwątpienia, odbiera im energię, ukazuje marność wszystkiego, co się na świecie dzieje, pogrąża w otchłań apatii,

²³ Tenże, List z Rzymu do Jadwigi Janczewskiej z 16 XII 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 2, s. 392.

²⁴ W. Szetkiewiczowa, List do Jadwigi Janczewskiej z 20 X 1885 r., [w:] M. z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, *Listy*, oprac. B. Szargot, Piotrków Trybunalski 2012, s. 242.

²⁵ J.M. Świącicki, *Miłośnicy „głowy najdroższej” w „Quo vadis”*, „Przegląd Powszechny” 1948, nr 12, s. 388.

²⁶ T. Bujnicki, *Wstęp* [do:] H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1988, s. LXXXVIII.

dręcząc zbiedzoną głowę całym szeregiem zapytań bez odpowiedzi²⁷. Z osobistego nurtu rozważań wyłaniają się myśli Leona Płoszowskiego, do powinowactwa z którym pisarz się czasem przyznawał:

W tej rozeznanej impotencji rozumu ludzkiego leży tragedia. Bo pomijając, że natura nasza duchowa będzie zawsze gwałtu krzyczała o odpowiedź na podobne pytania, toż to przecież są pytania największej wagi realnej, najbardziej człowieka obchodzące. Jeśli po tamtej stronie jest coś, i to coś wieczystego, to nieszczęścia i straty po tej stronie maleją do zera. [...] A filozofia odpowiada: Nie wiem. Człowiek szamocze się w tej wielkiej niewiadomej, czując, że gdyby się mógł na którąkolwiek stronę przechylić, to jednak byłoby mu lepiej i spokojniej²⁸.

Podjęcie problemu doniosłych doświadczeń doczesności, skłaniające do rozważań egzystencjalnych, było zatem potrzebą zasadniczą szukania pocieszenia i formą opłakiwania zmarłej.

Dramat przedstawiony w noweli *Lux in tenebris lucet* rozgrywa się w symbolicznej scenerii pracowni przypominającej klasztorną celę czy „kostnicę”²⁹. W atelier panuje mrok, w jakim bohater tkwi tak, jakby już za życia był w grobie. Rozbudowany opis przestrzeni jest istotnym elementem artystycznego ujęcia. Jak zaznacza Zofia Mocarska-Tycowa, to klucz do zrozumienia „ekstremalnego doświadczenia człowieka”³⁰. W klimacie listopadowej ciemności i pośepności, jaką kreuje autor od pierwszych słów noweli, objawia się w motywach opisu „piętno pewnej martwoty, jakiegoś kalectwa i ułomności sztuki, niedokonania”, owe komponenty obrazu „naznaczone są wanitatywnością i daremnością”³¹. Przygnębiający obraz pracowni symbolicznie odzwierciedla pejzaż wewnętrzny, w którym dominuje melancholia wspomnień, gorycz z powodu bezpowrotnej straty. Obrazowaniu odpowiada rzeczywiste doznanie Sienkiewicza, gdyż pisanie tekstu przebiegało w Zakopanem, gdzie – jak skarżył się autor – „było ciemno [...], wilgotno, ponuro”³². Mroczny klimat szarości Zakopanego, często określanego przez pisarza w nawiązaniu

²⁷ P. Chmielowski, dz. cyt., s. 119.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985, s. 19.

²⁹ Tenże, *Lux in tenebris lucet*, [w:] tenże, *Dziela*, t. 6: *Nowele współczesne*, Warszawa 1949, s. 103.

³⁰ Z. Mocarska-Tycowa, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005, s. 172.

³¹ Tamże.

³² H. Sienkiewicz, List do Jadwigi Janczewskiej z 28 XI 1890 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 2, s. 379. Wspominany pobyt w Zakopanem przypadł między 20 a 27 listopada.

do *Odysei* jako Kraina Cymeryjska³³, współgra ze sceną ekspozycji opowiadania:

Ciężka ołowiana mgła wisiała nad ziemią; deszcz nie padał, a mimo tego nawet brukowe kamienie na podwórzu wyglądały jak gąbki nasiąkłe wodą; wszystko było mokre, oślizgłe, przejęte na wskroś wilgocią, której pojedyncze krople, spadając z zagięcia rynien, dzwoniły z jakąś rozpaczliwą jednostajnością, jakby odmierzając ów wlokący się leniwie czas smutku³⁴.

W impresjonistycznym ujęciu sugestywnie odmalowanej przestrzeni kształtuje się metaforyczny obraz męki żywota, na jaki składają się pasma fizycznych i duchowych udręek. Rytm deszczu, zatapiającego ziemię, wyznacza rytm życia zgnębionej cierpieniem, zapadającej na chorobę duszy. Inne znaki krajobrazu rozciągającego się za oknem pracowni, a więc „drzewa z resztkami żółtych liści, o gałęziach czarnych od wilgoci a zarazem nieco zatartych przez mgłę”, „krakanie wron”³⁵, jako ekwiwalenty odbieranej z niepokojem rzeczywistości, stanowią projekcję ponadczasowych doznań egzystencjalnych, ewokują myśli o wszechogarniającym przemijaniu i śmierci. W takim pejzażu wewnętrznym, jak to dostrzegali Sienkiewicz w poezji Adama Asnyka, ujawnia się „tajemnicze jakieś wołanie z przestrzeni i ciemności”, „zdaje się wówczas, że to nieskończoność tak woła”, co wskazuje na subtelny wrażliwość, skłaniającą człowieka do „myśli o naturze, życiu i jego zagadkach”³⁶. Oznacza to stan alienacji, graniczący z mistycznym usposobieniem, zarówno u powołanej do istnienia kreacji, jak i jej twórcy.

Prezentacja życia psychicznego dogasającego w samotności artysty rozpoczyna się od współbrzmiającej z rozpadem jego świata decyzji o zaprzestaniu pracy nad posągiem *Miłosierdzia*. Porzucenie dzieła jest objawem braku woli do życia – od tej chwili Kamionka, „przygnębiony, zniechęcony, wyczerpany i smutny”³⁷, zaczyna wycofywać się z wszelkiej aktywności, kładzie się do łóżka, rezygnuje z pożywienia, a z czasem zaczyna „myśleć o chorobie jak o czymś pożądanym i pomyślnym”³⁸.

³³ Tamże.

³⁴ H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 103.

³⁵ Tamże.

³⁶ H. Sienkiewicz, *Dziela*, t. 50: *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, Warszawa 1950, s. 6.

³⁷ Tenże, *Lux in tenebris lucet*, s. 104.

³⁸ Tamże, s. 110.

Jedynym zajęciem bohatera staje się uporczywe wypatrywanie w oknie „choć skrawka błękitnego nieba”³⁹.

Nieskończony posąg Kamionki jest sygnałem rezygnacji z procesu integracji z otaczającym światem, objawem alienacji. Wszak twórcza osobowość – jak twierdzi Anthony Storr – wykorzystuje swój umysł do tego, by „odnaleźć znaczenie istnienia wszechświata poprzez wszystko to, co tworzy”⁴⁰. Sztuka była dla bohatera wyrazem dążenia do wypełnienia pustki emocjonalnej. Przynosiła ratunek, ale nie na długo, bo przekonanie o własnym talencie słabło. Kamionka, mimo nieopuszczającej go melancholii, zdołał wytrwać dwadzieścia lat po śmierci ukochanej. Tworzenie jej pomnika okazało się na pewien czas skutecznym sposobem na odzyskanie utraconej z nią jedności. Proces ten psycholog objaśnia specyfiką umysłu obdarzonego talentem, który „wydaje się tak skonstruowany, że powstanie nowej równowagi lub proces wyzdrowienia dokonujący się w subiektywnym świecie wyobraźni odczuwany jest w taki sposób, jakby także w świecie zewnętrznym dokonana się zmiana na lepsze”⁴¹. Kamionka pół roku rzeźbił pomnik, a następnie uczucia swoje związał z pasją kolekcjonerską, która kompensowała utratę ukochanej. Od chwili gdy dopatrzył się na starym sztychu wyobrażającym Armidę „podobieństwa do twarzy swej zmarłej”⁴², w gromadzeniu akwafort przedstawiających heroinę *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa znalazł sposób na wypełnienie pustki po żonie. Zjawisko przeniesienia funkcjonowało jako podświadoma strategia służąca odnalezieniu kontaktu z ukochaną. Owo subtelne nawiązanie do włoskiego poematu wyznacza interesujące tropy interpretacyjne, których dalszy rozbiór pozwala dostrzec pogłębienie psychologiczne kreacji bohatera noweli, w pewnych aspektach odzwierciedlającego przeżycia jej autora⁴³.

Trwałemu przewycięzeniu depresji Kamionki stanęło na przeszkodzie poczucie twórczej niemocy. Zachodzi bowiem istotna złożoność

³⁹ Tamże, s. 103.

⁴⁰ A. Storr, *Samotność. Powrót do jaźni*, przeł. J. Prokopiuk i P. Sieradzan, Warszawa 2010, s. 14.

⁴¹ Tamże, s. 188.

⁴² H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 106.

⁴³ Na marginesie warto dodać, że w księgozbiórce Henryka Sienkiewicza, zachowanym częściowo w Muzeum w Oblęgorku, znajduje się edycja dzieła Torquata Tassa *Goffred albo Jerozolima wyzwolona* w adaptacji Piotra Kochanowskiego (Warszawa 1772). Funkcjonalne nawiązanie do tego poematu, należącego niewątpliwie do ulubionych lektur, świadczy o wyznaczeniu mu przez autora *Lux in tenebris lucet* ważnego miejsca w świadomości literacko-kulturowej.

powiązań między utratą bliskiej osoby a brakiem osiągnięć twórczych. Gest artystyczny ratował od poczucia bezsilności. Przebywanie w samotności i skupienie na pracy umożliwiało docieranie do wyobraźni, krystalizującej najgłębsze pragnienia. Bohater kochał uwewnętrzniony, przechowywany w duszy obraz żony, ale ten idealny, utrwalony w pamięci wizerunek, podsycany ilustracjami skojarzonej z nią Armidy, był tylko wyobrażeniem. Podobnie jak sam proces tworzenia pomnika, przeciągany w nieskończoność, stwarzał jedynie iluzję szczęścia obcowania z drogą istotą. Stan pobudzenia wyobraźni i napięcie wewnętrzne utrzymywały bohatera przy woli życia, lecz musiał nastąpić kres na skutek podporządkowania istnienia nieosiągalnym pragnieniom, rodzącym stałe frustracje:

[...] wszystkie jego myśli owinęły się koło wspomnienia o niej i czerpały z niego pokarm, zupełnie jako pasożyta roślina czerpie pokarm z pnia, na którym żyje. Ale z tego rodzaju wspomnień roślina ludzka może czerpać tylko zatrute soki, złożone z żalu i ogromnego zmartwienia, więc też i Kamionka zatruwał się, krzywił i marniał⁴⁴.

Niezwalczone poczucie przywiązania do zmarłej wprowadza bohatera na drogę wyzwalającą śmierć. Nie do końca uświadomiona decyzja o życiu w doskonałej ascezie jest podświadomie formą samobójstwa. Kamionka umiera najpierw dla świata, wyzwalając się z materialnych konieczności swojego istnienia, zaspokajanych w znikomej części, ograniczonych do picia szklanki herbaty podanej przez stróżkę. Żywiół przemiany, który warunkuje wegetację w oczekiwaniu na osiągnięcie stanu harmonii, jak konstatuje Ryszard Koziołek, nieuchronnie prowadzi do „piwnicy grobowej”. Zdaniem badacza, ten rodzaj literackiego ujęcia „może się jawić jako przyznanie sobie prawa do śmierci, które wyraża się w zatrzymaniu życia w kształcie, w którym nie rządzi nim już biologia”⁴⁵. Sytuacja egzystencjalna Kamionki przywołuje gnostyczne praktyki popelniania samobójstwa poprzez samozagłodzenie. Bohater nie ma innych symptomów choroby jak tylko odraza do życia. Pozostawanie w letargu wyraża w tej koncepcji zachowań ideę „śmierci za życia”. Dla gnostyków, jak przedstawia Stefan Chwin, analizując formy samobójstw w kulturze, asceza zmierzała do pogłębienia uduchowienia; motywowana względami religijnymi prowadziła do „przebóstwienia” ciała, by przejść

⁴⁴ H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 106.

⁴⁵ R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza*, Katowice 2009, s. 203.

do lepszego istnienia⁴⁶. Kamionka „nie miał ochoty umrzeć”⁴⁷, ale skrajna abnegacja staje się w jego sytuacji rytuałem wyzwalamym śmierć. Zachowanie rzeźbiarza nie jest przy tym wynikiem postawy religijnej, pragnienia „przebicia się przez sfery kosmosu”, by „powrócić do swego boskiego początku”⁴⁸. Pobożność „z biegiem lat zmieniła się w nim na zwyczaj, polegający na zachowywaniu form zewnętrznych”⁴⁹. Nie wyposażała go ona w etyczne przekonanie o konieczności wyzwolenia duszy z więzów nikczemnej egzystencji, by przenieść ją do lepszego świata. Bohater nie znajduje wsparcia w wierze, która potrafi w sytuacji kryzysu duchowego nadać sens ludzkiemu życiu. U niego rozpacz z powodu utraty miłości eliminuje naturalne determinanty bytu, zagłusza instynkt samozachowawczy. W tym wypadku egzystencja jest nie do zniesienia, bo zabrakło w niej wartości – wiary, nadziei, a miłość została utracona.

Złożoność sytuacji egzystencjalnej bohatera symbolicznie odzwierciedla motyw uporczywego wpatrywania się w okno. Odnosi się wrażenie, że artysta uwięziony w ciemnej, dusznej, zaniedbanej pracowni, będącej niegdyś feerycznym rekwizytorium Hansa Makarta, szuka rątku. W obrazie literackim dochodzi do głosu duch Kanta, który – jak zauważyła Aneta Mazur – miał decydujący wpływ na zmianę postrzegania sfery transcendentalnej: „zagasił to ufne źródło wiedzy” na temat bytu, jaki w klasycznej metafizyce „dawał się poznać sam przez się; był światłem, które promieniowało na poddający mu się umysł”⁵⁰. Według Kantowskiego idealizmu transcendentalnego, bliskiego potem Schopenhauerowi, dyspozycje człowieka ograniczają jego akty poznania do zadawania pytań o nieśmiertelność, o ostateczną przyczynę, ostateczny cel i sens istnienia. W takim stanie tkwi protagonista noweli Sienkiewicza, zatem odpowiada mu charakterystyka obszaru ludzkiego doświadczenia dokonana przez Anetę Mazur:

Byt przestaje być światłem, staje się mrokiem i niepewnością ludzkiego umysłu, bo nie można dowieść istnienia metafizycznego wymiaru – duszy, nieśmiertelności, Boga – w sposób tak pewny jak dowodzone są tezy matematyczne; a innego rodzaju wiedzy pewnej nie ma⁵¹.

⁴⁶ Por. S. Chwin, *Samobójstwo i „grzech istnienia”*, Gdańsk [2013], s. 88–92.

⁴⁷ H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 104.

⁴⁸ S. Chwin, dz. cyt., s. 88–89.

⁴⁹ H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 106.

⁵⁰ A. Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 15.

⁵¹ Tamże.

W ruchu kierowania spojrzeń ku niebu warto dostrzec jego źródło, ściśle powiązane ze światem ostatniej pasji Kamionki. Za pośrednictwem swej miłości upostaciowanej w Armidzie myśl bohatera błądzi w epickim obrazie Tassa, w którym spoglądanie ku niebu – tak w sferze dosłownej, jak i metaforycznej – jest stałą perspektywą penetracji sfery istnienia. W *Gofredzie*, jak zauważa Beata Cieszyńska, „ludzkie poznanie, zdeterminowane cielesnością, jest niejasne”, „egzystencjalny wysiłek spoglądania ku niebiosom”, oznaczający poszukiwanie pomocy i podporządkowanie swych pragnień antropomorficznie pojmuwanemu Bogu, napotyka na zasłonę⁵². Realizacja Owidiańskiego toposu człowieka spoglądającego w niebieski firmament budzi w noweli Sienkiewicza skojarzenia z doświadczonym mocno przez uczucie Rynaldem, który wyraża „głębokie zadziwienie ułomnościami ludzkiego poznania” słowami: „wszyscy się światła chwytny ciemnego”⁵³. Do pracowni Kamionki zagląda tylko mdłe światło listopadowego dnia, animuje ją niepewny, błądy płomyk świecy. Można sądzić, że obraz świata przedstawionego w *Jerozolimie wyzwolonej* opatruje bohatera dodatkowymi znakami wątplenia w skuteczność możliwości poznawczych.

Postaci tytułowego bohatera rysów mógł nadać – według hipotezy Janiny Wiercińskiej – rzeźbiarz Antoni Kurzawa, który, poniosłszy w styczniu 1890 r. porażkę w konkursie na projekt pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie, popadł w alkoholizm, depresję i obłęd. Badaczka zaznacza, że w wypadku Sienkiewicza nie może być mowy o dosłownej transpozycji losu konkretnego artysty, bo jego kreacje powstawały z nałożenia się rysów wielu osób, ale zwraca uwagę na podjęcie przez pisarza dość powszechnego w atmosferze dekadencej problemu, jakim była nędza egzystencji artysty, zaniedbanego, opuszczonego, samotnego, z czym stykał się w obcowaniu ze światem cyganerii warszawskiej. Ze względu na ten motyw pograżającego się w abnegacji i umierającego w poczuciu niemocy artysty Janina Wiercińska dostrzega powinowactwo między nowelą Sienkiewicza a rysunkiem na kartonie Antoniego Kamińskiego *Niedokończony dzieło* (1894)⁵⁴, ukazującym wstrząsa-

⁵² B. Cieszyńska, *Okna duszy. „Gofred albo Jeruzalem wyzwolony” Tassa–Kochanowskiego w kręgu zmysłów*, [w:] *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek, współudz. B. Mazurkova, Katowice 1998, s. 148–149.

⁵³ Tamże, s. 148.

⁵⁴ Reprodukacja drzeworytnicza tego nagrodzonego w styczniu 1895 r. w konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych kartonu Kamińskiego w wykonaniu drzeworytnika Józefa Holewińskiego ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” 1895, nr 40, s. 215.

jący portret przygnębionego artysty, tkwiącego na nędznym barłogu. W związku z tym uznaje, że literackie dzieło mogłoby z powodzeniem przyjąć tytuł pracy rysownika, bez wątplenia zainspirowanego tekstem⁵⁵. Obraz *Niedokończone dzieło* wyraziście ujmuje klimat i nastrój sytuacji Kamionki, o czym upewnia jego wnikliwy opis dokonany przez krytyka Cezarego Jellentę:

Pracownia rzeźbiarza: na lewo w półcieniu jakaś ogromna, wyniosła grupa z wielu figur złożona, mająca konturami klasycznymi, a choć niewyraźna, przecież pełna polotu i patosu. Na prawo zaś, na nędznym barłogu, owinięty kołdrą, siedzi artysta i patrzy spode łba, ponuro i smutno [...]. Rzeźbiarz to więc umierający, zmarnowany przez nędzę i chorobę; ginie zaś na samym progu sławy [...]. A nad samą jego głową przyczepiona do muru uśmiecha się śnieżno-biała gipsowa główka niewieścia, figlarna, naiwna, wesoła...⁵⁶

Sygnal wyżej nakreślonego pokrewieństwa tematycznego – podjęcia motywu artysty, do którego śmierci doprowadza nieukończenie arcydzieła, niespełnienie twórcze – poszerza zakres interpretacji utworu Sienkiewicza. Rzeźbiarz Kamionka staje się figurą świadomego swej ułomności, ogarniętego niemocą i poczuciem niespełnienia twórcy. Aspekt ten nabiera istotnego znaczenia w związku z tematem porzuconego przez bohatera projektu. Niedokończenie posągu *Miłosierdzie* jest wymownym znakiem rezygnacji z oczekiwania na ratunek i pogrążenia w rozpacz, uznaniem, że transcendentalne idee wydają się nierealne i nieosiągalne.

Mysł o nieprzeniknionej przestrzeni jako sygnale odwiecznych tajemnic wszechświata powraca u twórcy *Lux in tenebris lucet* podczas podróży afrykańskiej, kiedy wrażenia na widok nieskończoności morza czy pustyni wywołują niepokój i grozę:

W pustyni odczujesz wszystko, z czego się składa śmierć, nie odczujesz tylko miłosierdzia. W stężonych wydmach i tym stężonym niebie tkwi coś nieubłaganego. Po prostu mówiąc, ma się to niesłychanie gnębiące wrażenie, że z tego umarłego nieba nikt nie patrzy, że wśród tych płowych piasków nikt nie słyszy i że na pustyni próżno by rozpacz wołała o ratunek⁵⁷.

⁵⁵ Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 155–158. Antoni Kamiński był również autorem ilustracji do *Lux in tenebris lucet* prezentowanych w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1896 (nr 51, s. 997) oraz w warszawskim wydaniu *Nowel* Sienkiewicza z tego samego roku.

⁵⁶ C. Jellenta, *Z powodu konkursu*, „Prawda” 1895, nr 4, s. 42–43. Cyt. za: tamże, s. 155.

⁵⁷ H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 43: *Listy z Afryki*, Warszawa 1949, s. 16.

Podobne odczucia rodzi obraz księżycy: „bardzo pognębiają myśl ludzką owe pola księżycowe, umarłe, a tak poszarpane, tak dziko bezładne, jakby skonały w konwulsjach”⁵⁸. Refleksje te korespondują z odczuciami wykreowanego tuż przed podróżą rzeźbiarza Kamionki, którego stan odpowiada gęstniejącemu mrokowi pracowni pozbawionej słońca. Migotliwość świecy, będącej jedynym źródłem blasku, odpowiada kruchości dogasającego żywota. Paradoksalnie dopiero po wypaleniu się iskry istnienia izbę obejmuje światło: „mocne, jasne i radosne”, którego fale tworzą „światlaną przestrzeń bez granic”⁵⁹. Pracownia dematerializuje się, ulega przekształceniu w nadnaturalne przestworze. Bohater umiera, wkraczając wraz ze zjawą żony w empirejską światłość: „po chwili poczęło mu wszystko ginąć z oczu, bo owa otaczająca ich jasność, jakby popychana zaświatowym wiatrem, szła gdzieś w nieskończoność”⁶⁰.

Ulega odwróceniu sytuacja horyzontalna. Bohater, przeciwnie niż w ekspozycji, w finale (po śmierci) z zewnątrz patrzy przez weneckie okno swej pracowni do jej wnętrza, gdzie pozostały jego marne szczątki „z szeroko otwartymi ustami, które w wyżółklej twarzy tworzyły jakby czarną jamę”⁶¹. Wizja odlotu duszy otwiera niespodziewanie zamkniętą dotychczas przestrzeń, prowadzi zatem, jak stwierdza Zofia Mocarcka-Tycowa, do „metafizycznego otwarcia, transgresji doczesności”⁶². Zarysowany „zaświat” – zjawisko, jak podkreśla Anna Martuszevska, „niemieszczące się w pozytywistycznym scjentyzmie”⁶³ – jest symbolem nieba. W tej formie finał jest przekazem „ukrytej, najistotniejszej wiedzy o świecie” – „prawdy typu objawionego”⁶⁴. Perspektywa poznawcza zdaje się w momencie śmierci poszerzać, ale można zauważyć za Anetą Mazur, iż owa wizja zaświatów przedstawiona w ujęciu lirycznym pozostaje enigmatyczna w określeniu, czym jest nieśmiertelność⁶⁵. Badaczka określa tę właściwość jako dziwiwnastowieczny sposób określania transcendencji, dlatego obrazowanie Sienkiewicza w noweli postrzega jako „najbardziej zdecydowane” w prezentacji sfery metafizycznej. W tym kontekście dodaje jednak:

⁵⁸ Tamże, s. 31.

⁵⁹ H. Sienkiewicz, *Lux in tenebris lucet*, s. 112.

⁶⁰ Tamże, s. 113.

⁶¹ Tamże.

⁶² Z. Mocarcka-Tycowa, dz. cyt., s. 174.

⁶³ A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 98.

⁶⁴ Tamże, s. 97.

⁶⁵ A. Mazur, dz. cyt., s. 184.

Zaskakująca puenta tekstu próbuje odtworzyć zaskoczenie momentu przejścia i jest to jedyny chyba walor tej konwencjonalnej estetycznie wizji zaświatów, stworzonej jakby specjalnie z myślą o bohaterze arcyście⁶⁶.

Dalej badaczka uznaje, że właściwa penetracja obszaru transcencji następuje w tych powieściach Sienkiewicza, w których pojawiają się „jedne z niewielu propozycji nazywania po imieniu egzystencji pośmiertnej” w literaturze realistycznej⁶⁷. Emanacja empirejskiego światła w *Lux in tenebris lucet* zachowuje zatem nade wszystko sens symboliczny. Mistyczne przeżycie skutkuje doznaniem śmierci – dusze małżonków spotkają się w zaświatach⁶⁸.

Jak wskazuje Beata Obsulewicz-Niewińska, w zarysowanym w noweli oglądzie losu bohatera zasadniczą rolę odgrywa postać szarytki, której najęcie sugeruje stróżka. Zakonnica z racji swych kompetencji miałyby zaoferować nie tylko bezinteresowną pomoc, ale udzielić wsparcia duchowego, umniejszającego ciężar cierpienia. Do spełnienia tej możliwości nie dochodzi, ale w przedśmiertnym widzeniu o brzasku Kamionka spostrzega u swego wezglowia nieznaną postać kobiecą w kornecie. To właśnie ona, przeobrażając się w anielską zjawę żony, spełnia najważniejszą funkcję – „zwiastuna i posłańca”⁶⁹. Zgodnie z marzeniem rzeźbiarza, by siostra miłosierdzia wniosła otuchę w jego życie, pojawienie się niezwyklej mary wprowadza spodziewany przełom – przynosi światło. W tym spotkaniu „finalizuje się zarówno parogodzinne oczekiwanie na szarytkę, jak i wieloletnie oczekiwanie na uwolnienie przez żonę od brzemienia samotności”⁷⁰. Przedstawienie wizji służy zatem przede wszystkim opisaniu „niezwykłego stanu w Empireum – doświadczenia pełni i jedności w różnorodności, doświadczenia nadmiaru przystosowanego do ludzkiej tęsknoty”⁷¹. Wydobyte z głębin własnej psyche pragnienie szczęścia siłą rzeczy krystalizuje się w sferze metafizycznej.

⁶⁶ Tamże, s. 185.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Koresponduje z tym ujęciem spełnienia miłości przesłanie *Kamizelki* Bolesława Prusa, operującego podobnym pesymistycznym ujęciem, lecz uwzględniającego optymistyczną metafizyczną perspektywę w finale. Por. B. Bobrowska, *Kamizelka czy Śnieg, czyli o „perspektywach na całość bytu”*, [w:] *Małe narracje Prusa*, Warszawa 2003, s. 21–38.

⁶⁹ B. Obsulewicz-Niewińska, „*Nieobalamucona*” wrażliwość. *Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008, s. 371.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

Symbolika światła wyłaniającego się z ciemności poprzez odwołanie do Prologu Ewangelii św. Jana (J 1,5) uwypukla sens biblijny, który można odnieść również do każdej pokrewnej sytuacji. Obudzony do życia wiecznego artysta staje się figurą człowieka odnajdującego sens egzystencji. Spełnienie jest możliwe poza światem ziemskim, niczym w krainie baśniowej wyspy szczęśliwej, wyzwolonej z czasu i przemijania. Podobnie jak na bohaterów eposu Tassa, i na Kamionkę przychodzi objawienie przyjęte jako cud; to doświadczenie mistyczne – tajemne moce są „ukryte pod pozorami omylnych zjawisk”⁷². Potęga miłości przekroczyła granice śmierci, ale doprowadziła do samounicestwienia. W świecie Sienkiewiczowskim skazani na kruchą egzystencję kochankowie, jak zauważa Jolanta Sztachelska, mogą się po śmierci połączyć, „jeśli nie w wielkiej pustce, to na tej samej drodze”⁷³.

Miłość w utworach Sienkiewicza, jak akcentował Władysław Bogusławski, „wielką odgrywa rolę”, co autora „oryginalnie wyosabnia spośród tłumu chorych bałwochwalców Erosa w beletrystycznej Europie”, bo oddziałuje jak „czynnik etyczny: podnosi, uszlachetnia, przeobraża, jest kwiatem indywidualności, i dlatego skupiają się w niej [miłości – przyp. A.A.-Ś.] niekiedy wszystkie ideały dobra, prawdy, piękna” – w tym między innymi „umierającemu artyście rozjaśnia mroki konania niebiańską światłością”⁷⁴. Istotnym aspektem znaczenia miłości w Sienkiewiczowskiej noweli jest uwypuklenie pozytywnej roli kobiety. Jak akcentuje Beata Obsulewicz-Niewińska, „światło wyzwolenia przychodzi dzięki misji żarliwie kochanej kobiety”, która jest „niczym dantowska Beatrycze emisariuszką epifanii, promienieniem wiekuistego światła”⁷⁵. Objawia się zatem moc oddziaływania miłości, która w każdym aspekcie, nawet w sytuacji niespełnienia i nieosiągalności, przeobraża mężczyznę i podporządkowuje namiętności. Jak wynika z polemiki Stanisława Wyspiańskiego z Sienkiewiczem poświęconej Hektorowi, herosowi *Iliady*, świat, w którym ma miejsce „uleganie czarowi kobiety”, bliski jest czasom Ariosta, Tassa, a nie

⁷² J.K. Goliński, *Między niebem a piekłem. „Wojna pobożna” bohaterów Tassa–Kochanowskiego*, [w:] *Z ducha Tassa*, s. 126.

⁷³ J. Sztachelska, *Dlaczego Hamlet a nie Faust. Motywy Goetheańskie w twórczości Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2001, s. 21.

⁷⁴ W. Bogusławski, *Quo vadis Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. I, z. 1, s. 96.

⁷⁵ B. Obsulewicz-Niewińska, dz. cyt., s. 372.

Homera⁷⁶. Sienkiewicz, afirmując zjawisko miłości, niewątpliwie do tej tradycji nawiązuje, czego istotnym znakiem jest wprowadzenie do noweli *Lux in tenebris lucet* motywu akwafort z wizerunkiem czarodziejskiej Armidy. Stanowi to potwierdzenie spójności koncepcji świata przedstawionego, co decyduje z kolei o wiarygodności ujęcia stanu psychofizycznego poprzedzającego śmierć nieszczęśliwego kochanka-artysty.

Z przedstawionym w noweli obrazem kamieniejącego rzeźbiarza ma niewątpliwie związek mistyczna wizja, jaką opisuje Sienkiewicz w liście trzecim z Afryki, tworzonym w okresie, gdy dochodzą go „zachwyty nad *Lux in tenebris lucet*”. W posępnym krajobrazie martwoty uwaga pisarza koncentruje się na egipskim zabytku: rzeźbie Sfinksa. Wzbudza on fascynację; w wyobraźni łączy się z właściwym cywilizacji egipskiej pierwiastkiem magiczności, co skłania do ożywienia głazu poprzez przytoczenie sekretu, który skrywa bliżej nieznana legenda o miłości między Sfinksem i Izys. W liście trzecim, określanym przez pisarza mianem poetyckiego nokturnu, kreuje Sienkiewicz obraz „mistycznego związku między Sfinksem i księżycem”⁷⁷. W powiązaniu z funkcjonującym wśród aleksandryjskich marynarzy oraz znanym z traktatu Plutarcha *O Izydzie i Ozyrysie*⁷⁸ utożsamieniem tajemniczego satelity z bóstwem władającym magią, Izydą, tworzy źródło osnowy legendy o zastygnięciu Sfinksa z powodu niespełnionej miłości. W świetle tej historii Sfinks jawi się jako tajemniczy znak odwiecznej niemożności zrealizowania rozkoszy miłosnej w świecie doczesnym. Kamienna rzeźba staje się alegoryczną figurą, ewokującą los człowieka, wyrażony w dziejach Kamionki, którego nazwisko i profesja łączą się z metaforycznym tropem interpretacji.

Wrażliwość estetyczna Sienkiewicza konkretyzuje się w postaci umiejętnie transponowanych efektów światłocienia w odniesieniu do konwencji symboliki światła i ciemności. Dzięki temu wprowadza pisarz w sferę ponadczasowych problemów egzystencjalnych. W świetle noweli *Lux in tenebris lucet*, jak i innych pokrewnych tekstów autora, najważniejszym doświadczeniem ludzkim staje się miłość, której natura, naznaczona niespełnieniem, stawia człowieka przed zagadkami egzystencji, objawia jej znaczenie. Miłość jest motorem prowadzącym do odrodzenia, wyzwolenia z uwikłań materialnego bytu. Odpowiednie operowanie światłocieniem

⁷⁶ F. Hoesick, *Hektor Sienkiewicza a Wyspiańskiego*, [w:] tenże, *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Kraków 1918, s. 67.

⁷⁷ H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 43: *Listy z Afryki*, s. 22.

⁷⁸ Zob. Plutarch, *O Izydzie i Ozyrysie*, przekł., wstęp i objaśnienia A. Pawlaczyk, Poznań 2003, s. 23.

prowadzi do refleksji, w tym wypadku nad koniecznością wyzwolenia się z materialnego świata, by móc osiągnąć rajski stan szczęśliwości. Piętnem świata doczesnego jest niedoskonałość i niespełnienie.

W późniejszej noweli Sienkiewicza *Dwie łąki*, stylizowanej na hinduski apokryf, kraina śmierci jako miejsce wiecznej szczęśliwości została oddzielona od przestrzeni życia „utkaną z ciemności grubą, nieprzeniknioną zasłoną”⁷⁹. W tym utworze o charakterze parabolicznym objawia się analogiczny jak w realistycznie zarysowanej opowieści o Kamionce proces metamorfozy, polegający na utracie człowieczych kształtów oraz zyskiwaniu przejrzystości i świetlistości, będący warunkiem koniecznym, by ujrzeć zaświatowe uroki, znaleźć się na Łące Śmierci, czyli w Krainie Sziwy. Podobną sytuację przedstawia Sienkiewicz w baśni ateńskiej *Diokles*, w której przeniknięcie tajemnic wszechświata jest równoznaczne z pozostawieniem na ziemi swych „śmiertelnych szczątków”⁸⁰. W obu parabolach dostrzec można alegoryczne ujęcie prawdy, objawionej wcześniej w miniaturze *Lux in tenebris lucet*.

Obraz Sienkiewicza jest literackim odbiciem modernistycznych doświadczeń artystów przeżywających nastroje niepewności, zwątpienia, zniechęcenia, doznających klęski na polu działań twórczych i osobistych. Ukazanie załamania utalentowanego człowieka, będącego osobowością o nieprzeciętnych możliwościach twórczych, wprowadza przypadek szczególny, niemniej aspirujący do alegorycznego upostaciowania zasadniczego doświadczenia ludzkiego, wyrażającego się w doznaniu przekleństwa niespełnienia w życiu osobistym i twórczym. Nakreślony przez pisarza stan psychologiczny artysty w sytuacji żałoby, depresji, poszukiwania dróg wyzdrowienia odpowiada konstatacjom naukowym dotyczącym metod odzyskania utraconej kontroli i form uleczenia jaźni uszkodzonej za sprawą utraty bliskiej osoby. Literackie ujęcie dotyka kwintesencji problemu, ale pozwala dostrzec wieloaspektowość dramatu egzystencjalnego człowieka. Nie sposób nie zgodzić się z tezą Zofii Mocarńskiej-Tycowej o głębokim osadzeniu twórczości Sienkiewicza w kulturze, co w przypadku uczciwej interpretacji zawartych w niej idei wymusza rozpoznanie szeregu znaków, z jakich została utworzona⁸¹. Pozwala to nawet w miniaturowej opowieści dostrzegać poruszające umysł i serce arcydzieło.

⁷⁹ H. Sienkiewicz, *Dwie łąki*, [w] tenże, *Dziela*, t. 5: *Nowele, obrazki-przypowieści*, Warszawa 1949, s. 270.

⁸⁰ H. Sienkiewicz, *Diokles*, [w:] tenże, *Dziela*, t. 5, s. 157.

⁸¹ Z. Mocarńska-Tycowa, dz. cyt., s. 174.

ALEKSANDRA BAJERSKA

(Uniwersytet Łódzki)

Syndrom paryski

Paryska utopia

Utopia, mit, marzenie – symboliczne figury nienasyconych ludzkich pragnień i niekończącego się poszukiwania szczęścia. Ukazują nieustające pożądanie ideału, a takim – nie tylko w perspektywie spacji, ale i mentalnej – był w XIX wieku Paryż, centrum ówczesnej Europy.

W XIX wieku stolica Francji stanowiła dla Europejczyków nie tylko ośrodek nauki, sztuki, mody i polityki, ale również miasto-mit. Fascynowała, przyciągała niewyjaśnionym magnetyzmem, reprezentowała różnorodne tęsknoty i dążenia. Skąd to nasilone zainteresowanie Paryżem? Były miasta większe i rozwijające się bardziej dynamicznie, na przykład Londyn, który już na początku XIX wieku liczył ponad milion mieszkańców. Były również miasta dumnie reprezentujące kolebkę europejskiej kultury – jak Rzym. Jednak to Paryż w powszechnej opinii uznany był za niekwestionowane centrum Europy. O przyznaniu Paryżowi miana ówczesnej stolicy kontynentu zdecydowała między innymi burzliwa historia miasta. Wieki XIX, począwszy od rewolucji francuskiej, upłynął w Paryżu pod znakiem ciągłych protestów społecznych, zmian władzy i chwiejnej sytuacji gospodarczej. Jednak przebudowa miasta dokonana przez barona Georges'a Haussmanna w latach 1852–1870 pozwoliła uczynić z Paryża nowoczesną metropolię, która była sercem Francji – czwartej potęgi gospodarczej przełomu wieków. Bieda i głód nie zniknęły, ale mogły być odtąd schowane za fasadami odnowionych kamienic. Rewolucje i kryzysy nie ustały¹, ale nie powstrzymywały pręż-

¹ Tuż przed przebudową miasta miała miejsce Wiosna Ludów, która była efektem wzrastającego niezadowolenia społecznego. Natomiast rok 1870 to czas wojny

nego rozwoju całego kraju. Oprócz historii ważne było znaczenie kulturowe Paryża, miasta artystów, intelektualistów i naukowców. Sorbona, Wystawy Powszechne i paryska cyganeria artystyczna ostatecznie przesądziły o renomie miasta, które na początku XX wieku było już prawie trzymilionową metropolią, a przez cały wiek XIX – stolicą Europy i upragnioną utopią.

Poszukiwanie utopii² od wieków było sygnałem ludzkiego nienasycenia i wiary w to, że istnieje „szczęśliwe miejsce”, ziemski raj³. Bardzo często literatura lokalizowała owe arkadie z dala od cywilizacji, w odległych, niedostępnych rejonach świata, których dokładne współrzędne geograficzne nie były znane. Jednak w XIX wieku ukształtował się i rozpowszechnił nowy mit, który uczynił z Paryża stolicę ówczesnego świata, stolicę XIX wieku⁴. Zaczęła powstawać „XIX-wieczna literatura paryska”, czyli duża reprezentatywna grupa tekstów, których akcja toczyła się w XIX-wiecznym Paryżu. Początkowo były to tylko utwory należące do kręgu literatury francuskiej⁵, jednak od 2. poł. XIX wieku

francusko-pruskiej, w efekcie której miasto doznało największych w swej nowożytnej historii zniszczeń.

² Utopia w ujęciu klasycznym (T. More’a, T. Campanelli czy E. Bacona) rozumiana była jako doskonale zorganizowane społeczeństwo żyjące w trwałym i sprawiedliwym ustroju. Tutaj mowa o utopii jako miejscu idealnym, a takie przekonanie w XIX wieku utrzymywała między innymi *Encyklopedia powszechna* Samuela Orgelbranda, która określała utopię (zgodnie z jej literackim pierwowzorem w dziele Tomasza More’a) jako wyspę, „gdzie wszelkie wygody i przyjemności zdobywają się bez żadnej pracy i starania” (S. Orgelbrand, *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 15, Warszawa 1903, s. 44).

³ Warto zwrócić uwagę na paradoks wynikający z etymologicznego znaczenia słowa „utopia”. Może ono oznaczać „dobre, szczęśliwe miejsce” (od gr. *eu-topos*) oraz „miejsce, którego nie ma” (od gr. *ou-topos*). Poszukiwanie utopii może zatem być nieskończoną pogonią za nieistniejącym. Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1970, s. 792 oraz *Utopia*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykówna, Wrocław 2002, s. 991–994.

⁴ Określenie utrwalone przez Waltera Benjamina w jego rozważaniach na temat fenomenu Paryża. Zob. W. Benjamin, *Paryż, stolica XIX wieku (1935) i (1939)*, [w:] tenże, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.

⁵ Przede wszystkim związanej z realizmem. Jednym z najwybitniejszych jego reprezentantów był Honoriusz Balzac, który w cyklu powieści *Sceny z życia paryskiego* (będącym jedną z sześciu części *Komedii ludzkiej*) sportretował miasto i jego mieszkańców. Od Balzaka rozpoczął się okres popularności Paryża w literaturze francuskiej. Warto wspomnieć najbardziej znanych autorów, takich jak: Eugeniusz Sue (*Tajemnice Paryża*), Wiktor Hugo (*Katedra Marii Panny w Paryżu, Nędznicy*), Gérard de Nerval, Charles Baudelaire (*Kwiaty zła*), Émile Zola (*Brzuch Paryża, Nana, Wszystko dla pań*).

(wraz ze wzrostem popularności polskich tłumaczeń literatury francuskiej oraz modą na podróże do stolicy Francji) również polska literatura zaczęła wzbogacać się o liczne przykłady „tekstów paryskich”⁶.

Największy wpływ na popularność motywu w Europie miała twórczość Honoriusza Balzaka. Utrwaliła ona również dość spójny obraz miasta w literaturze. Jak zauważył w słynnym eseju Roger Caillois⁷, po napisaniu *Komedii ludzkiej* nie można już było pisać o Paryżu inaczej niż Balzak. Wszystkie teksty paryskie tworzone po *Komedii* były już tylko niekończącą się tą samą powieścią o Paryżu. Tak zjawisko opisuje Caillois:

Istnieje [...] pewne fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, a ogólniej biorąc wielkiego miasta, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się, czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przemknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus. Są to, jak wiemy, cechy wyobrażenia mitycznego⁸.

Mityzacja Paryża dotyczyła zarówno jego zalet, jak i wad. Miasto fascynowało nie tylko zabytkami, sztuką, rozwojem technicznym i gospodarczym, ale również nocnym życiem (ze wszystkimi jego atrybutami, np. prostytutką, kabaretem, przestępczością). Mityzacja obejmowała zatem wzór i antywzór; oba fascynujące, bo prezentowane w ich największej intensywności. Realia Paryża, takie jak ruch uliczny czy rozrywki oferowane przez nocne lokale, przedstawiano za pomocą hiperboli. Piękno i brzydota ulegały spotęgowaniu, sacrum łączyło się z profanum. Stąd też, jak zauważył Caillois, „ilekroć w utworze pojawia się Paryż, ton się wznosi”⁹. Potwierdzeniem tych słów jest w *Lalce* Prusa reakcja Stanisława Wokulskiego, który „czuł, że w tym miejscu może mu zabraknąć przymiotników i stopni najwyższych”¹⁰.

Paryż, jako obiekt podziwu i pożądania, powoli tracił rzeczywisty wizerunek na rzecz mitu. Polska literatura dokumentuje dwojaką obecność

⁶ W niniejszym tekście poddaję oglądowi tylko wybrane dzieła pozytywistyczno-młodopolskie o tematyce paryskiej, ich ilość jest bowiem ogromna – moje dotychczasowe badania wykazały, że na pewno przekracza liczbę stu. Do ważniejszych nieomówionych przeze mnie należą m.in. *Doktor Tomasz* T.E. Jaroszyńskiego, *Rok 1794* W.S. Reymonta, *Chimera* A. Struga czy *Na szerokim świecie* Sewera.

⁷ R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w:] tenże, *Odpowiedzialność i styl*, tłum. K. Dołatowska, Warszawa 1967, s. 100–120.

⁸ Tamże, s. 130–104.

⁹ Tamże, s. 104.

¹⁰ B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 2, Wrocław 1991, BN I 262, s. 109.

Paryża w przestrzeni kulturowej. Po pierwsze, Paryż to konkretna metropolia z jej wadami i zaletami, tętniąca życiem, oferująca mnóstwo możliwości, ukazana w sposób realistyczny, obiektywny. Drugi Paryż to miasto marzeń, stworzone i utrwalone w literaturze. Nałożenie tych dwóch perspektyw, miasta istniejącego na mapach i jego mitycznej wizji, skutkowało powstaniem fałszywego obrazu metropolii. „Teksty paryskie”, których głównym tematem było rojenie o ówczesnej „stolicy świata”, ukazywały idealne miasto-marzenie, gwarant lepszego życia, zatem stałym ich elementem był motyw tęsknoty za Paryżem. Lekarstwem na ową tęsknotę miał być przy tym nie Paryż właściwy, ale jego idealne wcielenie. A ilość wersji idealnego miasta równała się ilości marzycieli; innego Paryża szukali artyści, innego naukowcy, a jeszcze innego poszukiwacze rozrywek. Uzdrowicielska moc miasta miała nawet swoją tajemnicę. Hrabia Teodor Odwaga-Konopacki, bohater noweli Weysenhoffa, wspomina o zagadkowej, wyczuwalnej w paryskim powietrzu „parizinie”. To bliżej niescharakteryzowany „magnetyczny prąd”, który już od granic miasta wprowadzał człowieka w stan szczęśliwości¹¹.

Zaspokojenie tęsknoty za paryskim rajem okazywało się jednak niemożliwe, gdyż wyimaginowany Paryż nie istniał. Następowало zatem gorzkie rozczarowanie, które działało destrukcyjnie na bohaterów. Paryż przekształcał się powoli w symbol rozpaczliwych dążeń do ideału niemożliwego. Miał być cudownym lekiem, który uratowałby ludzkie życie i odmienił los, a często stawał się trucizną.

Jak dowiodły najnowsze badania psychologiczne, również współcześnie fascynacja Paryżem może być problemem społecznym. Naukowcy wyodrębnili mianowicie nowe zaburzenie psychiczne nazwane „syndromem paryskim”¹². Jest to dolegliwość zaobserwowana wśród japońskich turystów odwiedzających Francję, u podłoża której leży wiara w istnienie urbanistycznego ideału, jakiego wcieleniem jest Paryż. Rzeczywiste miasto jest tak różne od fantasmagorycznego obrazu Paryża prezentowanego w japońskiej przestrzeni kulturowej, że może wywoływać groźny dla zdrowia szok (opisywane objawy to np. przyspieszona akcja serca, halucynacje, omdlenia).

¹¹ J. Weysenhoff, *Znaj pana*, [w:] tenże, *Nowele*, Warszawa–Kraków 1920, s. 8.

¹² Po raz pierwszy zjawisko to opisano w roku 2004. Więcej informacji prezentuje artykuł: A. Viala, H. Ota, *Les Japonais en voyage pathologique à Paris: un modèle original de prise en charge transculturelle*, „Nervure” 2004, nr 5, s. 31–34; zob. też krótki film dokumentalny zrealizowany w 2010 roku przez Johna Menicka zatytułowany *Paris syndrom*.

Mit i rzeczywistość

Autorzy interesujących mnie pozytywistyczno-młodopolskich powieści o Paryżu często wykorzystywali figurę Polaka-podróżnika, który poszukiwał nowego życia właśnie w stolicy Francji. Powielali przy tym krążące po Europie stereotypy. Warto przywołać kilka najbardziej reprezentatywnych przykładów.

Paryż określano najczęściej mianem „stolicy świata”, toteż niektórzy bohaterowie, jak Kornel Wronowski z powieści Wojciecha Dzieduszyckiego, przekonani byli o dziejowej misji francuskiej stolicy. Wydawała im się ona „oltarzem i przybytkiem zasad szlacheckich i sprawiedliwych, mających zbawić narody i przeistoczyć oblicze Europy”¹³. Upatrywali w niej symbolu dziejowego continuum; zwracali ku niej wzrok jako miejscu, gdzie rozgrywały się ważne sceny z historii świata, decydujące o wspólnych losach Europejczyków (m.in. rządy dynastii Burbonów, rewolucja francuska, rządy Napoleona Bonapartego). Podkreślano zatem w utworach ciągłość rozwoju miasta, czego potwierdzeniem było na przykład współistnienie cennych zabytków architektonicznych i nowoczesnych fabryk. Fakt, że stare krzyżowało się w Paryżu z nowym, świadczył o wiekach cywilizacji, które ukształtowały miasto takim, jakim mogli je oglądać mieszkańcy w XIX wieku. Prezentację historycznej roli Paryża odnajdziemy w wielu powieściach, między innymi *W Paryżu* Dzieduszyckiego, *Szalonej* Józefa Ignacego Kraszewskiego, dramatach Stanisławy Przybyszewskiej (*Dziewięćdziesiąty trzeci*, *Thermidor*, *Sprawa Dantona*).

Liczni bohaterowie literaccy uważali Paryż za miejsce ogromnych możliwości. Przybywali „do tej zatoki narodów, portu rozbitków, wielkiej giełdy ambicji, marzeń, przedsięwzięć”¹⁴, aby osiągnąć to, co w kraju było niemożliwe. Wokulski „wyobrażał sobie, jakby to było, gdyby zamiast w Warszawie przyszedł na świat w Paryżu: mógłby więcej nauczyć się w dzieciństwie, jako kupiec doznałby mniej przykrości, znając zbiory tutejszych muzeów nie konstruowałby perpetuum mobile, znalazłby tu podobnych jak on marzycieli”¹⁵. Jan Woski, bohater powieści Wincentego Kosiakiewicza, uważał Paryż za „wielką szkołę ludzkości”¹⁶,

¹³ W. Dzieduszycki, *W Paryżu. Powieść obyczajowa*, t. 1, Lwów 1893, s. 4.

¹⁴ S. Żeromski, *Uroda życia*, Warszawa 1971, s. 372.

¹⁵ B. Prus, dz. cyt., s. 128.

¹⁶ W. Kosiakiewicz, *Z powrotem. Pamiętnik człowieka współczesnego*, Warszawa 1908, s. 196.

Wronowski za „stolicę myśli ludzkiej i wzniosłych pragnień ludzkich”¹⁷, a Zygmunt Podfilipski z powieści Józefa Weyssenhoffa dodawał, że celem jego życia było „roznosić światło”, a swoją latarkę zapalił „u wielkiego ogniska Paryża”¹⁸. Według tego ostatniego to nie francuskie uniwersytety dawały szkołę życia, ale miasto, bulwary paryskie, przez które „płynie nauka szersza, mądrzejsza i bardziej przenikająca niż z katedr Sorbony”¹⁹. Leon Płoszowski z *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza tak charakteryzował możliwości, jakie otwierał Paryż:

Paryż posiada wszelako jedną wyższość nad wszystkimi innymi ogniskami życia. Oto nie znam żadnego miasta w świecie, gdzie by pierwiastki wiedzy, sztuki, wszelkiego rodzaju idee ogólnoludzkie krążyły tak w powietrzu i wsiąkały tak w głowy ludzkie jak tam. Człowiek nie tylko przyswaja sobie tam mimo woli to, co w dziedzinie umysłowości jest najnowszym, ale umysł jego traci zarazem jednostronność, staje się wyrozumiały i ucywilizowany²⁰.

Dla Wokulskiego i Woskiego Paryż miał działanie terapeutyczne. Liczyli na to, że paryska przygoda uleczy ich z cierpienia i zawodu miłośnego. Woski mówił: „ledwie zobaczę Paryż, ozdrowię”²¹, natomiast Wokulski powtarzał w myślach: „Paryż!... Paryż!... wszakże od tylu lat o nim tylko marzyłem. To przejdzie... Wszystko przejdzie!...”²².

Idealistyczny stosunek bohaterów do Paryża był przejawem tendencji eskapistycznych, formą ucieczki od rzeczywistości. Zjawisko eskapizmu skłania do refleksji nad dwoma podstawowymi zagadnieniami – od czego i do czego człowiek ucieka. Powodów ucieczki było wiele: chęć znalezienia miłości lub wyleczenia się z niespełnionego uczucia (np. Janka Podolska z powieści Gabrieli Zapolskiej pt. *Janka*), zdobycie wykształcenia (np. Tomasz Judym z *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego), zrobienie kariery artystycznej, finansowej lub naukowej (np. Witold Ordon, bohater powieści *Chimera* Tadeusza Jaroszyńskiego; Jan Woski w *Z powrotem* Wincentego Kosiakiewicza), przymusowa emigracja (bohaterowie *Nad rzekami Babilonu* Teodora Tomasza Jeża), ucieczka od problemów (np. Ewa Pobratymska z *Dziejów grzechu* Żeromskiego). Wiara

¹⁷ W. Dzieduszycki, dz. cyt., s. 224.

¹⁸ J. Weyssenhoff, *Żywoć i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1951, s. 249.

¹⁹ Tamże, s. 212.

²⁰ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1989, s. 17.

²¹ W. Kosiakiewicz, dz. cyt., s. 242.

²² B. Prus, dz. cyt., s. 85.

w uzdrowicielską moc Paryża była tak silna, że niemal niekwestionowana. Paryż był jak lampa, która przyciąga lecące na oślepy ćmy. Bohaterowie unosili się na skrzydłach marzeń i lecieli w kierunku paryskiego światła, jednak gdy docierali do celu, ginęli spalani paryskim płomieniem²³.

Można wysunąć tezę, że owa tęsknota i nienasycenie paryskie prezentowane w XIX-wiecznej prozie polskiej były przejawem – niezdiagnozowanego jeszcze – syndromu paryskiego, na który cierpieli bohaterowie literaccy, a wśród nich szczególnie Józio Pełka.

Zdiagnozowany syndrom paryski

Józef Pełka jest bohaterem powieści Władysława Stanisława Reymonta pt. *Marzyciel*. Dla Pełki wyjazd do Paryża był realizacją wieloletnich marzeń o podróżach, które dotąd mógł odbywać jedynie w wyobraźni dzięki mapom i przewodnikom turystycznym. Pracując jako biletter kolejowy, Pełka tkwił jakby na pograniczu światów. Obowiązki zawodowe i brak pieniędzy unieruchomiły go w miejscu, gdzie świat stał dla ludzi otworem. Stacja kolejowa była symbolem pędu i dynamiki, przyjeżdżające i odjeżdżające pociągi rozwoziły pasażerów po całej Europie, jednak dla Józia stanowiła więzienie, obserwował bowiem nieustanny ruch, samemu pozostając w miejscu. To tylko podsycalo jego pragnienia, które z dnia na dzień stawały się obsesją. Kontemplując mapy, Pełka widział

[...] podkreślone czerwonym ołówkiem nazwiska stolic niektórych, jakby tajemnicze, wiecznie kuszące wołania przestrzeni. Paryż! Londyn! Madryt! Rzym! I niby rubinowe wrota rozwierały się przed jego olśnionymi oczami, niby święte wrota rajów, o których dusza śpiewała nieukojoną pieśń tęsknoty²⁴.

Z czasem wcieleniem wszystkich tęsknot stał się dla Józia Paryż, którego nazwę powtarzał jak zaklęcie. Gotów był ukraść pieniądze, by wyjechać w upragnioną podróż, planowaną i odbywaną w marzeniach wielokrotnie. Nieukojoną tęsknota powoli przeradzała się w chorobę.

²³ Jedną z bohaterek *Latarni czarnoksiężskiej* Józefa Ignacego Kraszewskiego nazywa Paryż *une fournaise ardente*, co oznacza „rozzarzony ogień”, „żywy ogień” [tłum. A.B.]. Słów tych używa w kontekście ogromnej mocy, z jaką miasto oddziałuje na przybyszów, czasami parząc ich swoim ogniem.

²⁴ W.S. Reymont, *Marzyciel*, Kraków 2003, s. 27.

Józio najpierw darł bedekery i palił mapy, a później, już za ukradzione pieniądze, gnał przez Europę, przez Wiedeń, Monachium, Ateny, samemu nie wiedząc, czego szuka. Jego nadzieją było tylko jedno miejsce – Paryż. „Tam będzie inaczej! Inaczej! – śpiewało mu rozkołatanie nadzieją serce”²⁵. Moment zbliżania się do Paryża był dla bohatera mistycznym przeżyciem, czuł, że spełnienie jest już blisko, a upragnione od lat szczęście rozpocznie się, gdy tylko pociąg zatrzyma się na dworcu. Niestety spełnienie nigdy nie nadeszło, bo nie było możliwe.

Józio był typem „poszukiwacza” – znał legendę Paryża z prasy, przewodników turystycznych i opowieści, próbował skonfrontować rzeczywistość z wyobrażeniem o mieście. Znał Paryż również z powieści, zapewne czytywał Balzaka i Eugeniusza Sue oraz prozę sensacyjną, która specjalizowała się w obrazkach paryskich, tworząc spójny obraz fascynującego miasta. Przybывая tu, oczekiwał miasta-cudu, o którym czytał przez lata, jednak niekończące się wędrówki po ulicach i bulwarach przynosiły tylko rozczarowania. Zwiedzał trasy turystyczne, dzielnice biedy, nocne lokale, restauracje i muzea. Jednak nic nie robiło na nim wrażenia. Przemierzał miasto coraz intensywniej, samotnie i z towarzyszem, coraz bardziej bezładnie, z rosnącą rezygnacją.

Józio stawał się coraz chmurniejszy i patrząc na wszystko z nieukrywaną wzdrganą, rzucał od czasu do czasu:

– Tylko tyle! To niewiele!

Rożek wiózł go dalej, ale już był mocno niezadowolony.

– Jeszcze panu mało? Czegóż pan chce u diabła? Może bajki z tysiąca i jednej nocy, kinematograficznych cudów czy co?

– Nie, szukam tylko prawdziwego Paryża!...

– Kobiety jak smoki, napitki wzniosłe, zabawa szampańska i panu jeszcze nie wystarcza? Toć przecież Paryż, prawdziwy Paryż!

– To tylko głupie, bezecne i nudne, ale jedźmy dalej, jedźmy, może gdzie znajdziemy jakąś baśń czarodziejską²⁶.

Trasy wędrówek Pełki nie były przypadkowe; mimo że przebywał w mieście po raz pierwszy, znał doskonale topografię i najważniejsze obiekty. Szukał budynków znanych ze zdjęć, powieści i opisów prasowych. Konfrontował je ze swoimi wyobrażeniami, zawsze na niekorzyść rzeczywistości, zbyt mało paryskiej. Poszukiwał konkretnych doznań i obrazów.

²⁵ Tamże, s. 154.

²⁶ Tamże, s. 166.

Pełka tęsknił za miastem idealnym, utopią, która w rzeczywistości nigdy nie istniała. „Przepychał się wśród ciżb i szedł naprzód z bijącym sercem i z wzrastającym oczekiwaniem, wypatrując głodnymi oczami, rychłoli ukaże mu się ten wysniony Paryż?”²⁷. Niekończąca się gonitwa przez miasto to symbol zapętlenia się we własne marzenia, pościg za nienazwanym, który zamienia pragnienie w koszmar. Nienawiść do miasta, jaka zrodziła się w sercu Pełki, ostatecznie przekreśliła nadzieję na odnalezienie niezdefiniowanego sensu życia i doprowadziła bohatera do śmierci. Problemem nie była niedoskonałość Paryża, lecz naiwność bohatera, który wierzył w realność fikcji. Nie odróżniał relacji książkowych, mityzujących rzeczywistość, od źródeł faktograficznych. Jak sam mówił, szczęśliwy był tylko wtedy, kiedy zaludniał paryskie ulice bohaterami literackimi, kiedy patrzył na miasto przez filtr wyobraźni.

Nierealistyczne oczekiwania, nadawanie przestrzeniom paryskim znaczeń symbolicznych, długie przygotowania do wyjazdu, szok wywołany pierwszym wrażeniem, rozczarowanie paryską rzeczywistością, rozstrój nerwów, ataki paniki i podniecenia, stany halucynacyjne i ostatecznie stan depresyjny – to symptomy syndromu paryskiego opisane przez naukowców, a jednocześnie scenariusz odpowiadający losom Józia.

Francuscy naukowcy wyodrębnili cztery główne przyczyny wywołujące syndrom paryski, problem o podłożu psychologicznym. Są to według nich bariera językowa, szok kulturowy, wyidealizowane wyobrażenie o Paryżu oraz ogólne wyczerpanie organizmu wywołane długą podróżą, stresem i silnymi emocjami. Wszystkie te elementy są możliwe do zaobserwowania w polskich powieściach o Paryżu. Zapewne istnieją również inne powody tego zaburzenia, jednak jego podstawową przyczyną jest kontrast pomiędzy oczekiwaniami i rzeczywistością.

Pełka jest niemal podręcznikowym studium przypadku. Jednak nie on jedyny cierpiał na chorobę wywołaną rozczarowaniem paryską rzeczywistością. Inne powieści, jak *Wiosna* Władysława Perzyńskiego i *Uroda życia* Żeromskiego, także ukazują dwa oblicza Paryża. Najpierw bohaterowie przybywają do miasta, aby przeżywać tam najszcześniejsze chwile swojego życia, bądź to z ukochaną osobą (Tatiana i Rozłutki u Żeromskiego), bądź realizując się artystycznie (Tola Miłkowska u Perzyńskiego). Później zmuszeni są do wyjazdu z Francji i skazani na nieukojoną tęsknotę za Paryżem. Miasto staje się symbolem ich szczęścia i wspomnieniem cudownej przeszłości. Przez lata marzą o powrocie

²⁷ Tamże, s. 155.

nad Sekwanę, a gdy im się to udaje, boleśnie przekonują się, że czas nie zatrzymał się w miejscu, a Paryż to „cmentarz duszy”²⁸. Nie ma powrotu do przeszłości, wspominaanej z tym większą boleścią, im większe jest rozczarowanie terażniejszością. Paryż był dla bohaterów realizacją osobistego mitu, który, jak się okazało, nie przetrwał próby czasu. Paryż Toli nie jest już reminiscencją młodszej wolności, a dla Rozłuckiego, zagubionego w świecie emigranta, nigdy nie stanie się „ziemią obiecaną”. Upływ czasu i zmienność ludzkich losów uniemożliwiają nasycenie tęsknot, które dręczyły bohaterów.

Biblijna metafora Ziemi Obiecanej nie została użyta powyżej bez przyczyny, bowiem od kiedy Paryż stał się dominującym miastem-gigantem literatury, coraz częściej traktowano go jako symbol uniwersalny, zurbanizowany mit. Stał się nową Jerozolimą, Babilonem, Ziemią Obiecaną, Arką Przymierza²⁹. Był wiecznym wczoraj, nieograniczonym dzisiaj i niezdefiniowanym jutrem.

Metafora biblijnej Ziemi Obiecanej nie ograniczała się do frazeologii, lecz obejmowała również sposób ukazywania paryskich losów Polaków. Obok bohaterów, którzy szukali w Paryżu spełnienia marzeń lub rozrywki, znajdujemy w literaturze również pielgrzymów, dla których Paryż miał stać się nową ojczyzną. W kilku tekstach zaprezentowano losy emigrantów politycznych, którzy przybywali do Paryża jak do ziemi obiecanej³⁰. Wierzyli, że stolica Francji będzie dla nich schronieniem, przyszłością i nową szansą. W 2. poł. XIX wieku nadal żywą pozostawała romantyczna legenda Paryża Wielkiej Emigracji. Legenda ta wraz z upływem czasu nabierała coraz silniejszych rysów mistycznych i nierealnych, zmierzając ku idealizacji losów Polonii. Stąd też dla niektórych bohaterów literackich będących emigrantami popowstaniowymi marzenia o Paryżu podsycane były ową romantyczną wizją małej Polski nad Sekwaną. *Tułacze* Józefa Ignacego Kraszewskiego czy *Nad rzekami Babi-*

²⁸ S. Żeromski, *Uroda życia*, s. 372.

²⁹ Wszystkie wymienione określenia o charakterze biblijnym funkcjonują w powieściach paryskich. Określenie „nowożytny Babilon” znajduje się na przykład w powieściach: *Pani Julia* Stefana Krzyżoszewskiego, *Nawracanie Judasza* Stefana Żeromskiego oraz *Chimera* Tadeusza Jaroszyńskiego; określenie „Arka” odnajdziemy w powieściach *Uroda życia i Lalka*; zwrot „ziemia obiecana” pojawił się w *Chimierze*.

³⁰ Motyw pielgrzymki do Paryża pojawia się również w *Żywych kamieniach* Wacława Berenta. Inny jest jednak kontekst, gdyż odnosi się do Paryża jako stolicy wiedzy, pątnikami są studenci, a stolica Francji to „krynica cudowna”. Zmienione są również realia, bo tekst prezentuje losy średniowiecznej Europy, zatem znacznie wyprzedza XIX-wieczną legendę miasta.

lonu Teodora Tomasza Jeża prezentują polskich powstańców polistopadowych, którzy zmuszeni byli opuścić polskie ziemie. Wierzyli w ideał i pokładali bezgraniczną ufność w to, że polskie organizacje polonijne pomogą im zacząć nowe życie i staną się dla nich jakby drugą rodziną. Patrzyli na Paryż z mistyczną nabożnością. Wreszcie, znużeni długą tułaczką i licznymi niepowodzeniami, musieli przyznać, że Paryż zawodził i rozczarowywał. Nie był ziemią obiecaną, ale – podążając za tytułem powieści Jeża – Babilonem, miastem zła. Zderzenie z problemami dnia codziennego, takimi jak brak pracy, pieniędzy, niezajomość języka, oddalenie od rodziny, desakralizowało paryskie marzenia.

Podobnie wyglądała sytuacja powstańców postyczniowych, którzy szukali schronienia i pracy w stolicy Francji. Tekst Władysława Sabowskiego *Na paryskim bruku* (lub *Niepodobni*) prezentuje losy Władysława Wrzeskiego, który przyjechał do miasta nie znając języka, nie mając pieniędzy ani znajomości. Po wielu trudach dał sobie radę w wielkim mieście, ale nigdy nie poczuł się tam jak w domu. Tu, podobnie jak u Jeża, stolica Francji jest symbolem obietnicy i bezwarunkowej nadziei, ale również bolesnego rozczarowania.

Halucynacje czy mistycyzm?

Specyficznym rodzajem doświadczenia paryskiego jest interakcja Stanisława Wokulskiego z nadsekwańską rzeczywistością: „od dnia, w którym po raz pierwszy skąpał się w Paryżu, zaczęło się dla Wokulskiego życie prawie mistyczne”³¹. Przypadek tego bohatera można traktować odrębnie, gdyż tuż przed przybyciem do Francji Stach popadł w bliżej nieokreślony stan letargiczny, który utrzymywał się przez prawie cały pobyt w stolicy, będący spełnieniem wieloletniego marzenia, ale również antidotum na nieszczęśliwą miłość do Izabeli Łęckiej.

Wokulski chciał być szczęśliwy w Paryżu, dzięki Paryżowi. Chciał rozstrzygnąć, czy w życiu jego przeważa bezsens, czy sens. Zmagania Wokulskiego z czasem, z prawikiem i z przyszłością, ważenie sensu i bezsensu, możliwe było w tym tajemniczym mieście³².

³¹ B. Prus, dz. cyt., s. 113.

³² K. Rutkowski, *Wokulski w Paryżu*, Gdańsk 2010, s. 35.

Opis Paryża w *Lalce* jest pewnego rodzaju mistyczną dziurą w misternie utkanej realistycznej tkaninie powieści³³. Pomimo tego, że tekst prezentuje rzeczywiste miejsca i wydarzenia, pobyt Wokulskiego w Paryżu owiewała atmosfera niesamowitości i odrealnienia. Na pierwszy rzut oka Paryż był dlań nieokreślonym chaosem, bezładem, bezkresnym oceanem. Stopniowo bohater próbował więc oswajać przestrzeń. Rzucił się w Paryż jak w wir, który go wciągał i niósł w nieznanym kierunku.

Stąd też pierwsza przechadzka Wokulskiego, który miasta nie zdążył jeszcze poznać, zawierała elementy charakterystyczne dla *flânerie*, niespiesznej przechadzki³⁴. Bohater wkroczył w miasto, które było dla niego *terra incognita*. Obserwował najbliższe otoczenie, próbując rejestrować jak największą ilość szczegółów. Konstruował przestrzeń na podstawie percepcji jej małych fragmentów. Widać wyraźnie, jak usiłował komponować obrazy z fragmentarycznych migawek. Proces ten jest dobrze widoczny na podstawie opisu paryskiej opery Garnier:

W głębi na lewo widać jakiś potężny gmach. Na parterze – szereg arkad i posągów, na pierwszym piętrze olbrzymie kolumny kamienne i nieco mniejsze marmurowe, ze złożonymi kapitelami. Na wysokości dachu w kątach orły i złożone posągi, unosząc się nad złotymi figurami rozhlukanych koni. Dach – bliżej płaski, dalej kopuła zakończona koroną, a jeszcze dalej – dach trójkątny, również dźwigający na szczycie grupę figur. Wszędzie marmur, brąz, złoto, wszędzie kolumny, posągi i medaliony...³⁵

Próba generalizacji obrazu na podstawie okruchów stwarzała poczucie zagubienia, toteż Wokulski stwierdził, że Paryż go przytłoczył. Bohater nie mógł zrozumieć logiki miasta, trwającego w ciągłym ruchu, nieładzie i hałasie. Wrażenie nieograniczoności przestrzeni wzmagał wspomniany rodzaj letargu, w który bohater popadł. Pozwalał popychać się ludziom, obojętnie brał w dłonie przewodniki i gazety, miewał

³³ Oniryzm i mistycyzm paryskiej przygody Wokulskiego opisała Olga Tokarczuk w eseju pt. *Lalka i perła*, Kraków 2001 (rozdział pt. *Wezwanie*).

³⁴ Wielu bohaterów (np. Rozłucki i Tatiana, Wokulski, Wronowski) było turystami, którzy zwiedzali miasto z mapą w ręku. Mogli oni bez przeszkód zmierzyć, zlokalizować i wyznaczyć granice przestrzeni, jaka ich otaczała. Jednak innego rodzaju doświadczenie towarzyszyło paryskiej *flânerie*, której kierunek i cel wyznaczała bezpośrednio topografia miasta, z nieznaną siecią ulic i placów zachęcającą do bezcelowego błądzenia. Spacerowicz mógł doświadczać miasta jako labiryntu: pozbawiony był oglądu całości, pełnego obrazu przestrzeni, ale jego zmysły wyostrożone były na szczegóły najbliższego otoczenia.

³⁵ B. Prus, dz. cyt., s. 91–92.

halucynacje, podczas których rozpoznawał Izabelę w twarzach obcych kobiet.

Wokulski zachowywał się jak człowiek w stanie upojenia: „Szedł Polami Elizejskimi i odurzał się ruchem nieskończonych sznurów karet i powozów”³⁶. Upijał się miastem, jego atmosferą i ruchem. Upijał się również alkoholem, który zacierał ostrość widzenia³⁷, potęgował stan melancholii i depresji. Nieco później o pijaństwie *flâneura*, który odurzał się tym, co obserwuje na paryskich ulicach, pisał w słynnych *Pasażach* Walter Benjamin. Przemierzając ulice miasta, Stach toczył nieprzerwaną wewnętrzną walkę. Napięcie narastało, bodźce z zewnątrz drażniły zmysły. Bohater rejestrował coraz więcej szczegółów, które wzmagaly jego zagubienie. Sklepy, kamienice, dorożki, balkony, dachy, słupy, drzewa, latarnie, kioski i roznosiciele gazet, przechodnie, nieprzebrane tłumy. Długie listy podobnych wyliczeń obecne są w tekście powieści. Jest to jeden z zabiegów multiplikujących obraz miasta tętniącego życiem. Figura Wokulskiego w tekście była jak oko kamery, które rejestruje mnóstwo szczegółów wirujących wokół, uniemożliwiających (przez nieustanny ruch i mnogość) syntezę obrazu i wyznaczenie granic przestrzeni. W toku długich opisów pojawiła się informacja, że „Wokulski stopniowo zapada w odurzenie. Przestaje słyszeć hałaśliwą rozmowę przechodniów, potem głuchnie na krzyki handlarzy ulicznych, wreszcie na turkot kół”³⁸.

Stach nie był jedynym bohaterem literackim, który miewał podczas paryskich przechadzek oniryczne wizje, motywowane często fizycznymi lub psychicznymi dolegliwościami. Dla bohatera *Chimery* dokuczliwy bywał letni upał, wywołujący wrażenie halucynacji, chwilowej nieostrości widzenia. Paryż – miasto z kamienia – nagrzewał się do bardzo wysokiej temperatury i uderzał swym gorącem w przechodniów. Powietrze stawało się gęste, a każdy krok coraz bardziej męczący.

Słońce stoi wysoko i na kamienne miasto sypie bezlitośne żary rozpalonych promieni. Najlżejszy wiatr nie poruszy drzew, nie strząśnie pyłu z ich szat przywiedłych – stoją smętne, nieruchome, jakby z zapartym od słońca oddechem; podwinęły pod siebie zazdrosne, skurczone cienie, rzekłbyś, skąpią ich głowom przechodniów. Kontury oddalonych przedmiotów drżą jak w gorączce, w upalnej wibracji żeżogi [upału

³⁶ Tamże, s. 110.

³⁷ O paryskim stanie upojenia pisze Krzysztof Rutkowski w cytowanej już książce *Wokulski w Paryżu* (zob. między innymi rozdziały: *Mazagran po raz pierwszy*, *Mazagran po raz drugi*, *Wokulski pije koniak*).

³⁸ B. Prus, dz. cyt., s. 95–96.

– przyp. A.B.]. Rozpalone mury dyszą ogniem, rozgrzane płyty chodnika parzą stopy, senna omdlałość rozlewa się w przestworzach, ogarnia wszechstworzenie, siania się wśród liści drzew, gnąc je w bezsilnym apatycznym opuszczeniu ku ziemi³⁹.

Cytat ten ma na celu zaprezentowanie plastyczności języka służącego opisowi zjawisk pogodowych będących jednym ze sposobów wprowadzania do tekstu elementu dziwności. Nagromadzenie przymiotników, porównań i wyliczeń tworzy dokładny obraz przestrzeni, w której znajduje się bohater, pozwala zwrócić uwagę nie tylko na to, co spacerowicz na ulicy widzi, lecz także na to, co odczuwa. Powyższy opis oddziałuje synestezyjnie na zmysł wzorku, dotyku i węchu. W kolejnych akapitach powieści pojawia się informacja, że ludzie zmęczeni miejskim upałem „przesuwają się jak chińskie cienie w czarnoksiężskiej latarni”⁴⁰. Upał wywołuje u Mirona wizje, „barwny kalejdoskop fantastycznych widziadeł”⁴¹, które rozplývają się za moment pod wpływem ocknięcia się z chwilowego osłupienia gorącym. Paryż na kilka chwil przestaje być realny i staje się mglistą fatamorganą przed oczami obserwatora, który znajduje się w stanie półświadomości.

Letargiczny charakter paryskiej wędrówki Wokulskiego można odczytać jako reakcję obronną osłabionej psychiki na intensywne bodźce docierające z zewnątrz. Paryż początkowo przytłoczył Stacha, jednak bohater nie toczył walki z paryskim mitem, lecz z własną przeszłością. Paryż miał pełnić jedynie rolę terapeutyczną. Niestety nadesłane z Zawsławka wezwanie Prezesowej przerwało etap izolacji i uniemożliwiło dalszy proces leczniczego odurzania się miastem. W przypadku Wokulskiego to przeszłość zdeterminowała charakter paryskiego spotkania. Stach fizycznie wyjechał do Francji, chcąc zamknąć za sobą pewien etap, jednak jego myśli i uczucia nadal tkwiły w ojczyźnie przy wszystkich troskach i problemach. Paryskie spełnienie nie mogło się dokonać.

Przestrzenny bezkres i chaos

Znamienną cechą opisów literackich było uwypuklenie ogromu paryskich przestrzeni. Nadawano im symboliczny wymiar poprzez niedopowiedzenia lub niedookreślenia stwarzające atmosferę tajemnicy.

³⁹ T. Jaroszyński, *Chimera*, Warszawa 1905, t. 1, s. 74.

⁴⁰ Tamże, s. 75.

⁴¹ Tamże.

Zabiegi językowe i stylistyczne miały wpływ na tworzenie wrażenia nieskończoności przestrzennej Paryża, dając tym samym podłoże do zrozumienia faktu, jak wielkim szokiem kulturowym była wyprawa do tego miasta. Długa podróż koleją i pierwsze spotkanie z milionową metropolią dla człowieka XIX wieku często były doświadczeniem granicznym. Ogrom miasta i tempo życia mogły fascynować, ale też przerażać. Uczucie wstrząsu było nieuniknione, bogactwo obrazów i intensywność życia znacznie różniły się od tego, co bohaterowie znali. Paryż, liczący w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku 2 mln mieszkańców, mógł przytłaczać przybysza zającego „tłumy” krakowskie (rok 1892 – 73 tysiące mieszkańców) i warszawskie (1897 – 594 tysiące)⁴². Specyfikę natężonego ruchu ulicznego autorzy dzieł literackich oddawali między innymi za pomocą porównań akwaticznych. Wskazywały one na bezkres przestrzeni, niemożność ogarnięcia jej wzrokiem oraz na rytm życia, które toczyło się w mieście. Porównanie Paryża do oceanu odnajdujemy między innymi w *Lalce*, *Chimerze*, *Urodzie życia*, *Nawracaniu Judasza*. Wokulski „po jednogodzinnym pobycie na ulicy stał się zwyczajną kroplą paryskiego oceanu”⁴³. Rozłucki i Tatiana „szli w to miasto czarodziejskie, znikali w nim jak dwie małe krople w wielkim oceanie”⁴⁴. „Utonąć w boskim mieście”⁴⁵ chciał również Szczerbic, opowiadający Ewie Pobratymskiej o urokach życia w Paryżu. Gdy Wokulski odczuwał niepokój, pragnął opuścić pomieszczenie w Grand Hotelu i „utopić się w ulicznym gwarze”⁴⁶. Natomiast po długim pobycie wśród paryskiego tłumu czuł, że „skąpał się w Paryżu”⁴⁷. W powieściach *Janka* i *Chimera* jest mowa o przepływającej fali ludzkiej, która miała swoje przypiływy i odpływy. W godzinach szczytu fala „wezbrała niepomierne, zgrubiła, jakby wchłonęła w siebie wody licznych potoków, stała się bardziej ruchliwą i szumiącą”⁴⁸. Pomiędzy szarymi budynkami „zgiełkliwy, szumiący potok ludzki, wzbierał z coraz większym bełkotem

⁴² Dane liczbowe przytoczone za: J. Kolbuszewski, *Paryż w literaturze polskiej (1830–1918)*, „Romanica Wratislaviensia”, R.XVII:1987, s. 191–192.

⁴³ B. Prus, dz. cyt., s. 96.

⁴⁴ S. Żeromski, *Uroda życia*, s. 102–103.

⁴⁵ Tenże, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1957, s. 310.

⁴⁶ B. Prus, dz. cyt., s. 107.

⁴⁷ Tamże, s. 113.

⁴⁸ T. Jaroszyński, dz. cyt., t. 1, s. 51.

i coraz burzliwiej miotał się między murami⁴⁹. „Gwarny tłum spływał z ulic, jak woda po spuszczeniu stawidel⁵⁰. Gwar wzrastał, stawał się „huczącą powodzią⁵¹, by za kilka godzin znów ucichnąć. Wtedy fala ludzi „sączyła się już wąskimi strumieniami, czasem traciła ciągłość, przerywała się⁵². W licznych opisach mówi się o morzu ludzi. Doktor Judym często rozmyślał, zatapiając wzrok w „rzece pojazdów, walącej środkiem ulicy⁵³.

Wielki ocean Paryża to przestrzeń otwierająca nowe horyzonty i bogactwo form życia. To również tajemnica, która wzbudzała strach przed nieznanym, przed niebezpieczną obcością. Ogrom miasta kontrastował z niepozornością człowieka przemierzającego ulice. Falującą wodą było nie tylko miasto, ale również jego mieszkańcy. Miron, bohater powieści *Chimera*, siedząc w bulwarowej kawiarni, obserwował ludzi przemierzających paryskie ulice. Widział jak

[...] barwny tłum ludu przelewał się jak fala, ciągnął w tę i tamtą stronę, gwarnie, szumnie, wesoło. Szli i szli bez końca, płynęli zwartą masą mężczyźni, kobiety i dzieci, strojne panie i panowie wytworni, i robotnicy w bluzach, i nędzarze obdarci i cała nieprzeliczona mnogość typowych, charakterystycznych figur. Zdawało się, iż to procesja jakaś świąteczna, że jakiś nadzwyczajny, niecodzienny wypadek przeprowadza ludy przed jego oczami, aż wreszcie orszak skończyć się musi, aż wreszcie przejdą wszyscy, znikną. Fala przelewała się jednak ciągle⁵⁴.

Nieustanny ruch potęgował wrażenie nieskończoności przestrzeni paryskich. Wokół przemieszczało się „mrowisko ludzi, dorożek, omnibusów i tramwajów⁵⁵. Wszystko przesunęło się w niewiarygodnie szybkim tempie. Wokulski zauważył, że w Paryżu „życie kipi⁵⁶. Podziwiał morze kolorów, kształtów, ludzi walczących ze sobą o miejsce na ulicy, niezrozumiały chaos, dym, reklamy, hałas, krzyki ulicznych sprzedawców. Jeżeli nawet bohaterowie nie byli w Paryżu po raz pierwszy, to i tak trudno im było przyzwyczaić się do zawrotnego tempa życia „nowożyt-

⁴⁹ W.S. Reymont, dz. cyt., s. 155.

⁵⁰ W. Perzyński, *Wiosna*, Warszawa 1911, s. 77.

⁵¹ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Warszawa 1973, s. 26.

⁵² T. Jaroszyński, dz. cyt., s. 56.

⁵³ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, s. 7.

⁵⁴ T. Jaroszyński, dz. cyt., s. 50.

⁵⁵ G. Zapolska, *Janka. Powieść współczesna*, Kraków 1957, t. 2, s. 143.

⁵⁶ B. Prus, dz. cyt., s. 95.

nego Babilonu”. Oszalał ich „szalony zamęt krzyżowania się, przeciągania – rozpasanie ruchu...”⁵⁷.

Ogromne miasto i nieustanny ruch wzmagały poczucie zagubienia i wyobcowania. Emigranci z powieści Jeża na darmo studiowali plan miasta, próbując ustalić miejsce, gdzie aktualnie się znajdowali.

– W lesie zorientować się można po mchu; tu zaś żadna oznaka wskazówki nie daje.

– Ciekawym, czy my się orientować będziemy umieli kiedy⁵⁸.

Czynnikiem potęgującym zagubienie i nieokreślony niepokój był również miejski gwar, który królował na ulicach i przenikał do mieszkań. Bez względu na porę, ulice miasta nie cichły. Dla jednych efekt ogłuszenia miejskim hałasem był męczącym doświadczeniem, ale na innych hałas działał jak narkotyk. Ewa Pobratymska, gdy dopadała ją rozpacz, „zrywała się z miejsca, uciekała przed sobą – w kraj, w przestrzeń, w miasto. Chodziła i jeździła po najrozmaitszych norach, kabaretach, teatrach, cyrkach, zaułkowych budach”⁵⁹.

Nadmiar myśli i nieszczęścia, które spotkały bohaterów, nie pozwalały im na spokojne siedzenie w pokojach hotelowych czy mieszkaniach. Potrzebowali przestrzeni, która pozwala chwilowo zapomnieć o problemach, uporządkować myśli lub w tłumie ukoić ból samotności. Z reguły bohaterowie szli bezmyślnie przed siebie, nie zwracając uwagi na to, gdzie dotrą i kto ich mijał. Pragnęli tylko odurzyć się gwarem miasta. Tak jak Judym – „tonąc oczami w Paryżu”⁶⁰, lecz myśleć o czymś zupełnie innym. Otwarta przestrzeń paryskich ulic dawała poczucie nieograniczonej niczym wolności. Woski, Wokulski i Ordon starali się, za pomocą alkoholu i hałasu, zagłuszać myśli. W ten sposób wprowadzali się w stan upojenia miastem. Chcieli zatracić siebie pośród paryskich tłumów.

Miasto nie przynosiło bohaterom spodziewanego szczęścia. Zatem jedyną drogą było pograżanie się w niezrozumiałym chaosie i szukanie ulgi w zagłuszeniu uczuć. Była to forma walki z syndromem paryskim, próba przezwyciężenia nieszczęść, niepowodzeń i zawodu. Idealna rzeczywistość nie istniała, trzeba więc było się przemóc i dostosować do życia w realnym Paryżu. Wielu bohaterów musiało stawić czoła głodowi,

⁵⁷ T. Jaroszyński, dz. cyt., s. 48.

⁵⁸ T.T. Jeż (Zygmunt Miłkowski), *Nad rzekami Babilonu*, Gdańsk 2000, s. 20.

⁵⁹ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2, s. 41.

⁶⁰ Tenże, *Ludzie bezdomni*, s. 34.

biedzie i bezdomności, ale z czasem, dzięki własnej pracy i determinacji, odnajdywali spokój i sens życia.

Paryskie nienasycenie

XIX-wieczny Paryż ogniskował w polskiej literaturze tendencje eskapistyczne. Był symbolem odwiecznej tęsknoty za utopią przeniesioną w realia wieku pary i wynalazków. Nie była to nostalgia za realnym miastem, lecz za fantazmatem stworzonym przez wyobraźnię zbiorową. Paryż jako stolica świata był obietnicą lepszego życia, stąd też większość paryskich marzeń i rozczarowań bohaterów literackich to metafory ludzkiego nienasycenia, które spowodowane jest niemożnością zdefiniowania szczęścia.

Syndrom paryski to nie tylko załamanie psychiczne wywołane podróżą do Paryża i rozwianiem złudzeń, ale również sam proces poszukiwania ideału. Skupienie całej energii życiowej i wszystkich możliwych środków na realizacji tylko jednego marzenia jest zapowiedzią nieuniknionej katastrofy. W najlepszym wypadku, zawód wywołany pobytem w stolicy budził w bohaterach uczucie zubożenia i dystans do paryskiej przygody. W najgorszym – obłęd (jak u Janki) lub śmierć (jak u Pełki). Rozczarowanie ideałem uniemożliwiało dalsze życie.

Syndrom paryski to również metafora niekończących się poszukiwań. Pełka, aż do samobójczej śmierci, desperacko poszukiwał prawdziwego Paryża; Janka do końca wierzyła, że odnajdzie miłość, a Wrzeski ufał, że uda mu się odszukać nadsekwańską ojczyznę. Wewnętrzne zagubienie bohaterów odzwierciedlały opisy przestrzeni paryskich. Za pomocą narracji budowano wrażenie paryskiego bezkresu, który przytłaczał i ogłuszał przybyszów. Ruch, hałas, ogrom miasta i zagubienie jednostki pośród tłumu obcych sygnalizowały niemożność spełnienia, były zapowiedzią klęski w poszukiwaniach ideału.

Polskie powieści paryskie, których głównym motywem była tęsknota za stolicą Francji, oparte były na demitologizacji Paryża, ukazując daremność działań prowadzących do szukania szczęścia niemożliwego. Jako wcielenie XIX-wiecznej utopii Paryż stał się źródłem nieskończonego pragnienia i bezgranicznego rozczarowania. Niszczył słabych, a silnych zmuszał do przystosowania się do reguł życia w rozwijającej się metropolii przełomu wieków.

**Bohatera i autora potyczki z czasem
(fizycznym i mentalnym)**

AGNIESZKA GRZELAK

(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Egzystencja w mrokach niekończącej się nocy. O doświadczeniu powieściowych bohaterów Stanisława Przybyszewskiego

Gdyby pokusić się o hierarchizację motywów w powieściowym świecie Stanisława Przybyszewskiego, noc byłaby jednym z najważniejszych: to, co najistotniejsze, wyraża symbolika nokturnalna¹. Nocna przestrzeń ujawnia labiryntową strukturę, z której najczęściej nie ma wyjścia. Bohaterowie (Czerkaski, Zaremba, Szarski z *Synów ziemi*, Gasztowt z *Krzyku*, Bielecki, Łusia, Karska i Borsuk z *Mocnego człowieka*, Jan i Zdzisław Krywłowie oraz Jadwiga z *Dzieci nędzy*) wydają się uwikłani w **nieskończoność nocy**. Działania nocnej pory w jej pejoratywnym sensie doświadcza Falk (*Homo sapiens*), który także „wprowadza” w nią Maryt (choć nie każde doświadczenie egzystencjalne charakteryzuje niekończący

¹ Z tekstów literackich i eseistycznych Przybyszewskiego wynika deklaracja teorio-poznawczej wyższości nocy nad dniem. Magdalena Popiel, dostrzegając fascynację Przybyszewskiego nocnymi ciemnościami, zauważyła, iż kojarzy on je z problematyką nieświadomości (*Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 109). Znaczenie motywu nokturnalnej u pisarza podkreślają: Maria Podraza-Kwiatkowska (badaczka przytacza rozmowę Falka z Izą, w której Falk wypowiada słowa Nietzschego o nocy, i sytuację fabularną w *Epipsychidionie*; też, „Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. *Z rozważań nad literackim przeżywaniem nocy*, [w:] *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, Kraków 2008, s. 13–38) oraz Wojciech Gutowski (m.in. interpretuje scenę nocnej jazdy Zosi i Adama w II części *Dzieci nędzy* [Adam Drzazga] jako ujawnienie pragnień nieświadomego; tenże, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 122). Hanna Ratuszna (*Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005) zauważa związek nocy w dziele autora *Nokturnu* z młodopolską metafizyką śmierci.

się mrok – niektórzy bohaterowie z nocy „wychodzą”²). Żyją w niej nie-szczęśliwi, którzy doświadczają niekończącego się cierpienia, posiadli świadomość marności i nędzy życia; jeśli w ich egzystencjalnym horyzoncie pojawia się miłość – ponosi klęskę, a oni sami dokonują destrukcyjnych czynów, zabijają, giną śmiercią zadaną przez innych lub samobójczą.

Pisarz odkrywa szczególną i ambiwalentną wartość czasu od zachodu do wschodu słońca. To czas nieświadomości, delirycznego zapomnienia, ale i poznania; symbol dezorientacji aksjologicznej i egzystencjalnej bohaterów, jak też moment rozpoznania³. Jednakże w powieściach auto-

² Z mroków zwycięsko wychodzi Hanka, ich oddziaływaniem nie jest zagrożony Skirmunt (*Synowie ziemi*). Doświadczenie „wyjścia” wyrażane jest dzięki metaforze „rozjaśniających się” wewnętrznych ciemności – powracająca nadzieja Hanki na odnalezienie Basi sprawia, iż z jej duszy „pierzchły zmroki zmierzchu” (Sz V, s. 117); gdy bohaterka wróciła do sił po terapeutycznym pobycie w górach u Skirmunta, „nie lękała się już zmierzchu” (Sz VI, s. 22). W metaforycznym kontraście Skirmunt mówi o jej rozpaczy po śmierci Czerkaskiego: „pani zamknęła się w ciemnej jaskini” (Sz VI, s. 136). Cytowane utwory oznaczono skrótami z podaniem numeru strony (cyfrą arabską) oraz numeru tomu (cyfrą rzymską) według następujących wydań: Hs – *Homo sapiens*, t. 1: *Na rozstaju*, t. 2: *Po drodze*, t. 3: *W malstromie*, Warszawa 1923; Ds – *Dzieci szatana*, Lwów 1899; Sz – *Synowie ziemi*, t. I–VI, Warszawa 1929; Mc – *Mocny człowiek*, t. I–VI, Warszawa 1929; Dn – *Dzieci nędzy*, Warszawa 1929; K – *Krzyk*, Lwów 1917; Pp – *Nokturn* (przeł. G. Matuszek), [w:] *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003; eseje z tomu *Synagoga szatana*, wybór, wstęp, przekł. G. Matuszek, Kraków 1995; Zpj I – *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*; Zpj II – *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*; WMz – *Wstęp do „Mszy żałobnej”*; Ndd – *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*; Ss – *Synagoga szatana*.

³ W najstarszych mitach i religiach nadawano nocy ambiwalentne znaczenia: to czas zabawy, ale i religijnego obrzędu (w kulturach pierwotnych nocą odbywały się obrzędy ku czci bóstw chtonicznych i zmarłych członków społeczności), pokuty i czuwania, pora duchów, snu, miłości lub rozpaczy. Odślania samotność i wyobcowanie, lecz także w ramie misterium dionizyjskich przełamuje bariery racjonalizmu, likwiduje indywidualną osobność, dając odczucie najgłębszego połączenia z innymi. Może prowadzić do szaleństwa, zatrącenia, śmierci. Intryguje pokusą inicjacyjnego odkrycia prawdy. Dogasanie dnia może potęgować depresję, intensyfikować tęsknotę, jak też ujawniać nieznaną dziennej godzinie moc (wierzono, iż w ciemnościach człowiek może wchodzić w kontakt z nieznanymi mocami, odnajdywać skarby, badać przyszłość), umożliwiać intymną sytuację spotkania. Noc uznawano za czas aktywizacji tego, co inwersyjne w stosunku do dobra. W mitologii greckiej symbolizowała zarazem ciemność i opiekuńcze łono matki. Była przedstawiana jako córka Chaosu, bogini Nyks, zsyłająca kojący sen. Przypisano jej dzieci: Los (Moros), Zemstę (Nemesis), Niezgodę (Eris), Mojry, Sen (Hypnos), Śmierć (Tanatos). Powiązano ją z nieświadomością, z porządkiem pierwotniejszym niż dzienny (zrodziła Hemerę – Dzień). W Biblii to czas niewiedzy i grzechu, zbliżający do śmierci, ale też kon-

ra *Androgyne* zdecydowanie dominuje rodzaj nocy, o jakiej pisze Edith Stein – „ciemnej i przejmującej grozą”⁴. Kosmicznej porze doby, w której w porządku realistycznym zaburzony zostaje proces poznania, odpowiada psychiczna noc duszy, oddająca nie tylko skalanie, ale i wewnętrzny brak rozeznania podmiotu. „Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia – pyta Przybyszewski – o demonie w nas, który podobny do średniowiecznego księcia ciemności żyje **w wieczystej nocy** naszej jaźni?” (Zpj I, s. 53). W *Synach ziemi* mówi się o „mroku duszy” (t. II, s. 80), a autor wielokrotnie zaznacza, jak wątpliwa jest wiedza świadomego *cogito* o sobie. Racjonalne „ja” usiłuje heroicznie przebyć niezmierzone głębie podświadomości, nie chce poddać się niewiedzy i pozostać w stanie dezorientacji, permanentnie powtarza próby rozpoznania.

Noc staje się swoistym *constans* świata przedstawionego. Ogarnia powieściową przestrzeń (*Homo sapiens*, *Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*, *Dzieci nędzy*, *Krzyk*), jak też naznacza świat poematów (*Requiem aeternam*, *Z cyklu wigilii*, *Nad morzem*, *Wniebowstąpienie*, *Nokturn*)⁵, a bohater, *certain*, egzystuje w niekończącym się mroku⁶. Dowodzą tego

taktu z Bogiem (Prorok Izajasz mówi: „Dusza moja pożąda Ciebie w nocy”, Iz 26,9; prorok Zachariasz nocą przeżywał wizje – Za 1,7–6, 8). W chrześcijaństwie to z jednej strony czas nieobecności Boga, który jest Światłością, z drugiej zaś narodziny i odrodzenie – Jezus przyszedł na świat nocą, o północy dokonano się Zmartwychwstanie. Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 239; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 272; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 136–137. Bogactwo znaczeń omawia Wojciech Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajka, Białystok 2012, s. 173–228.

⁴ Św. Teresa Benedykta od Krzyża (Edyta Stein), *Wiedza Krzyża*, przeł. I.J. Adamska, Kraków 1999, s. 52. Cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 179. U Przybyszewskiego pojawiają się jednak także noce jasne i kojące (np. w *Synach ziemi* Czerkaski późną porą wspomina księżycowe noce nadgoplańskiego dzieciństwa i w micie rodzinnej ziemi szuka źródeł własnej wrażliwości). Najczęściej związane są one z przeżyciami miłosnymi (nocy szczęścia doznają Hanka z Czerkaskim – Sz II, s. 49–50; III, s. 7; VI, s. 128–129) i z oddziaływaniem natury (Hanka w górach przeżywa błogość spokojnych jesiennych nocy – Sz VI, s. 22).

⁵ Liczne odwołania do nocy – symbolu i metafory – znajdziemy we wczesnych esejach pisarza (zebranych w tomie *Synagoga szatana*).

⁶ „Przedstawiam – wyjaśnia pisarz – jednego z tych *certain*s, co w ciemności [...] żyją” (WMŻ, s. 90).

tytuły poszczególnych utworów⁷, ich kompozycja⁸ i czas fabularny – najważniejsze epizody rozgrywają się od zachodu do wschodu słońca. Noc związana jest ze szczególnym sposobem przeżywania świata. To pora największej aktywności refleksyjnej, towarzyskiej, miłosnej, wreszcie zbrodniczej bohaterów. Łączy się z motywami błędzenia, labiryntu, eksploracji własnej psyche, sennych psychomachii. Przede wszystkim zaś – ilustruje

⁷ Druga część I tomu trylogii *Synowie ziemi* nosi tytuł *Zmierzch*, podobnie jak ostatnia powieść cyklu, a prezentują one liczne stany tęsknoty, rozpacz, cierpienia bohaterów (Czerkaskiego, Hanki, Zaremby) pozostających „w stanie zmierzchu”. Czwarta część I tomu trylogii nosi tytuł *Mala noche (Zła noc)* i stanowi nawiązanie do jednej z akwafort Goi (co przypomina Gabriela Matuszek: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 292, przypis 28) – jej tragiczna egzystencjalna wymowa odpowiada zasadniczemu sensowi nocy w utworach Przybyszewskiego. „Zła noc” opowiada o chaotycznych podróżach Czerkaskiego poszukującego ukochanej oraz Hanki tęskniącej za dzieckiem i za kochanym mężczyzną. Bolesne doświadczenia wewnętrzne bohaterów wyrażają nocne majaki i koszmarne sny. Drugi passus *Dzieci nędzy* zatytułowano *W ciemnych krążgankach duszy*, a II rozdział *Dzieci szatana – W przedwieczór* (ukazuje on psychiczne mierzenie się z nihilistycznym czynem). II część poematu *Nad morzem* nosi tytuł *Jasne noce*, a ramą fabularną staje się konflikt żywiołu solarnego i nocnych ciemności uniemożliwiający miłosną symbiozę kochanków: bohater jest „synem słońca” a obiekt jego miłości córką „mrocznych oddali”. Akcja liryku prozą z 1895 roku o tytule *Nokturn* rozgrywa się ciemną nocą w katastroficznym pejzażu nadmorskiej pustki.

⁸ *Dzieci nędzy* otwiera obraz nocnego czuwania bohatera przy trumnie ojca, a zamyka scena wysadzenia miasta w ciemnym „laboratorium” Zbigniewa, gdzie nie dochodzi światło dnia; *Malarię* – I tom *Synów ziemi* – inicjuje nocna wizyta Czerkaskiego w kawiarni „Pod Pawiem”, a kończy nocny sen Hanki. Tom II wieńczy rozmowa Czerkaskiego i Zaremby w nocnej knajpce. W wielu przypadkach noc finalizuje akcję utworów. Tak jest w przypadku dwóch pierwszych tomów trylogii *Homo sapiens*: w zakończeniu *Na rozstaju* Falk nie może usnąć w nocnym pociągu i przy śpiącej Izie odczuwa dumę z miłosnego zwycięstwa, lecz zabarwioną smutkiem; *Po drodze* kończy późną nocą samobójczy gest Maryt, która topiąc się, myśli w euforii – „Życie! [...] Och! to szczęście...” (s. 139). W zakończeniu *Krzyku* Gasztowt nocą zabija Werychę, stoi nad swym sobowtórowym antagonistą leżącym w kałuży krwi i w momencie triumfu doznaje natchnienia: słyszy „krzyk ulicy”, wreszcie go zrozumiał, może oddać w sztuce. Nocą, w ostatniej scenie *Mocnego człowieka*, Bielecki w obliczu artystycznego i towarzyskiego triumfu decyduje się na wyznanie prawdy i w ostatniej chwili świadomości po wystrzale Borsuka odczuwa „błogość śmierci” (s. 109). *Dzieci szatana* ukazują w finale przedranny triumf Gordona, który w scenerii „brudu i błota”, w mieszkaniu ze zwłokami Poli i Ostapa, zmienia ubranie i myśli o wolnym jutrze zapoczątkowanym karkatycznym katastrofą – pożarem miasta. Motyw nocy wzmacnia dwuznaczność zwycięstwa, które określa wymowny oksymoron – „całe piekło rozkoszy”.

wewnętrzne, nieskończone *mare tenebrarum* bohatera. Oddaje jego dezorientację aksjologiczną czy ontyczno-egzystencjalną. Aktywni w nocy bohaterowie często nie wiedzą, co jest rzeczywistością, a co wytworem ich wyobraźni; podejrzewają, iż oni sami mogą być marionetkami okrutnego demiurga⁹. Nocna pora powiązana jest w doświadczeniu *certaina* z tęsknotą, niepokojem twórczym bądź egzystencjalnym, z cierpieniem, które pisarz uznaje za podstawowy warunek kondycji człowieka¹⁰.

Nieskończoność, czyli wieczność, nocy potwierdza struktura fabularna utworów. Przemijanie nocy – charakterystyczne dla porządku realistycznego i wynikające z logicznego następstwa pór doby porządkującego powieściowy tok zdarzeń – jest pozorne. Prawdziwa wydaje się jej nieskończona trwałość w doświadczeniu wewnętrznym, gdyż – podobnie jak w koncepcji Fryderyka Nietzschego („wieczny powrót”) – egzystencjalna nieskończoność to właściwość świadomości. U Nietzschego ma ona charakter afirmujący, natomiast u Przybyszewskiego – negatywny: bohater nie może się uwolnić od koszmaru niekończącej się nocy; jak widmo, czyha ona i pochłania. W nocnym doświadczeniu stale dźwigany jest ciężar przeszłości (najczęściej bolesnej, niesatysfakcjonującej, od której bohater chciałby się uwolnić), brak otwartej perspektywicznie przyszłości (jest nią powtarzająca się inwariantnie, wciąż uobecnianą przykra przeszłość), a jednostka żyje w horrorze teraźniejszej chwili – rozgrywającej się permanentnie z przykrą intensywnością w snach, majakach, wspomnieniach, rozmowach, zdarzeniach.

Bohaterowie nocami śnią, doświadczają ekstaz miłosnych, przeżywają stany deliryczne, podejmują próby samobójcze. W porze zmierzchu

⁹ W powieściach kilkakrotnie występuje motyw nieczułego *Deus ridens* – np. w III tomie *Synów ziemi* Korfini zauważa gorzko: Bóg „wszczepia grzech w serce człowieka, a potem go po mordzie pierze” (Sz III, s. 56). Jego wizja powiązana jest z obrazem życia jako kosmicznego, makabrycznego tańca śmierci (tamże, s. 55).

¹⁰ „Každy rozwój nacechowany jest szczególną gotowością odbierania niemal wszystkich uczuciowych wartości jako cierpienia” – pisze twórca w eseju *Na drogach duszy* (Ndd, s. 148). Jednostka twórcza „nie zna granic w boleści...” (Zpj I, s. 47), cechuje ją „tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem”, w jej duszy wszystko staje się tęsknotą (tamże, s. 45, 50–51), jest to „błędna tęsknota pustych, rozległych przestrzeni, za stygłe w zadumie letnie noce, duszny ciężar rozkładających się ponad ziemią mgieł” (Zpj II, s. 87). O roli cierpienia i tęsknoty w koncepcji antropologicznej Przybyszewskiego zob.: S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4 (przedruk w: „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3–4); K. Czachowski, *Poeta metafizycznej tęsknoty. Rzecz o Stanisławie Przybyszewskim*, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 3, s. 80–91.

odbywają się dialogi Heli z Ostapem, Poli z Wrońskim (*Dzieci szatana*), Bieleckiego z Łucją czy z Borsukiem (*Mocny człowiek*), Korfini spotyka się nocą z Czerkaskim (*Synowie ziemi*). Literat Górski nocą widzi na ulicy Łucję, którą kiedyś również nocą uratował od poniżenia¹¹. Podczas nocnego sabatu w *Il regno doloroso* inkwizytor De Lancre poddaje się bezwolnie pięknej Marii de la Ralde, a jedną z końcowych jest scena nocnych wewnętrznych rozrachunków inkwizytora; tej nocy umiera w męczarniach ksiądz Brisson. Bohaterowie ukazani zostali w samotności podczas wielogodzinnych męczących rozmyślań: Eryk Falk, Mikita, Iza (*Homo sapiens*, t. I: *Na rozstaju*), Jan Krywło (*Dzieci nędzy*), Hanka i Korfini (*Synowie ziemi*), Bielecki i Łucja (*Mocny człowiek*), malarz Gasztowt (*Krzyk*). W II tomie *Homo sapiens (Po drodze)* mówi się o nieprzespanych nocach Maryt Kauer, poddanej uwodzicielskiemu eksperymentowi Falka. Ten zaś do nocnych wydarzeń powraca także we wspomnieniu wspólnego z Mikitą pobytu w kopenhaskim porcie (widok przyjaciela wyrzuconego za burtę statku obrazuje podświadome pragnienie unicestwienia rywala). Reminiscencja ukazuje rozdarcie między lojalnością wobec Mikity a rywalizacją z nim w miłości do Izy – nocna bezsenna ciemność ma zasadniczy udział w sygnowanej tytułem semantyce *Na rozstaju*. Inną odsłoną bezsennie spędzanej nocy jest obraz Falka wracającego w myślach do pierwszego szkolnego doświadczenia erotycznego, które odkryto w klasie – tu bohater odnajduje korzenie przeżycia wstydu związanego z seksualnością¹².

Warto podkreślić w większości epizodów podwójną, redundantną niejako obecność motywu – noc w nocy: nocą bohaterowie śnią o nocy, rozmyślają bądź przywołują z pamięci zdarzenia, które rozegrały się w ich życiu nocą. To czas ważnych dla bohatera czynów, nawet jego nocnej bierności ruchowej towarzyszy aktywność duchowa – rozgrywane się na pograniczu snu i jawy półsenne majaki, stany intelektualnego zamyslenia, istotne dialogi w intymnym tle mrocznej części doby decydują o psychologicznej kreacji postaci i ideowym sensie utworów.

¹¹ Ten motyw (uratowanie kobiety nocą przez męskiego bohatera) powtarza się w *Krzyku*: tu Gasztowt nocą ratuje kobietę od samobójstwa i nocą postanawia ją zabić. Również w *Dzieciach nędzy* Jan mimowolnie ratuje w scenarii miejskiej knajpy prostytutkę Magdę z rąk jej „opiekuna”.

¹² Podobny motyw w *Synach ziemi*: tu Korfini przypomina sobie, z jakim wstydem wiązało się jego młodzieńcze odkrycie seksualności Matki Bożej (Sz III, s. 56–57). Seksualność odczuwa się jako coś brudnego, ciemnego, zniewalającego, poniżającego.

Edith Stein zauważa: „Noc wchodzi w nasze wnętrza”¹³. Autorka *Wiedzy Krzyża* ukazuje wspólne treści nocy kosmicznej i mistycznej (doświadczenia wewnętrznego). Podobnie w utworach Przybyszewskiego: istotna akcja jego powieści rozgrywa się w „ciemnych krągankach duszy ludzkiej” – jak informuje tytuł II cz. *Dzieci nędzy*. Nocny pejzaż to często przestrzeń psychomachii¹⁴, dramatycznych doświadczeń wewnętrznych, gwałtownie wyrażanych emocji. Stein pisze: „noc zdaje się [...] pochłaniać nas...”; jest „symbolem nieciągłości świata” – stwierdza Ewa Bieńkowska¹⁵. Narrator mówi o bohaterze: „Otchłanna noc wchłonęła go w siebie” (Dn I, s. 104), a kondycję psychiczną Jana Krywły określa jako „stan zmierzchu w jego duszy” (Dn I, s. 108). Ciemności oddają udrękę Hanki, która myśli w nocnym pociągu: „och! ta jazda w najciemniejsze otchłanie duszy” (Sz IV, s. 6). Zatem noc zewnętrzna, realna pora doby, obiektywny czas akcji przedostaje się do wnętrza bohaterów. Staje się ilustracją ich życia wewnętrznego, stanów psychicznych. Obnaża epistemologiczną ograniczoność jednostki, jej bezbronność wobec nieodgadnionego świata, losu. Może wywoływać lęk przed niebytem, śmiercią, przed zagadkową ontycznie i etycznie naturą bytu. Oznacza rozpacz, lęk, dezorientację bohaterów, ich zagubienie w świecie, niemożność rozeznania własnych potrzeb, uczuć i pragnień, przezierną tęsknotę (np. wietrzna jesienna noc budzi w Czerkaskim tęskne przypomnienie parku, w którym spacerował z Hanką – Sz V, s. 60¹⁶).

„Ciemne głębie duszy” mogą pochłaniać, pożerać bezwolny podmiot zagubiony w nieświadomości (symboliczna *nox devorans*). O doświadczeniu Jana Krywły czytamy: „Otchłanna czerń wchłonęła go w siebie” (Dn I, s. 104). W jego duszy panuje „stan zmierzchu” (Dn I, s. 108). Narrator mówi o nim: „Kaganek, którym labiryntowe, ciemne krąganki swej duszy rozświetlał na chwilę – gaś! zwolna – konał... coraz gęstszy zmrok zapadł na jego mózg” (Dn I, s. 218). Gęstniejący

¹³ E. Stein, dz. cyt., s. 52.

¹⁴ O nocnej psychomachii pisze Maria Podraza-Kwiatkowska. Jej studium akcentuje przede wszystkim pozytywne walory nocy, z kolei Wojciech Gutowski rozwija również refleksję związaną z nocnym przerażeniem, lękami, cierpieniem, petryfikacją przestrzeni. Rozprawy łączy wskazanie twórczej głębi pory.

¹⁵ E. Stein, dz. cyt., s. 179; E. Bieńkowska, *Dni i noce malarza La Toura*, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/malarz_la_tour.html [dostęp 03.07.2008].

¹⁶ W autobiograficznym i autotematycznym wstępie do *Krzyku* zatytułowanym *W zwierciadle* Przybyszewski wspomina tęsknotę: „nawiedzała mnie podczas pełni księżyca” (K, s. 20).

nocny mrok odpowiada także duchowemu wnętrzu Zaremby, który nie może poradzić sobie z poczuciem winy, ma żal do Czerkawskiego, że ten go nie zabił – „mąciło mu się wszystko, gasło, głuchło”, „zwolna zapadał w mroczne krainy, kędy bez jego woli [...] dusza jego niepojęte kręgi zataczała” (Sz VI, s. 60). Czerkaskiemu noc wydaje się „potwor-na”, „zachłanna”, ogarnia go i „wchłania” (Sz VI, s. 29). Pogłębianie się ciemności, którego doświadcza bohater, najczęściej ma charakter procesualny – „Jeden jeszcze błysk ognia poprzez usypiające, znużone niebo, a potem ciemność czarna, duszna” (Sz VI, s. 29). Hankę „zmora objęła, wchłonęła ją całą – oddychać nie mogła” (Sz IV, s. 134). Bohaterowie znajdują się „w stanie zmierzchu”, w którym noc zlewa się z dniem (Sz VI, s. 29)¹⁷.

Noc, ciemność – to tradycyjne symbole zła, nicości, zło-bytu. Etyczny aspekt motywu nokturnalnego w doświadczeniu postaci zdają się podkreślać tytuły (IV cz. I tomu *Synów ziemi* to *Mala noche*, III tom *Synów ziemi – Zmierzch*). Jedna z nocy wydaje się Hance „czarna” i „ciemna” (Sz IV, s. 134). O innej rozbudzony, jeszcze nieprzytomny Czerkaski myśli: „głucha, pusta” (Sz IV, s. 37). Przeżywa nocie rozpacz i samotności, myśląc o nieobecnej Hance. Pełne udręki i lęku są też „puste” noce Hanksi szukającej Basi. „Straszne noce” (Hs II, s. 57) „wieczornej żałoby” (Hs II, s. 26) przeżywa Maryt, podobnego stanu doświadcza Jan (Dn I, s. 88). Stan psychiczny Korfińskiego narrator określa jako „ciemną noc w jego mózgu” (Sz III, s. 57). Nazywając przeżycia Gasztowta, podaje: „było jakby załęgła się w nim czarna głucha noc” (K, s. 67, 163–164). Bohater ma poczucie, iż po nocach „zmora [...] tłucze się na piersiach nędzarzy” (K, s. 114). Skrzypek w kawiarni gra „nocnym upiorom wichrem rozhulanym” (K, s. 114). Falk odnosi wrażenie, że „niebo krzychało nocą” (Hs I, 17). Wymowę nocy wzmacniają motywy mgły (spotkanie Hanksi z Zarembą przebiega we mgle, „w tej straszącej ciemności” – Sz IV, s. 126; po nocy u Zaremby bohaterka myśli: „Gruba, przeklęta mgła”, „w nocy zeszyły mgły – teraz przepaść” – Sz V, s. 12; Czerkaski charakteryzuje nieprzyjazną noc jako „ciemną i mglistą” – Sz III, s. 131), tężenia powietrza (Sz V, s. 26), wizje przerażających zwierząt–potworów. Podczas jednej z nich – bezsennej, „strasznej, przeraźliwej” – Czerkaski zobaczył na suficie ogromnego pa-

¹⁷ Np. Hanka pyta, czy ukochany widział ją w „zmierzchu” i opisuje mu cierpienie, którego doznała (Sz VI, s. 127).

jąka (Sz I, s. 72)¹⁸. Górski z kolei doświadczał wyrazistych negatywnych wrażeń słuchowych (wycie, huczenie, dudnienie) i wydawało mu się – a obraz ten stanowi aluzję do akwaforty Goi *Gdy rozum śpi, budzą się demony* – że „Ludzie sunęli jak cienie bezwymiarowe, czarne nietoperze przelatywały bezgłośnie tuż obok niego” (Mc I, s. 25)¹⁹. Emblemat nietoperza oddaje przerażenie Górskiego światem i jego wyobcowanie (nietoperz zamieszkujący opustoszałe miejsca traktowany bywa jako uosobienie melancholii), ale także odnosi do symboliki zwierzęcia jako stworzenia nieczystego, wyrażającego chaos, związanego z ciemnością i śmiercią; to „ptak szatana”, znak obłudy (jest na poły ptakiem, na poły szczurem)²⁰ – i jako taki charakteryzuje pogląd bohatera również na sprawy społeczne i transcendentne. Bohater *Krzyku* widzi stonogę – symbol „czarnej nocy”, metafizycznej ohydy usytuowanej w nim samym („Było jakby w nim załęgła się czarna, głucha noc” – K, s. 67).

Tak charakteryzowany czas przynosi również wizyjne obrazy staczenia się w przepaście czy pejzaże bezkresnej pustej równiny. W ciemnościach konkretyzują się sensne obrazy Wrońskiego rozszarpywanego przez wściekły tłum lub też stojącego na szczycie ogromnej wieży nad przepaścią; ujawnia się tu jego strach, wahanie, niezdecydowanie, słabość (Ds I, s. 121). Bogata wizyjna metaforyka w wyobrażeniu Górskiego w *Mocnym człowieku* (zamknięta brama, mrok, ogromna równina

¹⁸ Pająk to jedno ze zwierząt o najsilniejszej wymowie symbolicznej. Związany jest z odczuciem negatywnego charakteru świata. Symbolizuje zmysły i złudzenia, a pajęczyna – pochłaniający wir. Oznacza „ciągłą ofiarę”. Z nocą wiąże go przynależność do bóstw lunarnych, których jest atrybutem. Może też oznaczać zniszczenie starego życia, by zwiastować nowe. W wielu mitach podkreśla się negatywną wymowę symbolu (stworzenie związane ze zdradą, kuszeniem). W chrześcijaństwie bywa utożsamiany z diabeł-kusicielem. Zob. J.C. Cooper, *Pająk*, [hasło w:] tenże, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998, s. 193–195; J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 299–300; H. Biederman, dz. cyt., s. 261; L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 281. Wojciech Gutowski wiąże wyobrażonego przez Czerkaskiego stwora z szatanem. Badacz wpisuje go w ciąg danej bohaterowi demonofanii (W. Gutowski, *Młodopolskie oblicza szatana*, [w:] tenże, *Z próżni nieba ku religii życia*, Kraków 2001, s. 264, 266). Symbolikę pająka w odniesieniu do poematu Micińskiego omawia Sabina Brzozowska, „...Natura ludzka boi się próżni”. *Karnawał metafizyczny w „Nocy rabinowej” Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Noc. Temat...*, s. 570–571).

¹⁹ Obraz z akwaforty Goi pojawia się też w rozmyślaniach Czerkaskiego (Sz II, s. 28).

²⁰ Tak traktowany jest w wielu kulturach i religiach, m.in. w chrześcijaństwie, chociaż podkreśla się ambiwalencję jego symboliki; w innych kulturach to znak szczęścia. Zob. J.C. Cooper, dz. cyt., s. 175–176.

przysypana popiołem, martwa woda kanału, wysokie drzewa z koronami czarnych baldachimów) demaskuje złożoną, neurotyczną psychikę postaci, obrazuje przecucie śmierci triumfującej nad życiową bezradnością. Zaremba, cierpiący wyrzuty sumienia z powodu zgwałcenia Hanki, doświadcza w mroku nocy wizji samego siebie oczekującego na górze wschodu słońca. Ciemności towarzyszy wichler, bohater bez jakiegokolwiek oparcia może za chwilę zlecieć w dół (Sz VI, s. 60). Przemownego odczucia spadania w przepaść głową w dół doświadcza Łucja w noc śmierci Górskiego – wyraża ono jej rozpacz, bezradność, poczucie utraty oparcia w drugim człowieku, przecucie społecznej degradacji (Mc I, s. 49), zaś Hanka w sennej podświadomości czuje, iż „Przepaść się w niej otworzyła, ciemna, nicością ziejąca przepaść” (Sz III, s. 24). We śnie widzi też zielone bagnisko zagrażające jej wchłonięciem (Sz II, s. 91).

Negatywnie waloryzowane są noce permanentnie powtarzanego błędzenia rzeczywistego lub mentalnego, bezcelowa włóczęga, krążenie, majaki na jawie i we śnie, złudzenia wizualne i akustyczne, stany utraty świadomości, odczucie śledzenia. Ujawniają one niewiedzę bohaterów o samych sobie, ich niepewność, obawy, wahania i prowadzone często na oślep poszukiwania (np. błędzący nocną porą po mieście Bielecki „nie ma w sobie spokoju” – Mc II, s. 81). Nocne majaki pojawiają się zwłaszcza wtedy, gdy bohaterowie czują się zagrożeni, odczuwają brak stabilizacji, strach. Czerkaski przeżywa nocami ponure wizje, budzi się i mdleje, marzy o Hance i rozpacza. Bielecki majaczy nocą po przeczytaniu paszkwila na siebie (Mc VI, s. 35); koszmarny majak przeżywa Nina po wizycie Tańskiej (Mc VI, s. 80). Wizyjne obrazy dane są przed śmiercią Górskiemu (Mc I, s. 18–19) i Łusi (Mc II, s. 26). Halucynacje przesładują Zdzisława (Dn I, s. 167); męczące wizje przeżywa Wroński (Ds I, s. 121) oraz tęskniąca za córką Hanka (obraz pogrzebu dziecka), która w poznańskim majątku Okszów o zachodzie słońca czuje się śledzona (Sz VI, s. 84), a oznacza to nierozpoznane jeszcze wówczas zagrożenie natrętnym zainteresowaniem mężczyzny (tu Okszy), którego przykrych konsekwencji doświadczyła wcześniej (wykorzystanie jej przez Korfiniego i Zarembę). Osaczenie odczuwa Nina (Mc VI, s. 89, 101). Także Górskiemu wydaje się, iż jest śledzony (Mc I, s. 27). Bielecki z kolei sądzi, iż śledzi go tajemniczy Uhera (Mc VI, s. 97). Dezorientację, poczucie nieuświadomianego jeszcze zagrożenia wyraża również motyw cienia – Czerkaski wychodzi późnym wieczorem z hotelu po godzinach spędzonych z odnalezioną Hanką i widzi cień, którym okaże się Zaremba – przypominający o nietrwałości i rychłym „zmierzchu” każdego szczęścia.

Z nocą stowarzyszony jest motyw błędzenia po mieście zagubionego bohatera, a wielogodzinne, żmudne i męczące wędrówki odpowiadają eksploracji labiryntowych zaułków własnego „ja”²¹. Inwariantne sytuacje obrazuje zachowanie Bieleckiego, który

[...] już błędził od godziny po głównych ulicach, poprzecznych, ciemnych zaułkach – nie miał w sobie spokoju, gnało go przedsię, nie pozwalało mu ani na chwilę spocząć – [...] wewnętrzne dreszcze raz po raz od stóp do głów go przechodziły (Mc II, s. 81).

Gasztowt doświadcza nocą, na jawie czy też w malignie, „labiryntu poplątanych wąskich uliczek” (K, s. 51), chaotycznie eksploruje przestrzeń miasta, udaje się do mieszkania Weryhy i z powrotem do swojej pracowni, poszukując inspiracji dla wyrażenia „krzyku miasta”. W nocnych ciemnościach błędzi Czerkaski, któremu Zaremba wyznał gwałt na Hance – wyraża się tu rozpacz i bezradność bohatera, niemogącego przyjść ukochanej z pomocą. Jan Krywło (*Dzieci nędzy*) nocną porą błąka się po miasteczku w południowych Niemczech. Bohater poematu *Wniebowstąpienie* po rozstaniu z ukochaną „pędził w ciemną noc, coraz głębiej w pola i bagna” (Pp, s. 148).

Bohaterowie głównie nocami miotają się na oślepie w przestrzeni, przemieszczając się z miejsca na miejsce, co odpowiada ich mentalnemu błędzeniu po bezdrożach własnej psyche. Falk wyjeżdża z Berlina, by udać się do rodzinnego domu; w trakcie podróży zmienia plany, budzi się nocą w hotelu i wieczornym pociągiem powraca. Noc towarzyszy monachijskiej podróży Mikity, po której popełnia on samobójstwo. Nocne ciemności wyznaczają czas wędrówek zdesperowanej Hanki poszukującej córki (*Synowie ziemi*) i tułanie się z miasta do miasta podążających za nią Czerkaskiego czy Zaremby. Również o tej porze na podróż-ucieczkę decyduje się oszukana przez Bieleckiego Nina, by ostatecznie na dworcu popełnić samobójstwo. Jan Krywło nocami ucieka przed samym sobą z miasta do miasta, nocą decyzję o wyjeździe z rodzinnego majątku podejmuje jego obłąkany brat Gustaw.

²¹ Pisała o tym zagadnieniu K. Badowska, *Złe miasto czy zło egzystencji? O ulicy w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 65–100.

Nocne rozmyślania, prócz koszmarnych, na pół sennych wizji, przynoszą również napady szału czy myśli o samobójstwie. W powieściach pojawiają się częste w kreacji postaci motywy inicjowanego nocą delirium, szaleństwa jako swego rodzaju sposoby na zapomnienie o metafizycznej grozie istnienia. „W dziedzinie nocy – podkreśla młodopolski artysta – w otchłani bólu, znaleźć można odurzenie i delirium. Można rzucić się w objęcia piekieł, by odczuć delirium i w tym szaleństwie zapomnieć się” (Ss, s. 223–224). „Noc – to upojenie, delirium, zapomnienie” – czytamy w innym fragmencie *Synagogi szatana* (s. 224). Szał ogarnia Zdzisława Krywę (Dn I, s. 166–167). W obłąd popada Jan, w którego duszy „ciemnia i głusza” (Dn I, s. 283). Mikita po powrocie z Monachium dostaje ataku szaleństwa (*Homo sapiens*). Delirycznych stanów doświadczają Korfini i Zaremba (*Synowie ziemi*)²². Nocą Szarski z *Synów ziemi* rozmyśla o samobójstwie, zaś Gasztowt w *Krzyku* dojrzuje do zabójstwa dziewczyny – topielicy, a później dandysa Weryhy. Samobójstwo w bezsenną, pełną halucynacji noc rozważa Jan (*Dzieci nędzy*) doznający stanu świadomej nieświadomości. Borsuk (*Mocny człowiek*) od czasu spalenia obrazów wydaje się półprzytomny w każdej scenie spotkania z Bieleckim, a jego „chytre”, bo niepozbawione jakiegś logiki czy kalkulacji, szaleństwo narasta, kulminując w finale powieści zabójstwem krzywdziciela.

Taka noc (jej atrybut stanowią w ikonografii renesansowej maki²³ – symbol hipnotycznej, sennej nieświadomości, mogącej zwiastować śmierć) wprowadza w przestrzeń tanatyczną, której patronuje syn bogini Nyks – Tanatos. Noc „jest jakby przedsmakiem śmierci” – pisze Edith Stein²⁴. Bohaterowie giną zabici lub śmiercią samobójczą, jak oszukana Nina, która idzie torem kolejowym, a światło lokomotywy kojarzy z latarnią i oczyma Bieleckiego (Mc VI, s. 96). Leżąc w Wenecji obok śpiącej Łusi, Bielecki widzi we śnie jej trumnę (obrazową antycypację śmierci; także czarna gondola kojarzy mu się z trumną – Mc II, s. 55) i, rozbudzony, mierzy się z zamiarem zabójstwa. Sceneria śmierci – ciemna woda kanału, którym kochankowie płyną łódką do hotelu, przypo-

²² Motywy nocnego szaleństwa pojawiają się także w dziełach plastycznych przywoływanych przez personalnego narratora w toku analizy psychiki (np. o *Caprichos* Goi wspomina Czerkaski – Sz I, s. 28).

²³ Maki towarzyszą bogini w rzeźbiarskim przedstawieniu Michała Anioła, zob. M. Battistini, *Symbolie i alegorie. Leksykon*, Warszawa 2005, s. 69. O symbolice maków przypomina M. Podraza-Kwiatkowska w cytowanym studium.

²⁴ E. Stein, dz. cyt., s. 179.

mina wody Styksu – konweniuje z ciemnością zapadającego zmierzchu i zamierzonym przez bohatera morderstwem (Mc II, s. 65). W jednym z fragmentów *Synów ziemi* główny bohater wspomina noc śmierci matki, podobnie jak czuwający nocą przy trumnie ojca Jan Krywło (*Dzieci nędzy*); motywy nokturnalne stają się dla bohaterów dowodem nędzy świata, obrazują ich egzystencjalną samotność i wyobcowanie. Czerkaski wchodzi późną nocą do restauracji „Pod białym pawiem” (Sz II, s. 31–34), gdzie siedzą artyści rozpamiętujący śmierć kolegów („jakieś straszne *memento mori*”), a ów widok staje się pretekstem do smutnej refleksji o ich własnych ucieczkach w narkotykowe szaleństwo, twórczym marazmie, pragnieniu niemożliwej sławy, zależnościach sztuki i komercji. Bohater widzi „obłąd niemocy i bezsily”, „chore bełkotanie pragnienia sławy i potęgi”, lęk przed tytułową malarią. Potencjalna uciecha atmosferą przekształca się niejako w uroczystość żałobną.

Certains w mroku nocy cierpią na niemożność, odczuwają kreacyjną impotencję, a zarazem buntują się i wikłają w sieci sprzecznych dążeń. W ich charakterystyce pisarz mnoży ambiwalencje, aporie, antynomie, przeciwieństwa – a opozycje te nie fundują jedności, nie odsłaniają harmonijnych koincydencji, lecz ujawniają wewnętrzny chaos wiodący najczęściej ku katastrofie i śmierci. Ich uczucia i emocje oscylują pomiędzy skrajnymi stanami: miłości – nienawiści, przyciągania – odpychania, ich fascynacje zawsze są mroczne. Koherencja i harmonijna jasność – pozostają jedynie tęsknotą²⁵.

Nocna egzystencja oddaje stan psychicznego „rozproszenia” podmiotu, który rozpoznaje w sobie antagonistyczne – podwójne czy nawet mnogie – „ja” i niejako „rozpada się” w halucynacyjnych ciągach, niepodających się racjonalizacji dziennej normy. Psychiczną heteronomiczną wielość oddaje „taniec śmierci” rozpadających się komórek (Zpj II, s. 70). Jak zauważa Zdzisław, w jednostce mieści się dwóch ludzi (Dn I, s. 173). Antagonistyczne rozdwojenie w sobie dostrzega Jan: jeden

²⁵ Jeden z głównych badaczy twórczości autora *Śniegu* następująco ujmuje egzystencjalne doświadczenie bohaterów: „Neurastenicy i psychopaci, owi *Certains*, duchowe obieżyświaty wyobcowane ze społeczeństwa, w których Przybyszewski dostrzegł zapowiedź nowego, być może wyższego etapu rozwoju ludzkości, wyzwalały się z formułek społecznej moralności, przekraczają granice świata »głupich pięciu zmysłów«, ale zarazem odczuwają absolutną zależność od biopsychicznego noumenu, amoralnej i alogicznej istoty bytu-woli-natury. Stają się niewolnikami delirycznego upojenia” (W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, [w:] tenże, *Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 217).

w nim – Kain – tęskni do Jadwigi, drugi – pragnie iść szlakiem męki Chrystusa. Podobne rozpoznanie dane jest Gasztowtowi – Weryho to jego sobowtór. Czerkaski z kolei stwierdza, iż gwałciciel Zaremba jest jego cieniem. Dwóch ludzi dostrzega w sobie Bielecki (Mc I, s. 91; V, s. 8): istnieją dwaj Bieleccy – myśli – niemoralna bestia i przyzwotyty człowiek, wielokrotnie wchodzący z sobą w psychomachiczne zapasy (Mc V, s. 69–71, 103).

Trzeba jednakże zastrzec, iż sugerowana wskazanymi epitetami i naznaczona koszmarem podmiotowych wizji czy ucieczek waloryzacja nocy odnosi się najczęściej do treści nocnych doświadczeń przeżywanych przez bohaterów, a nie do samego faktu ich nocnego przeżywania. Złe doświadczenia i przeżycia wynikają z natury bytu, który noc, dzięki swej ontycznej specyfice, odkrywa. W sferze episteme ta część doby pozostaje dla pisarza nieodmiennie wartościowa ze względu na bogactwo jej teoriopoznawczych możliwości. Wieloimienny neurotyczny bohater (Falk, Czerkaski, Bielecki, Gasztowt, Jan Krywło) ukazany został w chwilach spowiedzi przed samym sobą, rozliczenia ufundowanego na nocnym olśnieniu, wtajemniczającej wizji. „Właśnie w neurozach i psychozach tkwią ziarna nowego [...] odczuwania – przekonuje autor *Krzyku*. – Ziarna te są jak brzask jutrzeńki świadomości **świtającej w ciemnościach nocy**” (WMż, s. 91, podkr. – A.G.). Dla bohaterów noc staje się czarnym zwierciadłem – „oświetla” istotę rzeczy, wydobywa z psychicznej nieświadomości bądź ujawnia ją jako wizyjną kosmiczną otchłań. Majaki, błędzenie, poczucie śledzenia przygotowują do wtajemniczenia, ukazują trudny i bolesny proces dochodzenia do rozpoznania, olśnienia najczęściej przykrą prawdą (w najstarszych mitach przypomina się oślepiający jej efekt²⁶). Bohater mimo wszystko do niej dąży, chociaż można

²⁶ W tradycji była tak rozumiana począwszy od Platona (poznanie jasne i ciemne), przez mistyków XVII wieku, na przykład św. Jana od Krzyża, aż po koncepcję bliskiego Przybyszewskiemu Schopenhauera. Jako Bachelardowska chwila rozpoznania oznacza prawdę daną w poznaniu intuicyjnym, natychmiastowym, pełnym. W nocnej chwili iluminacyjnej jasności bohater osiąga świadomość własnej egzystencji. Znajduje się wówczas niejako w centrum czystej terażniejszości, nie czuje upływu czasu, a odczuwa absolutne jego zatrzymanie, całkowity bezruch – nocne wyciszenie cywilizacyjnego hałasu umożliwia schwytywanie chwili, usłyszenie własnego „ja”. Bachelard tak opisuje ów fenomen: człowiek „o północy [...] uwolniony od niepotrzebnego życia [...] doświadcza [...] dwuwartościowości bytu i niebytu. W ciemności lepiej widzi swoje światło. Pogrążony w samotności, żyje myślą samotną, surową, która uwzniośla się” (G. Bachelard, *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, przeł. H. Chudak, „Poezja” 1977, nr 1, s. 16).

też odnieść wrażenie, że musi do niej dążyć, że zdeterminowanie tym dążeniem jest od niego silniejsze.

W tekstach Przybyszewskiego noc zatem nie tylko prowadzi do zapomnienia, ale również do prawdy, umożliwia swego rodzaju wtajemniczenie, aktywizując pełnię możliwości poznawczych człowieka. Falk cytuje Izie fragment *Tako rzecze Zaratustra*: „Noc jest głębsza, aniżeli dzień pomyśleć jest w stanie” (Hs I, s. 85), i mówi: „Dzisiejszej nocy moja dusza nauczyła mnie więcej, niżby to zdołały zrobić i tysiące lat”. Wtajemnicza ona w sens śmierci czy miłości²⁷, ujawnia wyższy porządek – wiąże się z rozpoznaniem psychologicznym, egzystencjalnym bądź metafizycznym²⁸, a zasadniczo ma ono charakter pesymistyczny. Dokonuje się przed świtem, na granicy dnia i nocy²⁹. Czerkaski nad ranem obserwuje, jak „Z siniego zmroku wyłaniały się już wyraźne kontury posępnej wieży [...], którą prowadzono zbrodniarzy” (Sz III, s. 134) – obserwacja ta zdaje się symbolicznie zapowiadać charakter dziennej rzeczywistości. Iluminacyjny sens przypisać można nocnym snom. Falk śni, że płynie z Izą okrętem: jest ciemno, mgliście, trapi go przecucie katastrofy, odczuwa obojętność nieba; sądzi, iż objawiło mu się przeznaczenie (Hs I, s. 86–87). „Ciężki chory sen” przeżywa Jan (Dn I, s. 7); podobnie Bielecki (Mc V, s. 26).

Jan nocą rozumie nagle, że matka nigdy nie kochała ojca (Dn I, s. 12). Nie mogący zasnąć Szarski rozmyśla o samobójstwie: czytając księgę Koheleta, uświadamia sobie, że życie nie jest niczym innym jak skazaniem na piekło (Sz II, s. 12), zatem relacje jednostki z boskim

²⁷ O tym rozpoznaniu Wojciech Gutowski pisze: „W świecie rządzonym przez chuć miłość jest doświadczeniem paradoksalnym i tragicznym: przeżyciem ekstazy, które wyzwala jednostkę z obyczajowych konwenansów, spod władzy »biednego mózgu«, ale również niszczącym, ponieważ dezintegruje osobowość, pogrąża ją w szaleństwie, czyni ją bezwolnym narzędziem kosmicznego Fatum” (*Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 27).

²⁸ Już antropologia romantyczna zwraca uwagę na rolę „nocnej strony” egzystencji. Romantyczna noc wyzwala od złudzeń, jednostka odnajduje tu siebie, tu rozpoczyna się jej duchowa regeneracja. Halina Krukowska pisze: „Bez »nocnej strony« nie byłoby człowieka romantycznego [...] kontemplującego sens i charakter egzystencji” (taż, *„Nocna strona” romantyzmu*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971; oraz, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, wyd. 2, Gdańsk 2011).

²⁹ Wojciech Gutowski zauważa, iż Przybyszewskiego „nowy człowiek”, artysta duszy, podobnie jak średniowieczny satanista egzystuje w obszarze transgresji, na granicy porządku Dnia i chaosu Nocy (*Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 217).

sacrum zostały zerwane raz na zawsze. Bezsenne są również noce Hanki, słyszącej zegary, które biją na wieżach kościołów jakby na znak bolesnego przypiecztowania ludzkiej „ostateczności” (Sz III, s. 104).

Sceny nocnej śmierci bohaterów inicjują refleksje o dostojnej potędze śmierci przeciwstawionej błazeństwu życia. Hanna Ratuszna zauważa, iż w literaturze młodopolskiej „symbol nocy odkrywa metafizyczny sens śmierci”³⁰. Bogaty repertuar zachowań bohaterów związanych z tą sytuacją graniczną ujawnia znaczenie śmierci jako wtajemniczenia w misterium życia. Jan czyta Ewangelię św. Marka, a ogarnia go przy tym „chore znużenie” życiem (Dn I, 76), Szarski określa śmierć jako „potężną, tak jak wszelka piękność” (Sz II, s. 13). Górski jest przekonany, że po przekroczeniu granicy życia człowiek staje się równy Bogu (Mc I, s. 20–21, 36–37); według niego umrzeć to wcielić się w formę doskonałą (Mc I, s. 43) – przypomnijmy, iż w mitologii greckiej podkreśla się związek nocy ze światem podziemnym, gdzie tkwią zarodki życia. Gustaw Krywło naucza Jana, że umarły ojciec „żyje silniejszym życiem aniżeli ty i ja” (Dn I, s. 13). Umierający nocą Wroński, Nina, Bielecki, Maryt odczuwają ulgę, błogość, szczęście³¹. W odczycie *Z zagadnień śmierci* pisarz przekonuje: „Śmierć jest [...] przebudzeniem się, czyli raczej nowonarodzeniem w formie wyższej”³².

Podkreśleniu nocnego wtajemniczenia bohatera *Nokturnu* w pesymizm metafizyczny służy motyw światła – oka: reflektory przepływającego parowca i błysk w oknie światła domowej lampy („obłąkane, łkające oko” wyłania się z mroków pokoju – Pp, s. 118) kontrastują wymownie z ciemnością na zewnątrz i mrokiem w bohaterze. Konwenująca z wewnętrznym *mare tenebrarum* symbolika morza może oznaczać tęsknotę do ukojenia w „wielkim matczynym łonie”. W *Nokturnie* zamyślony mężczyzna samotnie stoi na morskim brzegu. Analogiczny do odczuwanej „pustki życia” staje się nadmorski skalisty pejzaż. Obrazowanie nawiązuje do wizji apokaliptycznych. Bohaterowi zaciera się granica między światem zewnętrznym a wewnętrznym: „Nie wiedział, czy to było

³⁰ H. Ratuszna, dz. cyt., s. 31.

³¹ Splot „śmierci i entuzjazmu” w twórczości Przybyszewskiego zauważa Wojciech Gutowski (*Młodopolski palimpsest tragiczności*, [w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005, s. 117).

³² S. Przybyszewski, *Z zagadnień śmierci*, [w:] tenże, *Kobiety winny moją trumnę ponieść na swych barkach do grobu. Odczyty – przemówienia – orędzia – odezwy*, oprac. J. Sikorska, Inowrocław 2006, s. 118. Autor przedstawia tu złożony proces śmiertelnego usypiania i budzenia się do kolejnych form życia.

na zewnątrz? Czy w nim? Ten straszliwy głos burzy”, „I dźwięk ten stał się czarnym tonem jego duszy” (Pp, s. 526). Osobowość oddana została w konwulsjach, paroksyzmach – mężczyzna wydaje się niespokojny (jakiś szal w nim domaga się ujęcia), a zarazem „był tak spokojny i taki samotny” (Pp, s. 526). Oddana dzięki urwanym zdaniom gwałtowna ekspresja bohatera – „śmiał się dziko, upiornie, szyderczo” – obrazuje jego duchowe męczarnie i lęk. Skalisty brzeg to niejako Mont Blanc bohatera *Nokturnu*, niepodobny do romantycznego szczytu Kordiana. Tam bohater w konwulsjach między słabością a mocą odnalazł perspektywę wielkości, tu samotnik między niebem a ziemią nie odnajduje ostatecznego celu, nie dostrzega możliwości wydobycia się z przestrzeni wiecznej nocy. Słowa ujmujące z punktu widzenia podmiotu w momentalnym nocnym olśnieniu istotę jego rozpoznania potraktować można jako komentarz również do powieściowych nocnych wtajemniczeń: „Był sam na świecie, gdyż wznosił się ponad cierpienie. Stał na najwyższych szczytach, pokrytych wiecznym śniegiem, otulony ponurymi, przytłaczającymi dalami życia” (Pp, s. 526). Bohaterowie Przybyszewskiego, nawet gdy spędzają noc wśród miejskiego tłumu i dialogują z innymi, pozostają samotni. Dzięki nocnemu pejzażowi samotność wydaje się zwielokrotniona, hiperbolizowana. Oznacza skazanie na izolację niejako metafizyczną. Jej wymowę intensyfikuje dodatkowo związek z motywami deszczu, śniegu, wichru.

Mężczyzna z *Nokturnu* w pewnym sensie już nie cierpi, pokonał etap człowieka przejściowego, którego rozpoznał w sobie Falk, nocą jadąc w pociągu ze śpiącą Izą do Paryża („człowiek przejściowy, który cierpi” – Hs, s. 178). Jest samotny jak każda refleksyjna jednostka w świecie, ale tu pojawia się coś więcej: jest też sam na świecie; akcentuje, iż taki stan, rozpoznanie, kondycja – są unikalne, niezwykle rzadkie, jedyne. Jego wtajemniczenie „na najwyższych szczytach” charakteryzują sprzeczności i przeciwieństwa; sprzymierzeńca może szukać już tylko w tym, co nieprzyjazne, właściwie wrogie. Czułe otulenie gwarantują jedynie zimno, mrok, przepaście. Wyzwolenie przynosi zatem ciężar, który bohater musi znieść.

Nie tylko w *Nokturnie* rozpoznanie dotyczy uwikłania jednostki w płeć. Falkowi w nocnej gwarnej kawiarni przychodzi na myśl żona, z którą się rozstał, i charakteryzując człowieka w społeczeństwie jako samca podanego instynktowi seksualnemu, przypomina popularny w środowisku cyganerii wiersz Maurice’a Maeterlincka *Nuda (L'Ennui)*³³. Symbol białego pawia z utworu utożsamia z żoną, podkreślając jej strojny

³³ Wiersz z cyklu *Serres chaudes (Cieplarnie)*.

przepych, bogactwo urody, a zarazem próżność, oziębłość uczuciową. Uświadamia sobie niedopasowanie: ona „strojna”, on – „biedny syn człowieka”. Czuje się nieszczęśliwy, ale też wyzwala się od pozoru, w jakim żył dotychczas (odkrywa, iż życie jest cierpieniem). Również Bielecki w gwarnej nocy, wesołej kawiarni (Mc II, s. 116) odczuwa smutek.

Ludyczność kawiarnianej atmosfery, jednoczącej karnawałową wesołość i pesymistyczne rozpoznanie, podkreśla nazwa lokalu, do którego udają się Bielecki z Adą i Porajem – „Sprośny Marchoń”. Kawiarniana karnawałowa noc zaangażowanym w nią bezrefleksyjnie uczestnikom zasłania prawdę, lecz krytycznemu obserwatorowi zawsze obecnemu w centrum karnawału umożliwia rozpoznanie. Doświadczają go m.in. Gasztowt (*Krzyk*), a także Łusia, która wśród bawiących się w kawiarni czuje się jak na stypie (Mc II, s. 25). Wino przypomina jej krew (Mc II, s. 28), co wprowadza skojarzenia z męką i zbrodnią. W kawiarni miejska elita spędza wigilijną noc, podczas której zbrodniarka Karska gra kolędę (Mc II, s. 93–94), co stanowi ironiczny komentarz symbolicznego odrodzenia. Bohater w kawiarni u Szotta (Mc II, s. 5–6) doświadcza społecznego wtajemniczenia polegającego na zrozumieniu, że pozycja jednostki w społeczeństwie jest zależna od jej bezwzględności i zmieniającej się koniunktury: społeczne oceny gwarantują jedynie tymczasowe powodzenie, a opinia publiczności jest chimeryczna.

Tę noc wyraża także motyw *danse macabre*: w wizji Hanki Glińskiej, głęboko przeżywającej nieobecność córki, pojawia się obraz pogrzebu i makabrycznego tańca z rozbawioną Salome na grobach; w nocnym półmaju bohaterka widzi także dziecięcą trumienkę, co obrazuje przecucie bezpowrotnej utraty dziecka (Sz II, s. 94–95); taniec kościotrupa z obrazu Ropsa stanowi przedmiot wizji Czerkaskiego (Sz I, s. 74), jedną z ostatnich wizji Szarskiego również jest przedstawienie makabrycznego motywu. Taniec w *Krzyku* wyraża przeświadczenie, iż sama egzystencja jest jarmarcznym karnawałem śmierci, to „życie ulicy w szubienicznych podrygach” (K, s. 79, 110).

Noc Walpurgii, diabelskiego karnawału, odsyłająca do tradycji *Fausta* czy nocnej zbrodni Makbeta, uobecniona chociażby w *Il regno doloroso* w postaci szatańskiego sabatu³⁴ czy w przywoływanych sytuacjach

³⁴ To noc zawieszenia kryteriów moralnych, przekroczenia granicy między dobrem a złem. Opis orgiastycznych ekscesów i transgresji czarnej mszy sabatowej pojawia się w *Synagodze szatana* (s. 221). Wskazuje tu pisarz ekspansywną, domagającą się ujścia chuć jako czynnik kulturowy. Związaną z krytyką kultury interpretację sabatu w *Il regno doloroso* proponuje Gabriela Matuszek (*Stanisław Przybyszewski*, dz. cyt.).

powieściowych, wydaje się związana z wewnętrznym doświadczeniem zła, mroku w sobie, zbrodniczych potencji nieobcych wielu bohaterom cierpiącym i kierującym gesty destrukcji ku innym lub sobie. Przestrzenią walpurgicznego zatarcia granicy między dobrem a złem staje się psychika bohaterów – ma tu miejsce interioryzacja diabelskiego karnawału. Jej obrazowym wyrazem stają się ujrzone w wizjach wewnętrzne pejzaże o bogatej symbolice katastroficznej, ujawniające destrukcyjny potencjał bohaterów, bardzo często przecież aktywowany. Słabość jednostki decyduje o tym, iż niszczy ona siebie, zaś jej siła pozwala skierować destrukcyjną moc ku innym.

Autor *Śniegu* wykorzystuje w powieściach ekspresjonistyczne możliwości nokturnalnego wyrażania człowieka. We wczesnym esejach odwołuje się do analizy dzieł Edvarda Muncha, Gustava Vigelanda, Franza Flauma, dramatycznie prezentujących „nagi” fakt ludzki, „nagą indywidualność”. Jego bohater aktywnie reaguje na sytuację zewnętrzną, wraz z nocą chce współtworzyć ontologiczne jakości³⁵; dzięki emocjom, ekspresyjnym reakcjom nieodwracalnie naznacza sobą nocny pejzaż, działa i nadaje kształt nocnemu światu, nie godzi się na status platońskiego więźnia. Noc to zatem czas działania nietzscheańskiej proweniencji „bladego przestępcy”, „co skradać się musi w ciemnościach nocy” (Ndd, s. 149)³⁶. Jego upostaciowaniem wydaje się m.in. skradająca się w *Mocnym człowieku* Regina, z nieczystym sumieniem podglądająca nocami Bieleckiego i Tańską (Mc VI, s. 50).

Nocną porą dochodzi do destrukcyjnych i zbrodniczych czynów. Głęboką nocą uwiedziona w *Homo sapiens* Maryt idzie nad jezioro i popełnia samobójstwo. Czerkaski w nocnej rozmowie z Szarskim przypomina samobójczą śmierć Góreckiego, a potem spotyka swój cień/sobowtóra – Zarembę i zabija go. W mroku nocy ponizony Poraj zabija Adę, a Bielecki doprowadza do śmierci babki i sam ginie zabity przez Borsuka po

³⁵ W tradycji orfickiej (*Hymny orfickie*) i platońskiej oraz w neoplatonizmie XVI wieku uznaje się noc za matkę wszechrzeczy, dostrzega się w niej źródło wszelkich możliwości, które dzień tylko realizuje (Battistini, dz. cyt., s. 68–73).

³⁶ Nietzschego *Bleicher Verbrercher* – człowiek odczuwający niszczące działanie sumienia, nieumiejący przewyciężyć etapu negacji – pojawia się w *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1905–1906, reprint, Gdynia, b. d., s. 39–41. Krystyna Kralkowska-Gątkowska odnosi konstrukt do bohaterów Przybyszewskiego, zauważając stałą bladość jego „przestępców” (*Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, J. Illg, Katowice 1983, s. 101).

teatralnej premierze. Gasztowt nocą zabija Weryhę, a wcześniej w nocnych ciemnościach ratuje spotkaną na moście kobietę i topi ją, uświadomiwszy sobie, do jakiego cierpienia ją uratował.

Zbrodni dokonuje się z bólu, w celu przewyciężenia kryzysu, jako eksperymentu, a może też pod wpływem szatańskiego zdeterminowania. Szatana czyni się bowiem w tym dziele patronem prawa do wywracania starych tablic – on wzbudza ludzką ciekawość i daje odwagę niszczenia.

W wielu przypadkach zbrodnia wynika z realizacji strategii skierowanej przeciw nocy. Bohaterowie nie akceptują życia w wiecznym wewnętrznym mroku i podejmują próby wyjścia ku słonecznej przestrzeni dnia, pokonania w sobie ciemności dzięki miłości³⁷ lub dzięki zbrodni. Ów heroiczny aktywizm akcentuje przeciwstawienie słonecznych jasności i ciemności nocy, jak w modlitwie Hanki (Sz II, s. 99). Czerkaski po przeczytaniu listu od niej odnajduje „nowe słońce” w swojej duszy („Uśmiechnął się do nowego słońca – do nowej jutrzni nie maconej już żadnym zmierzchem nocy” – Sz VI, s. 83). Walcząc z nocą (z własną mroczną duszą, z metafizycznym zło-bytem): „Świetliste palce wszczepił w mrok i zmusił go, by mu jutrznię porodził” – Sz VI, s. 128. Po zabiciu Zaremby myśli: „zabił siebie, zabił jasną, świetlistą przyszłość z Hanką” (Sz VI, s. 133). Hanka mówi: „Nie chcę, by podstępne, chytne chmury moje jasne niebo mi zaciemniały” (Sz III, s. 9). Skirmunt diagnozuje jej stan po śmierci Czerkaskiego: „pani zamknęła się w ciemnej jaskini” (Sz VI, s. 136).

Czerkaski pragnie pokonać noc dzięki miłości i udanemu związkowi z Hanką, Bielecki przez związek z Niną, w której zakochuje się nocą (wyznając jej miłość, mówi: „jasność w sobie uczułem” – Mc III, s. 104; w innym miejscu, zestawiając samotną przeszłość i opromienioną miłością terażniejszość, przywołuje metaforę ciemnego lochu i słońca – Mc IV, s. 69–73). Jednak ciemność upomni się o nich: Czerkaski zabija Zarembe i w akcie ekspiacyjnego zadośćuczynienia popełnia samobójstwo;

³⁷ Nocnej miłości patronować może związany z tą porą, aktywistyczny Eros–Fanes jako znak pożądania demiurgicznie inicjującego ruch wszechświata, wprowadzającego pozytywną zmianę. Pojawia się w *Uczcie* Platona jako Eros–demiurg, odsyła do mitu Androgyne. W kontekście miłosnej strategii bohatera Przybyszewskiego podjętej przeciw „złej nocy” przywołać można nastrój *Hymnów do Nocy* Novalisa (pisarz tłumaczył je i napisał doń przedmowę – zob. „Głos” 1902, nr 50–52 oraz 1903, nr 2; przykład też w przywoływanym już tomie *Noc. Temat – symbol...*, dz. cyt.) oraz *Florenckie noce* Heinricha Heinego (Falk wspomina lekturę realizowaną podczas choroby – Hs I, s. 9).

Bieleckiego dopadają dawne zbrodnie i oszustwa – Nina odchodzi, on postanawia wyznać prawdę i ginie od strzału Borsuka.

Noc twórcy *Androgyne* w wielu przypadkach nawiązuje do tradycyjnej symboliki mroku i ciemności jako znaku zła przeciwstawionego słońcu i światłu, obrazowym ekwiwalentem rzeczywistości agatycznej. Można tu również dostrzec wątki gnostycko-maniejskie³⁸. W wizji Zaremby: „Krwawe światło wbiło się ostrym mieczem w ciemną toń” (Sz VI, s. 63). Jadwiga miłość poznała jako mękę („brzask tęsknot” kłóci się ze zmrokiem jej duszy – „też nocy skołał w jej duszy biały dzień”, Dn I, s. 164, 165). Bielecki, gdy obok redakcji dostrzega plakat konkurencji, widzi na nim czarne słońce (Mc VI, s. 20). Górski w nocy w mieszkaniu doznaje przedśmiertnej iluminacji: „ujrzał rozwiązane tajnie przyszlých czasów” – płomień wyzwolenia, płonące pochodnie (Mc I, s. 19). Gdy Bielecki z Karską idą wieczorem ulicą, niebo wydaje im się „ołowianą blachą” rozpaloną „ogniem obłąkanego słońca” (Mc I, s. 75). Pisarz jednoczy przeciwieństwa, by wyrazić ludzką udrękę.

Kontaminacja realiów dnia zewnętrznego i wewnętrznej nocy nabiera katastroficznego charakteru. Stan psychicznej konfrontacji przeżywa Korfini („Ciemna noc była w jego mózgu”, a „ogromna cisza upalnego południa dyszała gorącym żarem przed nim” – Sz III, s. 57). W sennej wizji Hanki świetliste niebo kontrastuje z ciemnością jej duszy. Przez okna pokoju, w którym Jan Krywło czuwa przy trumnie ojca, wpada światło świtu i „kłóci się z mdłym światłem gromnic”, które rozświetlały nocne ciemności (Dn I, s. 9).

Ból bohaterów lub ich nihilistyczne plany symbolizują ciemne miejsca bądź niesprzyjające zjawiska atmosferyczne – Hanka w liście do Skirmunta opisuje burzliwą wichrową noc, gdy chciała wybiec do ciemnego parku i płakać z bólu (Sz VI, s. 66), zagubiona w górskim „czarnym, zamarłym” lesie odczuwa smutek i samotność (Sz VI, s. 9). Monachij-ska knajpa, do której prowadzi Czerkaskiego Zaremba, by mu wyznać winę wobec Hanki, to miejsce „ciemne”, wiodące w dół (knajpa nosi nazwę „Verbrecher Keller”, czyli „Piwnica złoczyńców”). Do laboratorium Zbigniewa Krywły, w którym planuje się zagładę miasta, również

³⁸ Pisze o nich Gabriela Matuszek (*Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana.*, s. 36). Wspomina o nich Hanna Brzeska przy okazji analizy satanistycznych treści *Dzieci nędzy (Satanizacja człowieka. Obraz Szatana w „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 4, s. 53–59).

prowadzi droga w dół, nigdy nie dochodzi tam światło. W czasie miłosnego tête à tête u Ady Bielecki zasuwa zasłony – sprowadza ciemność, która staje się tłem seksualnych perwersji i zbrodniczych planów, ilustruje charakter związku bohaterów opartego na „ciemnym” porozumieniu i podobieństwie dwojga „błędnych przestępców” (Mc III, s. 28). Podczas innego nocnego spotkania Bielecki planuje z nią podpalenie mieszkania Borsuka. W miarę konkretyzacji planów – mrok zdaje się pogłębiać. „Głucha ciemność zaległa pokój”, gdy bohaterowie uzgodnili szczegóły zbrodni (Mc II, s. 42).

„Błady przestępca” jest twórcą, eksperymentatorem, poważa się na rzeczy, o jakich inni nie odważyliby się nawet pomyśleć. Noc ośmiela go do przekraczania granic. Liczne rozgrywające się w scenerii symbolicznej nocy nietzscheańskie próby rozbicia starych tablic to specyficzna wersja tworzenia: są nią zarówno Falka i Bieleckiego miłosne eksperymenty z kobietami, jak i nocne kazirodcze namiętności bohaterów *De profundis* oraz naznaczona kainowym piętnem miłość Jana Krywły do bratowej. Do tej samej kategorii należą Gordonowe cyniczne próby powołania nadczłowieka, testowanie skutków miłosierdzia przez Bieleckiego, oszustwa bohaterów, ich nihilistyczne działania, cynizm, zadawanie śmierci. Kreacja nocnych bohaterów ilustruje przekonanie, iż „wszelkie tworzenie oznacza rodzenie nowych cierpień, rzucanie w ziemię posiewu nowych zbrodni pod naciskiem złych instynktów, ambicji, rozpacz i zwątpienia, woli negacji i niszczenia” (Ndd, s. 149).

Udrękę jednostki rozpatruje pisarz w kontekście religijnym – w autotematycznym tekście *W zwierciadle* jako swoisty leitmotiv życia pojawia się wielkopostna pieśń „Dobranoc głowo święta Jezusa mego (K, s. 20); śpiewa ją także Łusia zmarłemu Górskiemu (Mc I, s. 57), a w innych powieściach mortalistyczny kontekst nocy i doświadczeń bohaterów kojarzony bywa z Męką Chrystusa. Ludzkie życie wyraża pochód z pogrzebem zmierzający na cmentarz, a towarzyszy mu „pienie żałobne w ciemnościach nocy krwawionej pochodniami” (Dn I, s. 45). Jan Krywło przywołuje poemat Lilienkronza *Ukrzyżowanie* (Dn I, s. 55), wątpiący Gasztowt odmawia wieczorny pacierz (K, s. 53), a Szarski (II t. *Synów ziemi*) odnajduje egzystencjalne prawdy w biblijnej *Księdze Kobaleta*. Obląkany Gustaw żąda, by Jan zdecydował się na mękę krzyżową (Dn I, s. 19). Męczeństwo przysługuje Jadwidze (nazywa się ją Marią Magdaleną, Dn I, s. 32) i Hance, określonej kilkakrotnie jako „niepokalana” (Sz VI, s. 20, 58); tej drugiej towarzyszy też motyw *Mater Dolorosa* (Sz III, s. 91, 110; 123; IV, s. 64, 122). Bohater to cierpiętnik,

tragiczny „l’homme, qui rit”³⁹ (Sz II, s. 111), któremu „przepastne noce wsączały się w światło dnia, a w czarną noc wbijała się krwawa czerwień olbrzymiego słońca, co gorączką ran krzyżowanego zagasło kiedyś na Górze Kalwarii” (*Płomienny*, Ss, s. 119).

Nocna wędrówka oznacza swoiste symboliczne dojrzewanie bohatera. Wahający się, słaby, impotentny, w końcu zdobywa się na czyn i osiąga dzięki zbrodni stan twórczej manii. Pilnujący granic filister nie będzie nigdy „przestępcą”. Jest nim twórca podejmujący ryzyko i płacący zań wysoką cenę. By tworzyć w kulturze, trzeba przekroczyć normy, wyjść poza to, co znajome, oswojone, usankcjonowane. Trzeba stać się Bogiem, którym czuje się w finałowej scenie powieści Jan Krywło. Stan boskiej kondycji wymusza też na Gasztowcie Weryho („Musisz być Bogiem!” – K, s. 188), a Bielecki (Mc II, s. 68) rozpoznaje swoje przygody (wpływ na życie i śmierć Górskiego, Łusi, babki; przekształcenie klęski czasopiśma „Romowe” w sukces; wykreowanie siebie jako znakomitego dramaturga; sterowanie opinią publiczną) jako zabawę w Pana Boga (ta metafora pojawia się też wcześniej, gdy ogląda na scenie swą sztukę – Mc II, s. 69).

W twórczości Stanisława Przybyszewskiego motyw niekończącej się nocy pokazuje złożoność człowieka, kieruje uwagę czytelnika ku nieskończoności wewnętrznej *mare tenebrarum*, ale też ukazuje rzeczywistość zewnętrzną jako piekło bez końca – społeczne i metafizyczne, zaś odpowiedzialnymi za infernalny kształt świata i transcendencji czyni się ślełą naturę (instynkty) lub cynicznego Boga czy szatana.

Bohaterowie Przybyszewskiego tęsknią za harmonią (symbolizowaną jasnością dnia), a doświadczają grozy; działają w podstawowej, jedynie realnej, a więc nigdy nieustępującej porządkowi dnia przestrzeni nocy i poprzez noc, bo o dziennej łagodności i spokoju nie wazą się nawet myśleć serio – uznają ją za miraż, zasłonę Mai, jeszcze jedno zwodnicze oszustwo Natury czy Boga. Autor *Synów ziemi* kreacją niekończących się nocnych ciemności oddaje niezwykłą adekwację duszy z nocą; pora ta ilustruje odczucia, przemyślenia, sny i chaotyczne działania bohaterów. „**Dusza jest mroczna** – stwierdza Przybyszewski – bo jest namiętnością i egzaltacją, bo doznała żarliwych skurczów chuci i wszelakich burz

³⁹ Jak bohater powieści Wiktora Hugo *Człowiek śmiechu*, występujący w jarmarcznych przedstawieniach Gwynplain o zmasakrowanej twarzy imitującej wieczny uśmiech. Męczeński aspekt osobowych kreacji Przybyszewskiego potwierdza Wojciech Gutowski (*Konstytucja Przybyszewskiego*, s. 67, 91).

w procesie rozwoju, deliriów strachu i niezmiernych cierpień” (Ndd, s. 139, podkr. – A.G.). Istota duszy koresponduje zatem z istotą nocy – dusza ciąży ku temu, co do niej podobne, ujawnia się i określa przez to zasadnicze podobieństwo. Dzięki nieustającej obecności nocy z dzieła autora *Śniegu* wynika jednolity obraz losów *certaina* żyjącego w bezsłonecznych mrokach. Mamy tu do czynienia z rozpoznaniem Edypa: życiu w wiecznych ciemnościach odpowiada skazanie na winę tragiczną – bohater wie, że jest ona nie do przewyciężenia, i podejrzewa, iż sterująca nim *chuć*⁴⁰ jest czymś więcej niż tylko kategorią biologiczną; wydaje mu się ona również siłą metafizyczną, ale co istnieje poza nią: tylko absolutna pustka czy bóg igrający z człowiekiem? Wariacje, powtarzalność, nieskończone semantyczne redundancje motywiki nokturnalnej dobitnie ukazują podstawowe rozpoznanie ludzkiego losu.

W tym dziele spotkanie człowieka z nocą ujawnia nieprzejrzystość indywidualnej duszy: niekończący się mrok wiele mówi o sytuacji jednostki w świecie, o jej stosunku do Absolutu, o niej samej. Rozpoznanie towarzyszy niedopowiedzenie wprowadzane przez trwalsze od dnia i „niedomknięte” nawet w finale utworów nocne bohaterów: bohater często bywa tu pozostawiony sam na sam z nocnymi ciemnościami, na tle nocy, pochłonięty przez noc i odnajdujący bogactwo nocnych mroków w sobie – nocne sfumato prowadzi w głąb, sugerując dalsze odcienie

⁴⁰ W jednym z esejów czytamy: „W [...] przepastnych głębiach [prastarej duszy – przyp. A.G.] miłość staje się straszliwym cierpieniem, gryzącym wampirem, okropną męką. [...] I w ekstazie najwyższego przeżywania szczęścia wybucha nagle ognista lawa starego wulkanu, i nadchodzi chwila, kiedy rozpoznajemy, że całe to szczęście to tylko szczęście robactwa, jakie słońce ze śmietnika wylęgło” (S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm (o twórczości Edvarda Muncha)*, [w:] tenże, *Synagoga szatana*, s. 96–97). Jak rozpoznaje Wojciech Gutowski, „ontycznym fundamentem jest irracjonalny, rozrodzony żywioł. [...] Zarówno w naturze, jak i w kulturze Przybyszewski odczytywał wpisany szyfr erotycznych pragnień i woli życia” (*Konstelacja...*, s. 23). Na obrazach Goi Czerkaski odnajduje metafizyczną prawdę o zdeterminowaniu człowieka, jego metamorfozie w żadną krwi bestię. Jednostka czyni zło z bólu – „czyni zło z powodu zła” (Ndd, s. 137). Przybyszewski akcentuje poddanie się człowieka własnemu biologicznemu zdeterminowaniu seksualnością, o którym prawdę znajduje w „nocnych” dziełach Vigelanda, Muncha czy Ropsa. Ten rodzaj aktu nazywa ironicznie „największym szczęściem ludzkiego samca, zwierzęcym szczęściem dojrzałego phallusa”, a staje się ono dla jednostki „najgłębszym i najbardziej niszczącym bólem” (Ndd, s. 139). Na gruncie instynktu seksualnego sytuuje pisarz przyczynę nocnego „sabatowego” przekroczenia, prowadzącego nawet do zbrodni. „W otchłaniach chuci – twierdzi – wszystko jest możliwe, tam lęgną się wszelakie zbrodnie, tam szaleje straszliwe pożądanie delirium” (Ss, s. 221).

nieskończonej tajemnicy. Odczuwając wewnętrzną architekturę duszy jako niezmierny „czarny, bezdenny przestwór”, tragiczny bohater może jedynie permanentnie ponawiać pytanie: „Gdzie jego granice i jakże zeń wyjście?” (Sz I, s. 29).

AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ¹

Urwana powieść – rękopis – fragment. *Legiony* jako „rzecz trudna”

Urwana powieść

Legiony mają okładkę znośną, format poręczny, objętość zachęcającą. Zaopatrzone je też w okazałą przedmowę, napisaną wedle dobrych patriotycznych wzorów, w której „życie twórczości” Sienkiewicza nie tylko w Polsce, ale i w całym świecie było wysoce podnoszone. Nie podzielam opinii autora przedmowy, który w utworze tym widział „opowieść płynną, obrazy potężne, humor świetny”, sędzę bowiem, że jest to powiastka statyczna, bezbarwna i deklamatorska, ale o to mniejsza, bo po czasie nie warto spierać się o gusta. Zastanawiam się jednak czemu ten **nieukończony i nieudany, zapewne nieukończony dlatego, że nieudany**, utwór Henryka Sienkiewicza wydano jako pierwszą, więc inauguracyjną pozycję Instytutu Literackiego w Rzymie².

Fragment ten – być może niewiele mówiący o samych *Legionach*, ale z pewnością dość dużo o stosunku Andrzeja Mencwela do ostatniej powieści Henryka Sienkiewicza – pozwala wskazać charakterystyczne cechy wypowiedzi traktujących o utworach ostatnich, zapomnianych, niedokończonych. Przede wszystkim Mencwel stawia tezę: Sienkiewicz nie ukończył *Legionów*, ponieważ uznał powieść za nieudaną. Autor sądu wychodzi zatem z prostego założenia, że to, co nie zostało wpisane w ramy początku i końca, nie jest warte uwagi krytyków i czytelników. W ten sposób traktują tę powieść i inni krytycy, których sądy przytaczam poniżej. W wielu przypadkach pojawia się deprecjonujące stwierdzenie,

¹ Dr Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz współpracuje z Uniwersytetem Warszawskim w ramach grantu „Henryk Sienkiewicz. Obecność w kulturze polskiej XX wieku. Polskość i nowoczesność. Recepcja i nowe odczytania”.

² A. Mencwel, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997, s. 269 (podkr. A.K.-T).

że nieukończone – znaczy ostatecznie uznane przez autora za niewarte pisania. W innych wypowiedziach pobrzmiewa nuta niepewności, czy utwór niedokończony może być uznany za reprezentatywny dla twórcy³.

Owo niedokończenie *Legionów* podkreślają niemal wszyscy badacze życia i twórczości Sienkiewicza. Żeby pozostać przy wypowiedziach w najbardziej charakterystycznym tonie, wystarczy przywołać Stefana Kuczyńskiego, który zaznaczał, że *Legiony* to „**utwór napisany zaledwie częściowo**”⁴, czy Marię Bokszczanin wskazującą, że wojna „przerwała druk powieści i **uniemożliwiła jej zakończenie**”⁵. Podobnie Julian Krzyżanowski przy każdej niemal wzmiance o utworze akcentował jego niegotowość: „*Legiony pozostały fragmentami*”, „wrzenie rewolucyjne końca w. XVIII rysuje się całkiem wyraźnie w **nie ukończonych Legionach**”⁶ – pisał. Kuczyński co prawda w dalszych wywodach próbował głębiej szukać przyczyn niesfinalizowania dzieła, nie zmieniło to jednak jego ogólnie niskiej oceny utworu:

Na podstawie mniej udanego *Na polu chwały* oraz nie dokończonych *Legionów* krytycy literaccy mówią o wyczerpaniu sił twórczych Sienkiewicza czy też o ich zmniejszeniu się na skutek – po prostu – starzenia się autora *Trylogii*. Jest to spostrzeżenie niewątpliwie słuszne, ale nie wyjaśniające zagadnienia całkowicie. [...] Nie tyle zatem dla braku sił fizycznych i umysłowych, ile w poczuciu, że ponad to, co już w pięciu kolejnych powieściach historycznych narodowi przekazał, nic więcej oznajmić nie zdoła. I to było, jak się wydaje, obok wspomnianych przyczyn drugorzędnych, głównym powodem słabości pisarskiej w tworzeniu *Na polu chwały* i *Legionów*⁷.

³ Warto zauważyć, że postawy te w pewien sposób przypominają sądy na temat pisarzy i poetów, którzy umarli w zbyt młodym wieku, by ocenić ich możliwości twórcze. W takich przypadkach wnioskuje się na temat ich talentu na podstawie młodzieńczych utworów – tak dzieje się w przypadku K.K. Baczyńskiego, T. Gajcego i innych, którzy odeszli „zbyt młodo”. Oczywiście w przypadku *Legionów* Sienkiewicza trudności z oceną utworu i postawy autora wynikają z zupełnie odmiennych przesłanek.

⁴ S.M. Kuczyński, *Sienkiewicz a współczesna historiografia polska*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej. Listopad 1966*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968, s. 130 (podkr. A.K.-T.).

⁵ M. Bokszczanin, [wstęp do]: H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin, t. II, cz. 1, Warszawa 1996, s. 92 (podkr. A.K.-T.).

⁶ J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 37, 55, 116 (podkr. A.K.-T.).

⁷ S.M. Kuczyński, dz. cyt., s. 132, 135.

Inne zdanie miał Jan Lechoń, który cztery lata po opublikowaniu *Legionów* – w 1918 roku – zamieścił w „Pro Arte et Studio” dość długą recenzję dzieła. Nazywał w niej *Legiony* „ostatnią powieścią Sienkiewicza”⁸ – można dodać, że to oczywiste i dla miłośników twórczości Sienkiewicza mało odkrywczе, nie to jednak jest w tym ujęciu szczególne. Otóż Lechoń w całym wywodzie ani razu nie odnosi się do kategorii nieukończenia czy fragmentaryczności. Interesuje go przede wszystkim kwestia zachowania przez Sienkiewicza walorów epoki napoleońskiej, jej cech charakterystycznych w ogóle, a w szczególności zagadnienia związane z kategorią polskości. Dlatego też Lechoń zaznacza, że „Sienkiewicz nie po raz pierwszy daje tu sobie radę z niesformą szlachtą polską”⁹, wykorzystując nie tylko talent operowania słowem, ale także budowania spójnych interesujących postaci: „w kilkunastu scenach ujawnił jej [szlachty – przyp. A.K.-T.] duszę, tchnąwszy ją w bajeczne postaci od magnatów i senatorów aż do szarych zagonników, od karmazynów do szlacheckiego plebsu”¹⁰ – uważał skamandryta. Poświęcając uwagę najważniejszym postaciom utworu – od szambelana Kwiatkowskiego, poprzez Klarybellę, „która tylko jako piękna plama od tła się odcina”, oraz Cywińskiego i Bogusławskiego, zdefiniowanego jako „mocny, kapitalny charakter romantyczny, wcale nie książkowa byronowska postać”¹¹ – i wspominając postaci drugoplanowe, Lechoń dąży do puenty, która niejednokrotnie była już formułowana w odniesieniu do twórczości Sienkiewicza, nigdy jednak w kontekście *Legionów*:

Tutaj przede wszystkim jest kres i punkt najwyższy wiary szlacheckiej Sienkiewicza, tutaj do Rzymu przyjąć musiał, gdy wyszedł w drogę raz ostatni – przyszedł się pokłonić za łacińską wiedzę i rzymską wiarę, z której poszło rodem jego karmazynowe epos szlacheckie, wykwinne zrozumienie dla starych kultur *Quo vadis* i *Bez dogmatu*; w tym jest jego, zła czy dobra, ale odrębność, ale siła, ale niewyżebiane miejsce wśród polskich pisarzy.

I tam też biją źródła tego piękna, które *Legionom* świetną wyznaczają kartę w literaturze¹².

Według Lechońa, najcenniejsze w tej powieści jest rozwiązanie formalne, czy też pomysł fabularny, gdyż, według poety, „pierwszy to raz

⁸ JI [Jan Lechoń], *Legiony*, „Pro Arte et Studio. Pismo Młodzieży Akademickiej” 1918, z. 15, s. 29.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże (podkr. A.K.-T.).

o napoleońskiej wojnie nie historia, nie dzienniki mówią, ale – szlachta”, co można uznać za pewnego rodzaju złudzenie „naoczności”, tak przez Sienkiewicza doskonale wykorzystane, że ma się wrażenie, iż właśnie uczestnicy i twórcy historii, wybrani spośród wszystkich warstw szlacheckich, opowiadają o skomplikowanej historii Polski czasów napoleońskich¹³. Ten aprobatywny sąd na temat *Legionów* (jeden z niewielu) komponuje się w pewien sposób z entuzjazmem Krechowieckiego, który na wieść, że Sienkiewicz rozpoczął pracę nad utworem, pisał w 1913 roku: „Więc teraz Legiony! Niewątpliwie rzecz niezmiernie trudna, której ty jeden sprostać możesz na chwałę naszą”¹⁴.

Jak widać, różnorodne są sądy zarówno współczesnych Sienkiewiczowi, jak i późniejszych czytelników co do przyczyn niedomknięcia utworu. Czy którykolwiek z tych tropów potwierdziłby sam autor? Czy *Legionów* nie dokończył z powodu starości i braku pomysłów, czy też były one dlań otwartym rozdziałem, dającym nadzieję spełnienia w przyszłości? Już w roku 1911, a więc na samym początku pracy nad *Legionami*, autor pisał do Krechowieckiego, że to „bardzo trudne i rzecz szczególna”¹⁵, zaś prace źródłowe, tak istotne dla warsztatu pisarskiego Sienkiewicza, utrwalają go tylko w tym przekonaniu („im więcej rozpatruję w źródłach, tym bardziej piętrzą się trudności”¹⁶). Odwlekając zamiar stworzenia powieści napoleońskiej, nie pozbył się pisarz obaw. Szczerze wyznawał Krechowieckiemu: „Nie wiem, czy i mnie legiony się

¹³ Sąd Lechonia wydaje się nieco tendencyjny, gdyż zadając sobie pytanie, czy rzeczywiście Sienkiewicz w sposób szczególnie zaakcentował perspektywę nadawczą i czy rzeczywiście ma ona aż tak ogromne znaczenie, jak chciałby Lechoń, łatwo stwierdzimy, że we wcześniejszych powieściach historycznych Sienkiewicz także nie stosował dystansu czasowego, pozwalał wypowiadać się „tu i teraz” wszystkim warstwom społecznym, których prezentację uznał za stosowną. Jedynie w *Niewoli tatarskiej* konwencja znalezionego dziennika wymagała stosowania odmiennych środków, ale i tutaj dominował punkt widzenia szlachcica Zdanoborskiego. Czyżby zatem słowa Lechonia należało raczej odnieść nie do samego Sienkiewicza, lecz do jego poprzedników, którzy nie pisali o idei legionowej w ten sposób? Trudno i z taką interpretacją w pełni się zgodzić, bo przecież w roku 1918 istniało już kilka innych utworów na podobny temat (choćby *Popioły* Żeromskiego).

¹⁴ A. Krechowiecki, list do H. Sienkiewicza z 1 II 1911 r., [w:] H. Sienkiewicz, *Listy*, t. III, cz. 1, Warszawa 2007, s. 394.

¹⁵ H. Sienkiewicz, list do A. Krechowieckiego z 30 XI 1911 r., [w:] tenże, *Listy*, t. III, cz. 1, s. 391.

¹⁶ Tamże.

udadzą, albowiem rzecz jest trudna”¹⁷, a rok później żonie, Marii Babskiej: „Ja skończyłem R[ozdział] VI i przepisałem, a raczej przerobiłem to, co było napisane. Dziś to odczytałem. Jakie takie. Wszystko zależy od tego, co dalej wymyślę i jak się pomysły udadzą”¹⁸.

W miarę postępów w pracy i autor, i wydawnictwo byli już bardziej optymistycznie nastawieni co do powodzenia przedsięwzięcia. Sienkiewicz, co dla niego charakterystyczne, zabrawszy się za powieść „na poważnie”, poświęcał pisaniu wiele czasu, co potwierdzał w liście do żony. „Nad *Legionami* siedzę i piszę” – wyznawał w lutym 1914 roku, a więc już po rozpoczęciu drukowania *Legionów* przez „Tygodnik Ilustrowany”, który – jak donosił sam Sienkiewicz – „raduje się z nich bardzo. Widocznie przybywa mu prenumeratorów”. Kończąc list, dawał próbkę własnych przemyśleń na temat powieści: „Chwilami dziwię się, że się tak podobają. Zrobiłem przed kilku dniami jeden niezły obrazek z Wenecji”¹⁹. Tak więc sam autor, jak pokazuje jego korespondencja, nie był przekonany o wartości swoich dokonań; dręczyły go obawy, że nie jest w stanie sprostać oczekiwaniom publiki, która wymaga, by „pisać *Legiony* i pisać w sposób wesoły, młodzieńczy”²⁰. Twórczy niepokój przeplatał się z nadzieją:

Czasem idzie ciężko, z wolna jednak zżywam się z przedmiotem, zajmuję się nim coraz bardziej i idzie, a mam nadzieję, że pójdzie coraz lepiej. Gdybym się mógł oderwać od wszelkich trosk, spraw i nagabywań, a skupić się całkowicie i wyłącznie na robocie, czuję, że napisałbym bardzo porządną powieść²¹.

W drugiej połowie 1914 roku, doprowadziwszy akcję *Legionów* do miejsca, jakie dzisiaj uchodzi za koniec powieści, Sienkiewicz był już przekonany, że okoliczności polityczne nie pozwolą mu na spokojne ukończenie utworu. Wprost mówił o tym w liście do Sydona Loreta²²:

¹⁷ H. Sienkiewicz, list do A. Krechowickiego z 8 V 1912 r., [w:] tenże, *Listy*, t. III, cz. 1, s. 392.

¹⁸ H. Sienkiewicz, list do M. Babskiej z 6–7 IV 1913 r., [w:] tenże, *Listy*, t. IV, cz. 2, Warszawa 2008, s. 442.

¹⁹ H. Sienkiewicz, list do J. Janczewskiej z 23 II 1914 r., [w:] tenże, *Listy*, t. II, cz. 3, Warszawa 1996 s. 427.

²⁰ H. Sienkiewicz, list do J. Janczewskiej z 7 VI 1914 r., [w:] tamże, s. 436.

²¹ Tamże.

²² Sydon Maciej Loret (1880–1949) mieszkał w Galicji, wchodził w skład tzw. Ekspedycji Rzymskiej badającej archiwa watykańskie. Zajmował się stosunkami kulturalnymi między Polską a Włochami. W latach 1915–1919 był delegatem na Włochy Komitetu

Dziękuję za przesłane mi wycinki z przekładem *Legionów*. Pani Rogowska²³ byłaby jeszcze lepiej zrobiła, porozumiawszy się ze mną poprzednio, gdyż to jest powieść, którą przerwałem i nie mogę nawet jej pisać dalej, nie mając pod ręką żadnych źródeł – do pracy tej nie wrócę, chyba w domu, po ukończonej wojnie²⁴.

Ostatnie zdanie cytowanego listu uzmysławia, że Sienkiewicz nie uważał *Legionów* za powieść nieudaną i dlatego niewartą kontynuacji. Autor daje jasne sygnały, że nie przerwał pisania z powodów od siebie zależnych – wskazuje tu raczej wojnę i brak warunków do pracy. Zatem – gdyby śmierć nie zabrała go w 1916 roku – prawdopodobnie *Legiony* nabrałyby zamierzonego pierwotnie kształtu.

Rękopis

Legiony, choć nieukończone, stanowią bardzo interesujący przedmiot badań, szczególnie za sprawą rękopisu, jaki zachował się w dużej części. W zbiorach wrocławskiego Ossolineum pod sygnaturą 12645/II można odnaleźć autograf złożony ze 139 kart, w tym jednej niezapisanej. Julian Krzyżanowski usiłował pogrupować zachowane karty rękopiśmienne, co zaowocowało połączeniem luźnych kartek w sześć zespołów – różnych odmian ostatniej powieści Sienkiewicza²⁵. Na zbiór zatytułowany *Henryk Sienkiewicz „Legiony”. Fragmenty różnych redakcji powieści. 1913–1914* składają się:

1. Odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika;
2. *Legiony*, część I, Redakcja A (rozdział 1 i 2) oraz poniechane początki kart dalszego ciągu;

Generalnego Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce, współpracował zatem z Henrykiem Sienkiewiczem (biogram podaję za hasłem autorstwa A. Szklarskiej-Lohmannowej w *Polskim Słowniku Biograficznym*, t. XVII, Wrocław 1972, s. 557–559).

²³ Według Marii Bokszczanin chodzi o Marię Rogowską-Halską (1877–1944), pedagogkę i działaczkę społeczną związaną z PPS, autorkę przekładu *Legionów* na język rosyjski dla moskiewskiego czasopisma „Wokrut Swieta” (patrz: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. III, cz. 1, s. 525).

²⁴ H. Sienkiewicz, list do S. Loreta z 19 XII 1914 r., [w:] tenże, *Listy*, t. III, cz. 1, s. 524.

²⁵ Co ciekawe, nie wspomina o tym Krzyżanowski w swym *Pokłosiu Sienkiewiczowskim*, w którym omawia dzieje i zawartość między innymi *Trylogii* i *Na polu chwały* (J. Krzyżanowski, dz. cyt.).

3. *Legiony*, część I, Redakcja B (rozdziały 1 i 2, koniec 5 i rozdział 6);
4. *Legiony*, część II, poniechane fragmenty początkowe;
5. *Legiony*, część II, Redakcja A (rozd. 1–4);
6. *Legiony*, część II, Redakcja B, obejmująca wyłącznie karty z tekstem poniechanym w ostatecznej redakcji.

Znajdujące się w zbiorze kartki są numerowane ręką autora. Stanowią świadectwo prób, zabiegów warsztatowych, zmagañ Sienkiewicza i dochodzenia do wersji ostatecznej. Nie ma na nich śladu, który wskazywałby, że autor *Trylogii* zamierzał powieść zostawić niedokończoną.

Na szczególne zainteresowanie badacza zasługują te fragmenty, które mają charakter wariantowy. Oczywiście należą do nich skreślone ręką pisarza fragmenty, które nie ukazały się w druku. Są to, charakterystyczne dla całej pracy twórczej Sienkiewicza, skreślenia zarówno w obrębie pojedynczych wyrazów, jak i całych fraz czy nawet dłuższych passusów. Tadeusz Bujnicki nazywa te ślady pracy twórczej „zaniechaniami”, które „wprowadzają zarazem w świat powieściowy pewne, ukryte dotąd motywacje”²⁶, a także pozwalają badaczowi poznać sposób myślenia i konstruowania fabuły oraz świata przedstawionego. Wśród zapisków, jakie sporządził Sienkiewicz zgodnie ze swoim zwyczajem przed przystąpieniem do pisania powieści, znajdują się między innymi spisy zawartości zbiorów Muzeum Czapskich, Biblioteki Czartoryskich, Biblioteki Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, Biblioteki Jagiellońskiej, księgozbioru Zamoyskich, Uniwersytetu Warszawskiego. Nie wszystkie zestawienia są robione ręką Sienkiewicza, każde jednak dotyczy materiałów źródłowych do *Legionów*. Wśród tych, które prawdopodobnie uznał Sienkiewicz za interesujące i potrzebne do pełnego poznania epoki napoleońskiej, odnaleźć można *Listy Ignacego Potockiego*, *Ludwika Platera z obozu pod Smoleńskiem*, *Listy z kampanii egipskiej*, *Listy Zamoyskiego*, *Testament Hugona Kollątaja*, pamiętniki, m.in. Józefa Krasińskiego²⁷. Zapewne bardziej dogłębne analizy mogłyby wykazać, jak wiele z tych znajdujących się w spisie przygotowawczym utworów czy pamiętników znalazło ostatecznie odzwierciedlenie w utworze. Przeglądając je jedynie pobieżnie, można się zorientować, że nawet do ostatniej, „z trudem” pisanej powieści Sienkiewicz przeprowadził gruntowne badania histo-

²⁶ T. Bujnicki, *Zaniechane stronic „Trylogii” czyli Sienkiewicza skreślenia ostatniej chwili*, Kraków 1999, s. 5.

²⁷ Patrz rękopiśmienne zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, zatytułowane *Papiery Henryka Sienkiewicza*, sygnatura 12444/II.

ryczne i kulturowe; zagadnienie potraktował równie poważnie, jak przy tworzeniu pierwszych i najważniejszych powieści historycznych: *Ogniem i mieczem*, *Potopu* i *Pana Wołodyjowskiego*.

Fragment

W zachowanej wersji rękopiśmiennej *Legionów* warto przyjrzeć się pierwszemu wariantowi początku powieści. Jest on interesujący z kilku powodów. Po pierwsze, wskazuje na zmagania Sienkiewicza nie tylko z materią fabularną, prezentacją postaci i świata przedstawionego, ale również z formą podawczą. Wariant ten przypomina kronikarski zapis losów Aleksego Zdanoborskiego, znany z poprzedzającej *Trylogię* noweli *Niewola tatarska*. Dodatkowo wersja ta bogata jest w szczegóły, które nie znajdują się w wersji ostatecznej, a nawet w rozwiązania odmienne od tych, które znamy z pierwodruku.

Narracja trzecioosobowa, jaką ostatecznie wybrał Sienkiewicz, wymusza chronologiczne prowadzenie akcji, ewentualne retardacje i reminiscencje wymagają dodatkowych zabiegów stylistycznych. Zabieg wykorzystania pamiętnika do opowiedzenia losów Marka Kwiatkowskiego pozwoliłby na dowolne pomijanie fragmentów życia bohatera, wybiórcze traktowanie epizodów i przeżyć postaci, a także stworzenie dystansu czasowego między czytelnikiem a pamiętnikarzem. Oczywiście wydaje się, że forma pierwszoosobowa i wspomnienie o sporządzaniu notatek sugerują jednocześnie autentyczność i świeżość przekazu, ponadto ich rzetelność nieskażoną ułomną ludzką pamięcią. Jednak już pierwsze zdania powieści zaprzeczają tej tezie:

Wspomnienia moje pocynam spisywać w roku pańskim 1816, a przeto nie są one tak dokładne, jakby być mogły. Przyczyną tego są także i wojny w których brałem udział i na których zesła mi pierwsza młodość. Zapisywałem bowiem skrętnie wszystko, co mi się przygodziło i nieraz nie dosypiałem na biwakach. Byłe jakkoweś osobliwsze zdarzenia zakonotować²⁸.

Zatem, pomimo formy pamiętnikarskiej, relacja ta wydaje się o wiele bardziej naznaczona błędem, nie ma tutaj też mowy o przekazywaniu wydarzeń na bieżąco, co wydaje się istotne w wersji ostatecznej. Przyczy-

²⁸ H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika, Ossolineum, sygn. 12645/II, s. 1.

ny takiego stanu tłumaczy właściciel wspomnień tym, że „potem uczyniło się tych konotat tak dużo, że musiałem je zostawiać po rozmaitych miejscach [...], których to miejsc później już nigdy nie oglądały moje oczy. Inne książeczki dostawały się wraz z furgonami w moc nieprzyjaciela”²⁹. Czyli wspomnienia, pierwotnie spisywane przez bohatera z detaliczną, jak można przypuszczać, dokładnością w brulionach, które zaginęły następnie w wirze wojennych wydarzeń, ponownie utrwalane są na piśmie, ale ze znacznie odleglejszej perspektywy czasowej:

Niektóre [bruliony – przyp. A.K.-T.] wszelako, i to takie w których malowałem nawet rozmowy, bądź z przyjaciółmi towarzyszami, bądź ze znakomitemi ludźmi, posiadam dotychczas. One to, wraz z pamięcią, którą dzięki Mnemozynie zachowałem nietkniętą, posłużą mi do spisywania tych wspomnień³⁰.

Nie przeszkadza to jednak w łatwiejszym i bardziej syntetycznym wprowadzeniu podstawowych faktów z życia Kwiatkowskiego:

Urodziłem się 1780 roku – Ojciec odumał mnie gdy miałem trzy cztery lata, matka, którą pamiętam dobrze, rozstała się z tym światem w rok później. Wychowywałem się u stryja mego w Różykach na podkomorzego w Sieradzkim szambelana Augusta Kwiatkowskiego niedaleko Łęczycy we wsi Różyce, które otrzymałem w spadku po rodzicach. Stryj mój był wdowcem i miał tylko jednego syna Kajetana, starszego ode mnie o lat dziewięć.

Niektóre z tych informacji zawarte zostały także w wersji ostatecznej powieści, tutaj dopełnia je Sienkiewicz rokiem urodzenia bohatera, a także dokładnymi informacjami na temat śmierci jego rodziców. Pozwala to na pełniejsze zrozumienie sytuacji i decyzji młodego człowieka, wybierającego się do wojska. Dystans czasowy – spisywanie wspomnień po wielu latach – nie zmniejsza wagi tych informacji. Śmierć rodziców, wychowywanie przez stryja – wdowca dobitnie pokazują sytuację, w jakiej znalazł się Marek Kwiatkowski. Porzucenie pomysłu z pamiętnikiem wymusiło na autorze *Trylogii* rozrzucenie tych informacji, co w pewien sposób osłabia ich wymowę i przenosi środek ciężkości na inne zagadnienie. Informacje o sieroctwie Marka przeplatają się w pierwodruku z doniesieniami o Legionach Dąbrowskiego i patriotycznym zrywie chłopca:

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże. Wszystkie słowa i fragmenty przekreślone w niniejszym artykule są skreślone także w rękopisie – zachowuję zatem oryginalny zapis rękopiśmienny.

Dziś, a jeśli nie dziś, to jutro, powiem stryjowi, o co chodzi [wstąpienie do legionów – przyp. A.K-T.] a co on o tem pomyśli, to mi jest zupełnie wszystko jedno.

- Niekoniecznie. Przecie to twój opiekun, a ty masz dopiero szesnaście lat.

- Siedemnasty.

- Niech i tak będzie, ale stryj trzyma cały majątek w ręku.

- Nie dba o majątek ten, komu droga ojczyzna i chwała [...].

- Żeby jednak dojechać do Włoch, trzeba mieć za co dojechać, więc pytam, co zrobisz, jeśli szambelan nie da ci ani grosza?

- Ucieknę, tak jak stoję. Mam dziesięć czerwonych złotych, dwa zegarki po ojcu i własnego konia w stajni. [...] Różyce są moje, a Różyce to nie byle co³¹.

W wersji pamiętnikowej Sienkiewicz stara się na samym początku zarysować całościowo sytuację rodzinną i uczuciową bohatera. Czyni to prawdopodobnie po to, by w dalszej partii utworu zajmować się wyłącznie tematem zasadniczym – legionami. Tak więc z pamiętnika dowiedzieć się można się nie tylko o sieroctwie Marka, ale także poznać historię rodziny Kwiatkowskich, dla której „Pewien geniusz i pewna zdolność do pióra są jak się zdaje ~~wrodzone~~ przyrodzone”³². Ten rys obecny jest także w wersji drukowanej (biskup Krasicki mówi nawet do Kajetana: „Rytmów wacpana nie zaparłby się sam Trembecki”³³), jednak Sienkiewicz rezygnuje w niej z zaprezentowania uczonych antenatów Marka, co z kolei w wersji rękopiśmiennej (pamiętnikowej) zajmuje pokaźny fragment tekstu:

Już w szesnastym wieku, przodek nasz Marcin Kwiatkowski znany był z rozlicznych dzieł naukowych, które wydał w Królewcu, bawiąc na dworze Alberta, księcia pruskiego. Był też ten Marcin krewnym Kromera, ale jakim, tego nie umiem powiedzieć. Stryj wspominał nieraz, że w [nieczytelne] znajdują się liczne księgi Marcynowego konceptu. Ja sam posiadałem dziełko: „De latissimo usu et maxima utilitate linguae slavonicae” – wszelako dziełko to, wraz ze znaczną naszą biblioteką spłonęło razem ze dworem w Różykach.

Był także i inny nasz krewny, jezuita, ksiądz Piotr Kwiatkowski, którego pisał dzieła pobożne. Stryj mój ~~podkomorzy~~ szambelan August [nieczytelne] znał go podobno osobiście, ale się do tego nie przyznawał, gdyż rad uchodził za młodszego niż był rzeczywiście³⁴.

³¹ H. Sienkiewicz, *Legiony. Powieść historyczna*, Lwów 1932, s. 8–9.

³² H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika, s. 1. Zdanie to pojawia się w niemal niezmienionej formie także w pierwodruku, jednak z rozmowy między Markiem a Stanisławem wynika, że sława Kwiatkowskich jest raczej przereklamowana.

³³ H. Sienkiewicz, *Legiony*, s. 89.

³⁴ H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika, s. 1.

Marek Kwiatkowski, jakim zaprezentował go Sienkiewicz w pierwodruku *Legionów*, to postać dość naiwna, mało jeszcze znająca świat i trudy życia. Uzależnienie od stryja, jego knowań i dobrej woli, a także młodzieńcze zapatrywanie w ideę legionową powodują, że postrzegany jest przede wszystkim jako dojrzewający młodzieniec, z każdym wojskowym krokiem nabierający nowych, wartościowych, ale i przykrych doświadczeń. Widoczne jest też, że chyba jako jedyny z bohaterów Sienkiewiczowskich powieści udaje się na wojnę nie tylko z powodów patriotycznych, ale by zapomnieć o nieszczęśliwej miłości. Przynosi to pewne zaskoczenie, gdyż charakterystycznym rysem wszystkich wcześniejszych powieści historycznych Sienkiewicza (a także w mniejszym, lecz dostrzegalnym stopniu w noweli *Niewola tatarska*) było umiejętne i pozytywnie wpływające na akcję łączenie wątku przygodowo-wojennego z prywatno-miłosnym. W próbie rękopiśmiennej także widać te młodzieńcze „ułomności”, jednak dystans czasowy i emocjonalny powodują, że działania Kwiatkowskiego prezentowane są jako dokonane fakty, nie poruszające już emocji opowiadającego. W detalach różnią się też obie wersje – począwszy od imienia wybranki, która w tej wersji pamiętnikowej rękopisu nosi imię Pandolfina, poprzez wyjawienie uczuć Marka, aż do rozwiązania całej romansowej historii. Spisując swój pamiętnik, bohater zaznacza, że

Pod koniec tegoż roku zakochałem się po raz pierwszy w życiu w pannie Pandolfinie Wyróżębskiej, która mieszkała u ciotki swej pani Sokołowskiej w Leźnicy Wielkiej. [...] Panienska liczyła pod lat dwadzieścia pięć, ja zaledwie skończyłem szesnaście, i może dlatego wydała mi się cudem natury boginią co zresztą napisałem wyraźnie w jej³⁵

Dojrzałość narratora powoduje, że sam jest w stanie komentować całą sytuację. Już nie drwiny przyjaciela – Stanisława Cywińskiego – ale własne refleksje wskazują niemożność spełnienia tego afektu. Ogromna, jak na ówczesne czasy, różnica wieku, właściwie od samego początku udaremniała powodzenie zamierzeń miłosnych Marka. I choć w obu wersjach jawi się on jako sentymentalny poeta:

W sztabuchu jej napisałem wiersz, który dotąd pamiętam:
Pandolfina cud natury
Podnosi oczy do góry

³⁵ H. Sienkiewicz, *Legiony* cz II, redakcja B obejmująca wyłącznie karty z tekstem poniechanym przy pisaniu ostatecznej redakcji, s. 2.

Potem spuszcza je ku ziemi
 Już podbiła N.N. niemi
 Litery N.N. zastępowały moje imię³⁶,

to w pamiętniku wydaje się bardziej autentyczny. Wyznaje swoją miłość Pandolfinie (Klarybelli) tak, jak czynią to po raz pierwszy zakochani młodzieńcy, i odgrywa przed nią spektakl chorego z miłości, a nawet zazdrosnego kochanka:

Na próżno zaklinałem ją by pozwoliła się uwielbiać ubóstwiać na próżno padałem na kolana, na próżno groziłem, że jeżeli pogardzi mym afektem sentymentem ucieknę na kraj świata i przystanę do francuskiego wojska, napróżno przysięgałem na Boga i kościół, że zapiszę się jako prosty żołnierz, aby zginąć prędzej i łatwiej. Panna patrzyła na mnie jak na niedorostka, gniewała się że ją ośmieszam i nie szczędziła mi urągłych żartów, a natomiast daleko łaskawiej patrzyła spoglądała na Kajetana, który był starszy o lat dziesięć i po przetłomaczeniu Gresnera uchodził za jelnialnego i uczonego młodzieńca³⁷.

Wyznanie uczuć staje się w pamiętniku bezpośrednim bodźcem do wstąpienia do wojska – odrzucony kochanek, bezlitosny dla siebie samego w swej młodzieńczej dumie, musiał zniknąć z oczu kobiety:

Nacierpiałem się niemało. Miłość moja miała wprawdzie siedlisko głównie poważnie w imaginacji, ale pierwszy zawód i pierwsze rozczarowanie będą zawsze okrutne, przeto i mnie się wydało, że straciwszy *Adolfinę* Pandolfinę i wiarę we wzniosłość jej uczuć, straciłem wszystko na świecie i że pozostaje mi tylko grób. Gdybym był wierzył, że *Adolfina* Pandolfina obleje łzami moją mogiłę i po mojej śmierci zamieszka do końca życia w pustelni, byłbym może odebrał sobie życie, ale myśl, że po chwilowym przestraszu nazwie mnie w duszy głupim smarkaczem X była mi tak nieznośną, że wstrzymała moją dłoń samobójczą. [...] Ale wobec ciosu, który zdruzgotał moje czułe żądze, wobec nieznośnych stosunków w *Róźycach* rodzinnych (stryja bowiem znenawidziłem za to, że ośmielił się kochać *Adolfinę*, a Kajetana za to że miał jej nie kochać) życie w *Róźycach* obrzydło mi do tego stopnia, że postanowiłem istotnie pójść na kraj świata i zaciągnąć się do wojska³⁸.

W pierwodruku cios zadany odrzuconemu kochankowi został złagodzony na dwa sposoby. Po pierwsze Klarybella nie była pierwszą miłością Marka; jak wyznaje on Stanisławowi, „to nie pierwsze moje

³⁶ W pierwodruku fragment ten wygląda niemal identycznie.

³⁷ H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika, s. 2.

³⁸ Tamże.

uczucie [...], tamto była istotnie dziecinna miłość³⁹, co z jednej strony pokazuje aktualne uczucie bohatera jako dojrzsalsze, z drugiej jest sugestią, że w młodzieńczym wieku uczucia nie bywają zbyt stałe. Po drugie, Klarybella jest uwikłana w szczególny trójkąt miłosny: podoba jej się Kajetan, który gardzi jej uczuciem, wcześniej dała słowo nieznanemu na początku oficerowi polskiemu (o którym w zachowanej części pamiętnika nie ma wzmianki), a ostatecznie decyduje się na ślub z niekochanym starym Kwiatkowskim. Mając pełną wiedzę na ten temat, Marek ostatecznie spogląda innym wzrokiem na Klarybellę. Nie to wydaje się jednak najistotniejsze. W opublikowanej części powieści nie ma informacji o tym, czy małżeństwo szambelana Kwiatkowskiego i jego wybranki dochodzi do skutku, zatem można też przypuszczać, że historia miłości panny Klarybelli i oficera polskiego, Bogusławskiego, mogłaby powrócić jeszcze w dalszej części utworu. Być może w formie udratyzowanej – wszystko zależałoby od tego, czy małżeństwo zostało zawarte i czy Bogusławski przeżyłby kolejne bitwy. W pamiętniku wszystko od razu zostaje wyjaśnione. August Kwiatkowski

sprowadził karocę z Drezna, oświadczył się i został przyjęty. Mówiono, że panna zgodziła się na oddanie mu ręki przez zemstę nad Kajetanem. ~~Wtętko się to wszystko przez cały rok a w końcu małżeństwo nie doszło do skutku X~~ Małżeństwo nie przyszło jednak do skutku, ale nie wiem dla jakich powodów, byłem bowiem już wówczas w kraju⁴⁰.

Zatem jasne się staje, że dalsze losy panny nie zostaną zaprezentowane.

Wersja drukowana powieści właściwie niewiele różni się od zachowanej we fragmencie rękopiśmiennej wersji w formie pamiętnika. Wyłączając próbę zaprezentowania akcji powieści w formie sprawdzonej przez Sienkiewicza już na początku kariery pisarskiej (*Stary sługa, Niewola tatarska*), oba teksty różnią się jedynie detalami – i to tymi przede wszystkim, których znaczenia nie można do końca rozpoznać. Wątek Klarybelli i Bogusławskiego pozostaje niezakończony w obu wersjach, nie wiadomo także, czy Sienkiewicz zamierzał początkowo całą powieść zawrzeć w formie pamiętnika, czy tylko streścić w nim to, co wydarzyło się w przedakcji. Natomiast wątek pozaromansowy – patriotyzm Kwiat-

³⁹ H. Sienkiewicz, *Legiony*, s. 19.

⁴⁰ H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, odmiana A: początek *Legionów* w formie pamiętnika, s. 2.

kowskiego, jego chęć służenia w wojsku – został w pamiętniku jedynie zasugerowany, podobnie jak zasugerowana została wiara w dzieło Bonapartego.

Pierwodruk *Legionów* zakończył Sienkiewicz emocjonalną sceną sakralnego wręcz przeżycia wojsk legionowych:

Ranek czynił się rozkoszny, rosisty, promienny, przesycony zapachem kwiecia mimosy, na niebie nie było ani jednej chmurki, tylko nad ziemią unosiła się jakby złocista mgła subtelna i przezrocza, która raczej opromieniała niż przesłaniała skały, wzgórze, drzewa i domy. Nagle w oddali, ponad tą mgłą rozbłysło coś w czystym błękitcie. Wyssoko na niebie zarysowały się kształty kopuły, jakby zawieszono nad ziemią [...]. Na ten widok w pierwszych szeregach maszerującej kolumny podniosły się głosy i szły jak echo w głąb [...]:

- Święty Piotr, święty Piotr! [...]

Ogarnął ich nastrój całkiem uroczysty [...], ta świątynia wydawał im się jakby czemś polskiem, czemś swoim i wraz z podziwem rodziła się w ich sercach do niej tęsknota⁴¹.

W żołnierzach widok kaplicy Sykstyńskiej wywołuje wielkie emocje, tak jakby wejście do Rzymu w pewien sposób było spełnieniem ich pragnień wspólnotowych, narodowych, dających nadzieję na rozwiązanie wszelkich problemów. Dodatkowo scena ta podkreśla mocne przywiązanie Polaków do wartości sakralnych, stanowiących o początkach i korzeniach, legitymizujących prawowite funkcjonowanie Polaków w świecie.

Podobne uczucia akcentuje pisarz w zachowanym fragmencie będącym próbą kolejnego rozdziału (czy też zakończenia) *Legionów*. Wielkość Polaków i ich historii potwierdzana jest tu poprzez przywoływanie znaczących miejsc i dat. Dawka emocji, jaka towarzyszyła oglądaniu Bazyliki św. Piotra, podwojona została przez Sienkiewicza poprzez wprowadzenie legionistów w miejsce znaczące i symboliczne, gdzie „marzenia osobiste pierzchły, albowiem rozegnała je rzeczywistość, [...] od najbujniejszej wyobraźni większa i wspanialsza: oto wojsko polskie wchodziło na Kapitol”. Dodatkowo autor spotęgował emocje wzmianką, iż gdy Polacy wchodziłi na Kapitol, „był to wielki i pamiętny dla Polaków dzień trzeci maja”⁴². Symboliki tej nie trzeba tłumaczyć, jednak dalszy fragment zachowanego rękopisu pokazuje, jak ważne to były symbole dla samego Sienkiewicza. Choć wykorzystał znaczące elementy historii i przestrzeni,

⁴¹ H. Sienkiewicz, *Legiony*, s. 221.

⁴² H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, cz. II, Redakcja B, obejmująca wyłącznie karty z tekstem poniechanym przy opracowywaniu ostatecznej wersji, s. 56 [139].

choć znana była powszechnie historia niedoli Polaków, to nie poprzestał na tym intuicyjnym budowaniu nastroju. Wprowadzał wojsko „nieistniejącego kraju” do najważniejszego miejsca w Rzymie i prezentował je w sposób najdoskonalszy, jako żołnierzy zdyscyplinowanych i pewnych swojej wielkości. W pełni świadomie skontrastował je z barbarzyńcami, którzy przychodzili, by grabić i zabierać łupy:

Bataliony wszedłszy na wzgórze trzema drogami, ustawiły się na placu przed pałacem, z karabinami u nogi – w równych szeregach, nieruchome, milczące jak żywy mur. W środku górował nad nimi spokojny pomnik Marka Aureliusza. Słyszysz Cezarze za życia nazwiska takiego narodu, nie widziałeś odkąd tu stoisz podobnych żołnierzy – ale wiedz, że nie przyszli oni zdzierać miedzianego dachu z twego Kapitolu, nie przyszli brać łupy i jeńców, jeno przyszli jako sieroty po stracie ojczyzny⁴³.

Powtarza retorycznie wypowiedź wcześniejszą:

by dać świadectwo światu i miastu, że ta ojczyzna jeszcze nie zginęła, że żyje w ich twarzach, oddycha ich pierściami, pływa w ich krwi. Widzisz te chorągwie, których szkarłat wzdyma się na wietrze – i te śnieżne orły na szkar⁴⁴

Słowa te nabierają jeszcze głębszego znaczenia, gdy skonfrontuje się je z tekstem przemówienia noblowskiego Sienkiewicza.

Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysięcznych dowodów, że ona żyje!... Głoszono ją niezdolną do myślenia i pracy, a oto dowód, że działa!... Głoszono ją pobitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać!...⁴⁵

Z zachowanego fragmentu można wnioskować, że Sienkiewicz zamierzał zwiększyć akcenty patriotyczne, podkreślając wymownie ideę niepodległości i wolności. Nie wiadomo, czy scena na Kapitolu miała być jedną z ostatnich, potwierdza jednak, że Sienkiewicz planował ciąg dalszy powieści.

Obok takich podniosłych scen, rękopis *Legionów* odślania także fragmenty humorystyczne, ponieczone przez Sienkiewicza w ostatecznej wersji. Rozmowa Chadzkiewicza z Cywińskim obnaża próżność polskich dostojników:

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże. W tym miejscu rękopis się urywa – w połowie wyrazu.

⁴⁵ H. Sienkiewicz, *Przemówienie Noblowskie*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 40: *Wiersze i inne drobne utwory*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 140.

Książę Józef nie mieszka w Warszawie? – zapytał Cywiński.

Owszem. Są więzy, które trzymają tu naszego arcybiskupa, lecz obecnie jest w Wiedniu – tu Chadkiewicz począł się śmiać:

Piękny książę, mówił dalej, ma dopiero trzydzieści pięć lat, ale mu włosy rzedną nad czołem, że zaś chciałby je nosić a la Buonaparte, więc pojechał do Wiednia do doktora Graffa, którego wynalazł podobno sposób na porost czupryny⁴⁶.

Prawdopodobnie fragment ten nie pasował Sienkiewiczowi do wymowy całości utworu. Ewidentnie w wersji drukowanej pisarz unika tego typu wypowiedzi, pojawiają się marginalnie i to właściwie tylko w odniesieniu do postaci negatywnych – jak wzmianka o pudrowaniu i wypychaniu pończoch przez targowiczana szambelana Kwiatkowskiego, zalecającego się do młodszej od siebie panny.

Refleksje końcowe

Rękopis *Legionów*, choć zachowany w kilku wersjach, nie przynosi zbyt wielu niespodzianek czy zmian. Oprócz wersji pierwszej, w której ewidentnie zmienia Sienkiewicz formę podawczą, jedynie fragment zakończenia – zupełnie nieobecny w pierwodruku – rzuca nowe światło na zamierzenia autora. Pozostałe passusy, choć w wielu miejscach przekreślone, pokazują przede wszystkim zmagania pisarza z doborem słów, pracą nad szykiem. Nie ma w nich spektakularnych zmian fabularnych. Dla badacza spuścizny Sienkiewicza autograf powieści stanowi jednak szczególnie i bardzo interesujący materiał – badając rękopis *Legionów* i porównując go z rękopisami innych utworów noblisty, można prześledzić dojrzewanie i przemiany warsztatu twórczego, zmiany akcentów, jakie były dla pisarza najważniejsze na różnych etapach pracy, a także wydobyć te szczegóły, które potwierdzają jego ogromną samoświadomość stylistyczną. Tak więc analiza niedokończonej powieści Sienkiewicza – jej wersji rękopiśmiennej i pierwodruku – pozbawiona refleksji nad znaczeniem zmian stylistycznych pozwala jedynie na wskazanie cech charakterystycznych pisarstwa Sienkiewicza bądź miejsc, jakie mogłyby być uzupełnione w dalszych częściach powieści. Czy to wystarczające, by wpisać się w temat „przekleństwa nieskończonego”? Wydaje się, że tak, bo to właśnie te miejsca do wypełnienia oraz wariantowość fragmentów pozwalają ustalić, czy rzeczywiście Sienkiewicz nie miał pomysłów na

⁴⁶ H. Sienkiewicz, *Legiony*, rękopis, cz. I, Redakcja A, s. 67 [75].

kontynuowanie powieści, czy też zabrakło mu czasu. Tak więc „przekleństwo nieskończonego” nabiera tutaj podwójnej wymowy. Staje się symbolem fizycznego niedokończenia – a więc pozbawienia utworu zamknięcia, możliwości pełnej interpretacji, a jednocześnie – w wymiarze emocjonalnym – uświadamia niepowetowaną stratę, jaką niewątpliwie była śmierć Henryka Sienkiewicza.