

Nowe przestrzenie

Włodzimierz Szturc

Nowe przestrzenie
Szkice o namiętności

RECENZENT *dr hab. Jarosław Ławski, prof. UwB*
PROJEKT OKŁADKI *Jadwiga Burek*

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

© Copyright by Włodzimierz Szturc & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2011
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3140-7



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. (12) 631-18-80, tel./fax (12) 631-18-83
Dystrybucja: tel. (12) 631-01-97, tel./fax (12) 631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: Bank Pekao SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SPIS TREŚCI

| | |
|---|-----|
| OD AUTORA | 7 |
| <i>PALĄ MIŁOSNE OGNIĘ. FEDRA RACINE'A</i> | 11 |
| NAMIĘTNOŚCI DUSZY. KARTEZJUSZ | 23 |
| NAMIĘTNOŚĆ GEOMETRII. ZAGADNIENIE DELIJSKIE I NORWID | 33 |
| <i>WIDZIAŁEM NAGIE NIMFY. O PEWNYM NAPISIE NAGROBNYM</i> | 47 |
| <i>GELOBT SEY UNS DIE EWIGE NACHT. NAMIĘTNA NOC NOVALISA</i> | 55 |
| IRONIA I MELANCHOLIA. SŁOWACKI | 71 |
| NAMIĘTNOŚĆ POZA HISTORIĄ. O NIEISTNIENIU TRAGEDII W LITERATURZE POLSKIEJ | 83 |
| NAMIĘTNOŚĆ I ŚMIERĆ. KLEIST – BÜCHNER | 93 |
| NAWOŁYWANIA SYREN. <i>POWRÓT ODYSA WYSPIAŃSKIEGO</i> | 103 |
| NAMIĘTNY ADEPT HELLENIZMU ŚW. PAWŁA. SŁOWACKI | 115 |
| RIMBAUD: NAMIĘTNOŚĆ ŚWIATŁA | 127 |
| ŚWIĘTY SEBASTIAN – MIŁOŚĆ DO PIĘKNEGO CIERPIENIA | 137 |
| JORGE LUIS BORGES, JOSÉ LEZAMA LIMA – NAMIĘTNOŚĆ I UTOŻSAMIENIE | 143 |

Dlatego myślę, że – inaczej niż w życiu – w krytyce piękne bywają tylko dzieci rodziców ogarniętych namiętnością. Obojętność zamula umysł i wyciera znaczenia z kart książek. Po to w końcu powstały arcydzieła, aby się nimi zajmowali badacze, jeżeli już nie czytelnicy.

Tekst nie czytany, nie kochany (lub nie drażniący!) przestaje się mienić znaczeniami. Traci smak, blask, głębię, przestaje opalizować i wieloznaczyć. Z pewnością przenikliwość nie zawsze idzie w parze z dobrymi uczuciami. Z goryczy i nienawiści powstawały także (choć rzadziej) znakomite książki krytyczne. Ale ta nienawiść była jeszcze zawiedzioną miłością.

Człowiek we łzach widzi źle, ale człowiek bez serca nie widzi nic.

Słowa te, wielokrotnie wypowiedane na wykładach, zapisał Jan Błoński w swojej wyjątkowej książce¹. Choć ta książka ma wielu bohaterów: poetów, dramaturgów, artystów teatru i jego twórców, trudno oprzeć się wrażeniu, że najważniejszą postacią zbioru esejów jest samotność urzeczywistniona w osobie Autora. Przez niego mówi, w nim odnajduje czasem harmonijne, czasem hybrydyczne formy, posługuje się nim jako zbiorem masek patrzących jednak na świat zawsze tymi samymi oczyma.

Przywołany fragment, będący zarazem pierwszym zdaniem książki (jest cytowany na okładce), odsłania niezwykle przestrzenie, w których krytyka i badania literackie zajmują zaledwie małą część. Chodzi raczej – jak przypuszczam – o określenie pewnej dyspozycji emocjonalnej spolegliwego czytelnika, dyspozycji zakorzeniającej go w wyobraźni artystów, a może lepiej: ludzi tworzących dzieła sztuki jako dzieła życia.

Dzieło nie tylko nie odrywa się od jego twórcy, ale także tego twórcę w inne, nowe albo zmodyfikowane dzieła przenosi. Dlatego można mówić o ciągłości i całości tworzenia. Zawsze musi być jednak jakaś linia łącząca różne etapy życia i pracy. Może nią być kontemplacja, dzięki której

¹ J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 10, 11.

myśl, a może i wyobraźnia, staje się kosmosem... Albo redukcja wiodąca do modelowego i pragmatycznego ujmowania zjawisk, procesów i rzeczy. Albo nawet postmodernistyczny, ponadhistoryczny (lub pozahistoryczny) wzorzec rozwiązań, powtórzeń i kontaminacji. Fenomenologia nowych wybrzmień. Sztuka interpretacji.

Linie te, zapewne wynikające ze wspólnego źródła, nie mogą stanowić hierarchii, nie są antagonistycznie ułożone i trudno mówić, aby się krzyżowały. To przedłużenia instynktu życia, a więc instynktu tworzenia, to także różne warianty dróg przetrwania źródła, które w swojej istocie jest dynamiką, energią, ciągłą zmiennością, naporem i wycofaniem, budowaniem i niszczeniem, rytmem narodzin i rytmem umierania. Mówiono, że źródło to jakiś *praból* dziedziczony – jak struktury genów czy mitemy opowieści – po przodkach. Pisano, że źródło to wieczne odsłanianie początku w rzeczach tworzonych, jakiś rodzaj powszechnej pamięci kulturowej i pamięci emocjonalnej. A jeśli tym źródłem jest namiętność, pasja związana z cierpieniem, coś, co jest widoczne nie jako proces, ale jako działanie jednostki? Nie trzeba się wstydzić: w namiętności zawiera się również żądza i pożądanie, chęć posiadania, nawet przez akty altruistyczne. Potrzeba dominacji, czyli pokazywania drogi. A może jest w namiętności i zazdrość, egoizm, potrzeba mówienia jednym głosem, a nie chęć dialogu? Przecież nie jest odkryciem, że współczesny człowiek właściwie tylko monologuje, że dialog staje się niejasny, o ile nie niemożliwy. To, że człowiek nie chce albo wstydzi się rozmawiać, nie wynika z jego uporu ani złej woli. Chyba tego po prostu nie potrzebuje. W tym pomocniczym twierdzeniu niczego nie poddaję ocenie, nie wartościuję, nie jestem „za” dialogiem ani „za” monologiem. Lepiej jednak, by było jasne, że kryzys dialogu wynika z potrzeby wyrażenia prawdy o tym, że lepiej samotnie i prawdziwie mówić, niż udawać, że się rozmawia i że interesuje nas jeszcze inny punkt widzenia. Ludzkie relacje, przeważnie zawsze odnajdujące swe przeciwieństwa, odeszły od falistej linii sinusoid, a stały się równoległymi ciągami tangensów. Właściwie wszystko można odwrócić, wszystko poza namiętnością.

Namiętność nie podlega zaprzeczeniu. Nie mogę sobie wyobrazić „antynamiętności”, a nawet elementarnego braku namiętności. Ale wiem, że może istnieć brak miłości, brak wiary i brak nadziei. Naznaczenie takim „brakiem” należy do sfery namiętności i zamienia się w hazard emocji tak jak depresja w agresję, która sama siebie chce wziąć w nawias i zamknąć w ołowianej puszczy nieprzepuszczającej promieniowania ani światła.

Nie będzie to zbiór prac o namiętności jako temacie literackim, o sposobie budowania akcji czy o charakterze działania postaci. Chcę napisać i ułożyć książkę o tych, którzy tworzyli namiętnością, biorąc za temat jakąś ideę, wiarę, postawę. W każdym razie coś, co stawalo się życiem, doznaniem losu, drogą człowieka. *Nowe przestrzenie* nawiązują do wydanych w 2004 roku *Moich przestrzeni*, książki gromadzącej prace z dziedziny wrażliwości działania i wyobraźni. Ale niniejsza praca nie jest kontynuacją poprzedniej. Może formuły tytułowe i konstrukcja są tu podobne, ale nie o upodobnienie chodziło. Przypuszczam, że jedną z esencjalnych spraw w życiu i twórczości człowieka jest nadawanie porządku emocjom, także namiętności, ale tylko w takim zakresie, w jakim one same na to pozwalają. Przystępuję do pracy, która opiera się uogólnieniom, ścisłym rygorom racjonalizmu, dystansowi. Gdybym miał pisać o namiętności i jej związku z mitami, erotyką, religią i wiedzą – musiałbym stać się cynikiem lub dworującym z ludzkich pasji błaznem. A taki staje się zapewne ten, kto pisząc o cierpieniu duszy, nawet gdy jest ono naiwne i wstydliwe, chce wyrosnąć ponad wywołaną przez ból empatię. Nie znaczy to wszakże, że pisać o namiętności można ze wzruszeniem i współczuciem. Obie postawy są niewłaściwe, zacierają do ironizowania nad emocjami. Najbardziej dotkliwym stanowiskiem będzie chyba to, jakie przedstawił w działaniach i myśli ojca Karamazowa Fiodor Dostojewski w swej wielkiej powieści.

Kiedy stary Karamazow udał się na spotkanie z ojcem Zosimą, namiętnie oddającym się wierze w rolę męczeństwa i bólu w odkupieniu człowieka, postanowił wypróbować na Zosimie sceptyczny i mechanistyczny racjonalizm. Pytając o historię pewnego męczennika, któremu ścięto głowę za namiętnie oddawanie się wierze w zmartwychpowstanie, szydził logicznie. Jakże to – powiedział, próbując rozumieć i obrazowo przedstawić sobie całą sytuację – odcięto mu głowę, a on wziął „oną głowę” w dłoń i w usta całował namiętnie?

Taka postawa byłaby od razu do odrzucenia. Namiętności bowiem przedstawiają się rozmaicie, są natrętne, nudne, upozowane, wyuzdane, obsesyjnie związane z erotyką lub wyższą potrzebą wiedzy, są wielkim stosem emocji człowieka, który sam siebie wznosi i zapala. Zwłaszcza że zapala się on z uporczywego (lub już obsesyjnego) umiłowania przedmiotu posiadania. Posiadać wiedzę. Posiadać ciało. Posiadać duszę. Posiadać zdolność kierowania rzeczywistością. Osiągnąć boski punkt niezależności. *Eritis sicut Deus* – powiada wąż-szatan rajskim rodzicom.

Namiętność, choć zbudowana z tego, co osobliwe, osobowe i przeszłe, jest jednak potężną projekcją przyszłości. Czas przyszły staje się jej głównym motorem, przeszłość – punktem odbicia. Nie ma terażniejszości. Być może dlatego właśnie namiętność ma charakter mityczny w tym sensie, że chce ustanowić nowy porządek, ale – niestety – mocą tego, co sama unicestwia: własnej tożsamości. Pomiędzy „ja” rozumiejącym a „ja” opanowanym przez namiętność wdziera się krzyk wyłącznej potrzeby posiadania i mówienia nowym językiem, językiem autorytarnym, nieznoszącym sprzeciwu. To w istocie klucz do tragizmu namiętności, bo ta potrzeba staje się po prostu *hybris*. Na rozpoznanie, na *anagnorisis* nie ma czasu. Człowiek namiętny ślepie. Szukając światła – trawi się w ogniu. Marząc o blasku – nurza się w cieniach rozsnuwanych przez namiętność nad przedmiotem pożądania. Dlatego chciałbym, aby centralną postacią tej książki była Fedra, i to w takim ujęciu, jakie proponuje Jean Racine, a jeszcze ściślej – jego przedmowa do tragedii.

Dlatego właśnie, drogi Czytelniku, zaczniemy od Fedry.

PALĄ MIŁOSNE OGNIĘ. FEDRA RACINE'A

Gdyby spojrzeć na dzieje Hipolita, pasierba Fedry (która dla niego straciła wszystko prócz miłości własnej), z perspektywy mitu utrwalonego przez Wergiliusza w VII księdze *Eneidy*, można by rzec, że wcale nie zginął z ręki przeznaczenia, ponieważ zmartwychwstał. To jego opiekunka, bogini Artemida-Diana, otrzymała lekarstwo od Asklepiosa (Eskulapa) i spowodowała, że jego ciało zrosło się i wróciła w nie dusza. Cud Artemidy i Asklepiosa spowodował również całkowitą zmianę życia bohatera: poślubił on Arycję, wrogą przecież Fedrze, a ze związku narodziło się dziecię.

Jak zwykle w mitach mamy też inne warianty rozwiązania: Hipolit pojął za żonę młodą Atenkę, zabrał ją do Italii, a urodzone dziecko nazwał imieniem Arycji, i to od tego imienia pochodzi nazwa jednego z miast w Italii.

Tego rodzaju „szczęśliwe zakończenie” zostało przez Racine'a odrzucone. Píše o tym w *Przedmowie* do tragedii, wskazując, że źródłem jego koncepcji losu nie są te cudownie kończące się dzieje Hipolita ani oskarżenie herosa, jakie znamy z tragedii Eurypidesa i Seneki, lecz historia opowiedziana przez Plutarcha, rozgrywająca się z powodu i ze względu na ojca – Tezeusza¹. To właśnie na nim spoczywa szczególne przeznaczenie. Racine wierzy, że Tezeusz zstąpił do piekieł, by uwolnić porwaną przez Hadesa Korę (Prozerpinę), że był podróżnikiem i, pomijając inne szczegóły, niejako spowodował, że Fedra wyznała mu dozgonną miłość. Opowieści o śmierci jego syna i cudownym odrodzeniu (na podobieństwo Dionizosa-Zagreusa czy Ozyrysa) włączają Tezeusza w panteon greckich zwycięzców, synów Ziemi. Narodził się przecież z bogini Gai, matki założyciela Aten, Erechteosa, którego syn Pandion był ojcem Egeusza.

¹ J. Racine, *Phèdre. Tragédie, 1677, préface de Silvia Monfort. Commentaires et notes d'Alain Viala*, Paris 1985, s. 9-11.

To z tej linii pochodził Tezeusz. Pomiedzy nim a Arycją, postacią stworzoną przez Racine'a, zachodzi ten związek, że Tezeusz zabił jej brata. I on, i Arycja, i Tezeusz byli potomkami Pandiona. Można rzec, że Tezeusz, Hipolit i Arycja ustanawiają w tej tragedii trygon ziemski.

Hipolit był synem Tezeusza i Antiope, pasierbem Fedry. Królowa, choć związana z Kretą (tam Tezeusz zabił Minotaura), była władczynią wprowadzoną do Trezeny na dwór Tezeusza. Była córką króla Krety, Minosa, i przyrodnią siostrą Minotaura, którego matką, tak samo jak matką Fedry, była Pazyfae, córka Słońca. Jest oczywiste, że syn ziemskiego Tezeusza i pasierb słonecznej Fedry jest w tej tragedii herosem, w którym krzyżują się dwa napięcia związane z żywiołem ziemi i słońca: byk był ojcem Minotaura, słoneczna Pazyfae – jego matką.

W splocie tych mitologicznie podstawowych żywiołów i namiętności znaczenie zasadnicze ma miłość będąca jednak rodzajem kary.

Fedra, do której należy prawie połowa scen dramatu (liczącego scen trzydzieści), również w ekspozycji, od początku pojawia się jako osoba smutna, cierpiąca, pogrążona w obcym dla niej stanie konieczności działania. Jest zwrócona ku samej sobie, jakby zatopiona w trudnych do wyrażenia myślach, a jej wypowiedzi są tak kunsztownie zbudowane, że wyrażają lęk przed ekspresją czegoś, co nie byłoby pod kontrolą rozsądku. Umiejętne temperowanie emocji, zamykania ich w sobie, wystylizowany władczy chłód osłaniają głęboki stan agresji, emocji zwróconej na zewnątrz bądź ku samej sobie, do wewnątrz. To stan natężonej depresji.

Cierpienie Fedry wynika z przeciwnych biegunów emocji: pierwszym jest pożądanie konkretnego przedmiotu miłości, Hipolita, drugim – dojmująca świadomość zakazów, jakimi owa miłość jest obciążona w sensie kulturowym, rodzinnym i religijnym. Konflikt emocji wzmacniają przeciwie skierowane źródła namiętności: chęć spełnienia pragnienia i wiedza o tym, że jego zaspokojenie przyniesie śmierć. Fedra próbuje znaleźć sposób na równowagę tych emocji. W tej naiwności właśnie staje się tragiczna. Okłamuje samą siebie. Wie, że odsuwa prawdziwy konflikt emocji jako konflikt obciążający innych, a nie tkwiący w niej samej. Skutkiem ostatecznym musi być oskarżenie przyczyny jednej z emocji – nie pożądania, ale jej przedmiotu, Hipolita właśnie. Fedra nie oburza się na bezduszne prawa królestwa, bo tych nie zmieni, ale liczy na przychylność osoby obciążonej uczuciem, że to ona pomoże jej wnieść nowy świat zdolny przeciwstawić się powszechnie akceptowanym zasadom życia rodziny.

Powodem bezpośrednim smutku Fedry jest podwójna gra, którą sama z sobą prowadzi: udając, że nie posługuje się kłamstwem, wierzy w to, że udając, nie kłamie. Jest więc „antytezą antytez” i cokolwiek uczyni – rozplynie się w nicości, chyba że nie broniąc siebie i swego znicestwienia, uzna, że kłamstwo jest jej obce, i uwierzy w to, iż wszystko, co mówi o występku Hipolita, jest prawdą, zawsze jednak pozostanie w sytuacji fałszywej i głęboko porażającej możliwości sensownego działania. Podobny przypadek odnajdujemy w historii żony Putyfara i Józefa służącego na dworze faraona. Z tego wynika, że Fedra, podobnie jak Antygona czy Medea, nie jest postacią tragiczną; tragiczni są Tezeusz, Kreon i Jazon. Na męce Fedry, podobnie jak na dramacie Antygony, nie opiera się fundament nowego świata, a postaci te nie przekształcają mitu w nowy system wartości. Wobec tego czy namiętność może być tragiczna? Myślę, że nie, ponieważ o niczym nie przesądza i jest aktem zwróconym nie ku podmiotowi, ale ku temu, kim się, broniąc podmiotowości, posługuje.

Nie zmienia to faktu, że w duchu Racine'a, odległym przecież od pryncypiów mitu i tragizmu w rozumieniu Greków, Fedra jest tragicznym narzędziem gry losu. W takiej właśnie postaci pojawia się na scenie. Jest określona przez to, co stało się w przedakcji dramatu: aby uniknąć spotkań z Hipolitem, Fedra oddaliła się od niego, prosząc bogów o zgaszenie „płomienia miłości”, tymczasem Tezeusz, wyjeżdżając nagle do Epiru, właśnie Fedrze powierzył opiekę nad synem. Alain Viala, podobnie jak wszyscy komentatorzy tragedii, mówi nawet o „okolicznościach będących wynikiem przypadku, które wzięły na siebie postać (są figurą) losu”². Możemy jedynie dodać, że stosunek Fedry do przypadku i przeznaczenia jest trójdzielny. Dwanaście scen, w których heroina występuje, układa się w rytmogram czterech ciągów złożonych z trzech epizodów: w trzech pierwszych Fedra niczego nie pragnie, nie postrzega ustalonego porządku dnia, cechuje ją niechęć do świata i jego dóbr, ma wstręt do picia i jedzenia, niczego się nie domaga, niczego nie jest w stanie ustalić, rozmawia jakby z konieczności. Ten stan Alain Viala nazywa po prostu symptomem anoreksji³.

² A. Viala, *Commentaires et notes*, [w:] J. Racine, *Phèdre...*, oraz J. Backès, *Racine*, Paris 1978, s. 104; J.-L. Barrault, *Phèdre*, Paris, „Mise en scène”, 1946; E. Méron, *De l'Hyppolite d'Euripide à la Phèdre de Racine: deux conceptions du tragique*, „XVIIème siècle”, 1973, nr 100.

³ „Incarnant les ravages d'une passion refusée mais incontrôlée, elle [Fedra - W.S.] a un comportement obsessionnel et présente (1, 2 et 3) des symptômes de type anorexique”. *Ibidem*, s. 99.

Ten „symptom” ulega rozbiciu w scenie trzeciej, kiedy Fedra zdradza Enonie swoją skłonność do Hipolita.

Bariery zostały przełamane. Teraz następuje etap drugi – emocjonalnej progresji cechującej się zachłanną realizacją pragnień, objawieniem miłości Hipolitowi, eskalacją konfliktu z Arycją. Punktem kulminacyjnym jest powrót Tezeusza (III 3). To zarazem pierwsze pojawienie się „pana domu”.

Geometria dramatu jest zadziwiająca. Do Fedry należy dwanaście scen, tyleż do Hipolita i Tezeusza. Arycja i Enona uczestniczą w połowie tych scen, Teramenes zaś, powiernik i rewelator, kończy akcję i jest uczestnikiem ekspozycji. Całkowita, Arystotelesowa harmonia. Akcja, z pozoru dwudzielna, składa się jednak z czterech fabularnych ciągów.

Po wejściu Tezeusza rozpoczynają się kolejne części trzeciej sekwencji, budujące dramaturgię oskarżenia. Fedra wskazuje na Hipolita jako uwodziciela, wywołuje gniew Tezeusza i sprowadza klątwę, którą Tezeusz rzuca na syna. Żal do Enony, nienawiść do Arycji – to niemal psychodeliczne opętanie żądzą, która tak dalece zaślepiła uczucie i rozum Fedry, że zmała wstrzeźliwe rozróżnienie wydarzeń.

W sekwencji ostatniej akcja organizuje się wokół decyzji małżeństwa i ucieczki podjętej przez Hipolita i Arycję, śmierci Hipolita (relacjonowanej przez Teramenesa) i śmierci Fedry, ślepej królowej, która w ciemności odzyskała możliwość widzenia tragedii losu Hipolita i poprzez śmierć zerwała pęta namiętności.

Można ten dramat czytać jeszcze w innym porządku: jako zespół sekwencji branych ciągle w nawias. Ekspozycja Teramenesa i początkowa informacja o jego wyjeździe to rama zewnętrzna. Pojawienie się Hipolita, początkowa wiara w jego nieobecność w Trezenie, obietnica ślubu dana Arycji i wstępne deklaracje dotyczące niemożności związku (z powodu przepowiedni dotyczącej Tezeidów) – to rama druga.

Konflikt Fedry z powiernicą na temat tajemnic – to rama trzecia. Całość akcji, będąca oscylacją miejsc „jasnych” i „ciemnych” dramatu, do tych ram odnosi się lub na nich rozpina.

W perspektywie antropologicznej Fedra to także dzieło natury, jego tematem jest bowiem namiętność ujęta częściowo w duchu Kartezjusza, a częściowo wedle właściwej Racine’owi nauki o emocjach. Czy naukę tę, intuicyjną wiedzę o duszy ludzkiej, można rekonstruować? Jeżeli można zbudować filozofię poety na podstawie jego notatek, fragmentów, poezji, idei, maksym i uwag, to dlaczego nie można by uczynić podobnie w wypadku Racine’a?

Nie będzie niczym odkrywczym, jeśli napiszę, że Racine był z przekonania jansenistą. Warto jednak zauważyć, że jansenizm jest prądem różnorodnym i syntetyzowanie go – jak w wypadku innych twórców – jest po prostu zabiegiem mało wartościowym. Jansenizm Racine'a był właściwie neohellenizmem, a ten z kolei był pobocznym nurtem edukacji w przede wszystkim żeńskim i skłonny do pietyzmu „miserikordialnym” klasztorze Port-Royal. Zawikłane dzieje związku Racine'a z tym klasztorem ujawniają się w okresach adoracji nauki Jansena, przechodzenia od niej w stronę fatalizmu Rzymian (dzięki wpływowi Seneki i jego wizji przeznaczeń historycznych), odejścia od myśli zakonu po ataku jansenisty Nicole'a na twórczość dramaturgiczną o temacie starożytnym w ogóle, a na Racine'a za napisanie i wystawienie *Tebaidy* (1664) i *Alexandre'a* (1665) w szczególności. Inna była bowiem koncepcja łąski, grzechu, nawrócenia oraz dobrych uczynków w świecie starożytnym, także rzymskim, a inna w okresie poreformacyjnym, również w rozmaitych odłamach protestantyzmu i w teologii katolickiej. Przypisywany tragicomik greckim przez Senekę fatalizm, który jednak był kluczowym pojęciem dla rozumienia starożytności, także tej helleńskiej, polegał nie tyle na nieodwracalności *fatum*, co oczywiście, ile na tym, że *fatum* zamieniło się w ciąg określonych przyczyn i skutków koniecznych, bez wyjścia, że takim splotem fatalności stała się historia. To, oczywiście, musiało wejść w kolizję z systemami chrześcijańskimi, które odrzucały fatalność ze względu na odkupienie grzechów i naukę o ukrzyżowaniu starego Arymana. Po raz kolejny w wielkich dyskusjach o wolności człowieka w państwie Boga pojawia się zagadnienie łąski, znane w starożytności jedynie jako problem nadania wolności, to jest mimo wszystko utrzymania w mocy zależności władcy i niewolnika, przy czym traumatyczne doświadczenie przestępstwa wobec władzy, niekoniecznie wobec prawa, zostaje w pamięci, stając się podstawą do ewentualnego dalszego ciągu zniewolenia. I właśnie w starożytnej tragedii i u Seneki oraz w dwóch tragediach Racine'a pragnienie łąski zostaje zastąpione namiętym domaganiem się tej łąski, co staje się przyczyną licznych konfliktów, a nawet zbrodni. Taka wydaje się podstawa reinterpretacji mitu Edypa w *Tebaidzie*. Edyp musi być w niełasce, aby świat mógł się oczyścić, Edyp nie może domagać się łąski, w ten sposób bowiem dopominałby się usankcjonowania własnego grzechu.

Rozstanie z myślą Jansenusza, ale i reformatorów chrześcijaństwa, Erazma z Rotterdamu, Melanchtona i Lutra, wprowadziło do myśli

Racine'a mniemania o „niewolnej woli” i o predestynacji: łaska Pańska może w ostatniej chwili ocalić grzesznika, jeśli ten tylko okaże skruchę; a nawet jeśli jej nie okaże, to Wszechmogący może mocą swego potężnego argumentu racji ostatecznej zbawić grzesznika. To oczywiście nauka Kalwina, z którą, przypomnijmy, nie zgadzali się pozostali reformowani chrześcijanie, nie mówiąc już o myśli teologów rzymskokatolickich. Los jest w rękach Najwyższego. Należy tylko mieć zaufanie (mylone zresztą z wiarą), że Bóg jest nie tylko wszechmocny, ale także dobry. W ten sposób kalwinistyczny jansenizm jest w opozycji do reformacji (pierwsze przykazanie Dekalogu w tłumaczeniu Lutra mówi o tym, że należy bać się gniewu bożego, a nie Boga samego) i – oczywiście – do nauki katolickiej o zbawczej mocy drobnych uczynków.

Jakby wbrew wcześniejszym deklaracjom Racine'a zaczyna interesować wolność w dysponowaniu własnymi namiętnościami. Gniew kieruje do Molière'a, z oburzeniem spogląda na Corneille'a (spór potrwa jeszcze dwieście lat po śmierci poetów!), jansenistów traktuje ze wzgardą, wykorzystuje świat dworski, tak ważny, teatralny, do realizacji swych artystycznych utopii. Ofiarą pada aktorka, właśnie przedmiot namiętności i pożądania Racine'a, panna Du Parc. Pięcioletni związek (uczuciowy) kończy się tajemniczą śmiercią artystki. W takich wypadkach opinia publiczna zwraca się zawsze przeciw uwodzicielowi (choć na ogół nie wie się, kto kogo uwiódł). Na Racine'a padło sądowe oskarżenie, że albo sam otruł kochankę, albo był w jakiś sposób z jej śmiercią powiązany. Ponieważ dla panny Du Parc Racine napisał tragedię cierpienia, namiętności i rozpaczliwej związanej ze śmiercią osoby bliskiej, *Andromachę* (1667), dlatego – jak to bywa – rozumiano temat tej tragedii jako zbiór zdarzeń wzorowanych na intymnym życiu i „wewnętrznych” usposobieniach Racine'a, doprowadzających do „cichej zbrodni” kochanka. A działo się tak dlatego, że Racine bardzo odważnie manifestował swą odrębną postawę religijną; Bóg był dla niego niczym pająk, który rozpina sieć będącą źródłem informacji o wszystkich ludzkich czynnościach. Sam, zanim objawi się w swej mocy jako sędzia, autor losu i egzekutor przeznaczenia, pozostaje ukryty lub udaje, że go nie ma⁴.

⁴ Trzeba przywołać tu znakomitą pracę L. Goldmanna *Le Dieu caché*, Paris 1955, w której odnajdziemy niezwykle, nieomal pascalowski portret Racine'a jako człowieka „chorego na Boga”. (Pascal był „ pijany Bogiem”, Racine był „uzależniony” od Boga).

A jednak walka z opinią społeczną, obawa przed grożącymi procesami, niechęć do Corneille'a i Port-Royal przeplata się, jakby wbrew „grzechom” Racine'a, z sukcesami na polu artystycznym. Zmienił swoją dawną opinię na temat historii (i mitu); zaczął ją traktować jako dzieło szaleńca. Świadczy o tym utrzymany w duchu Arystofanesa dramat komediowy *Pieniacze* (jak w *Osach* jest tu szyderstwo ze współczesnych przeciwników pisarza). Szaleni i opętani przez namiętność dokonania zbrodni są bohaterowie *Brytanika*. Jest to zapewne dzieło przełomowe w twórczości Racine'a i jego sposobie reagowania na rzeczywistość: esencjalizm dramaturgiczny, że tak to określe, będzie polegać odtąd na geometryzacji akcji (w duchu symetrii), zminimalizowaniu akcji (również osób dramatu), istotnym zrygoryzowaniu przestrzeni scenicznej (zwykle dwie lub nawet jedna scena) oraz odsłonięciu głębokich pokładów namiętności ujawniających się w kunsztownym języku postaci. *Brytanik*, potem *Berenika*, a nawet tematycznie powiązany z Turcją *Bajazet* oraz przede wszystkim arcydzieło *Ifigenia w Aulidzie* – a więc sztuki napisane w latach 1669–1674 – to właśnie nowa szkoła pisania dramatu. Jeśli dołączyć do nich tworzonego w 1673 roku *Mitrydata*, który narzuca namiętność bohatera na egzekwowanie surowych praw wojennych w Grecji, to pojawi się emblematyczny wzorzec supremacji woli i pożądania nad rozsądkiem, historią i sensownym działaniem. Wyrażone w rygorystycznych stylach harmonii kompozycji i klasycznej retoryce – stanowią zbiór niezwykle osobistych, a zarazem klasycznych dzieł poety.

I nagle rozczarowanie. *Fedra* nie odniosła sukcesu. Najwybitniejsze dzieło Racine'a okazało się dziełem niechcianym, Racine stał się bardziej pożyteczny jako historiograf (i hagiograf) króla. Nicolas Pradon wystawił swoją wersję mitu Fedry (*Hippolyte*) i to właśnie ta sztuka cieszyła się sławą.

Pora wrócić do klasztoru. Pora pogodzić się z Port-Royal. Jeśli klasztor tego zechce. Oczywiście zechciał, i to z radością, a Racine został przyjęty jako „syn marnotrawny”, który skapitulowawszy na łonie teatru i hazardu uczuć, wrócił w postaci gorliwego neofity (tacy zawsze są najchętniej witani, gdyż dowodzą słuszności racji doświadczonych), a w dodatku jako ten, w którego rękach jest opisywanie wydarzeń dworu Monarchy Absolutnego. Królewskie poważanie okazywane Racine'owi starczyło za wszystko. Przykrości doznawane od wielu pisarzy i ludzi związanych z religią zostały wzięte w nawias. Ważną rolę w utrzymywaniu stabilizacji „nawróconego” odgrywała jansenistka, pani de Mainte-

non, która, rozumiejąc potrzeby byłego człowieka teatru, wymogła na Racinie napisanie sobie dedykowanej sztuki o tematyce biblijnej: *Esther*. Był rok 1689, a więc trzynasty rok po napisaniu *Fedry*. Jansenistyczna, zniechęcona i prześladowana niewinność Estery stanowi grunt do odsłonięcia okrutnej niemoralności świata, który zostaje potępiony i w rezultacie zdany tylko na łaskę Najwyższego. Sam Jansenius byłby zachwycony. Jest to właściwie moralitet.

Po krótkiej, tym razem tylko dwuletniej, przerwie Racine wraca na łono prawdziwej doktryny zakonu. Pisząc swe ostatnie dzieło dramatyczne *Atalia*, po raz kolejny zanurzył się w tematyce biblijnej. Nad bohaterką „czuwa” jej imię nadane z mocy wyroku kapłana, które zostało inaczej zinterpretowane przez bohaterkę. *Atalia* oznacza: „jej wielkość poświadczyl Jahwe”. Była córką króla izraelskiego Achaba i jego żony Izabel, ale stała się kochanką i małżonką króla Judy, Jorama. Te przywołania są tu o tyle ważne, że piszący o *Atalii* często popełniają błąd, pisząc o tym, że Joram, król Północy, a więc Izraela, pod wpływem *Atalii* utracił więz z Jahwe⁵. Nie jest tak, ponieważ Joram (to imię oznacza: „Jahwe jest wspaniały”) był synem Achaba. Zniszczył ołtarze Baala (2 Księga Królewska 3, 2) wzniesione przez ojca, tym samym wchodząc z nim w konflikt. Jest to ten sam Joram, który prowadził wojnę przeciw Moabitom, wykorzystując unię z królami Judy, a więc z państwem nieprzychylnym jeszcze Izraelowi. Drugi Joram natomiast (prawie równolatek pierwszego; oboje zmarli w tym samym roku) był mężem *Atalii*, czyli siostry Jorama, pierwszego syna Achaba. I właśnie inaczej niż brat siostra uszanowała kult Baala wprowadzony przez ojca, dlatego została oskarżona przez brata, męża i Izrael o zdradę Pana. Posługując się umiejętnie namiętnościami, które rozpętała, zdołała skłonić męża i – co gorsza – syna Ochozjusza do uprawiania kultu Baala, a po ich śmierci objęła władzę. Dojrzewający w utajeniu spisek kapłanów doprowadził jednak do ujęcia królowej i jej zgładzenia w 835 roku p.n.e.

Kiedy czytam *Atalię*, odnoszę wrażenie, że jest to dramat będący takim rozwinięciem *Fedry*, jak gdyby bohaterka zdołała omamić Hipolita i Tezeusza, zmienić bieg historii (a przede wszystkim mitu) i doprowadzić do uznania za wiary własne, choć przejęte od ojca (Minotaura prze-

⁵ Zob. R. Picard, *La carrière de Jean Racine*, Paris 1956, s. 125, a także kompendia ogólne dotyczące wartości literatury francuskiej, w których nie ma czasu ni miejsca na dokładniejsze analizy biblistyczne i dla których jedynie data narodzin i śmierci władcy jest istotna. Los zapragnął, by Joramowie – brat i mąż *Atalii* – odeszli w tym samym roku.

cież) zabobony. W tym sensie też traktuję *Atalię* jako powrót do niewinności lat młodzieńczych, gdy Racine wstępował do zakonu mniejszego przy żeńskim klasztorze Port-Royal, kiedy jeszcze oddychał prostą i dość naiwną religią rodzinnego domu i obce mu były idee nowej reformy religijnej. *Atalia* jest jednak o wiele bardziej złożonym dramatem: tym, co broni Atalii przed sprawiedliwymi mężami, jest jej wewnętrzne przekonanie o własnej prawdzie i o tym, że jedyna sprawiedliwość przychodzi ze strony Boga. Prześladowani poniosą ofiarę, ale do nich należy łaska Boża i zwycięstwo w niebie nad prześladowcami. W ten sposób Racine z *Atalii* uformował hymn jansenistów. Przedstawił już obraz wewnętrznego dojrzenia od religii dziecka do idei teologicznych. Hymn ten brzmiał jednak chyba ostatni raz, gdyż już w 1710 roku mniszki zostały rozpedzone, a doktryna potępiona mocą bulli Klemensa XI, nawiązującej do ostrzeżeń z bulli Innocentego X z 1653 roku. Wielkie milczenie miało nastąpić po jansenistach. Ale ponieważ i o Racinie mówiono: „Racine – przemienie jak kawa” (madame de Sévigné), przeto i temat jansenizmu wrócił i będzie wracał niejednokrotnie, dopóki istnieje spór o łaskę i przeznaczenie człowieka, łaskę, dobre uczynki i ich rolę w zbawieniu.

Tak jak *Fedra* jest szczytem artystycznej drogi Racine'a, tak *Atalia* jest ostatnim ogniwem rozwoju duchowości poety. Przedziwnie komponuje się ten dwudźwięk, podobnie jak później u Flauberta. Racine mógłby powiedzieć, tak jak Flaubert o madame Bovary: Fedra to ja – tyle że nie w katedrze w Rouen, ale w krużgankach podparyskiego Port-Royal, po którym zostały ruiny. Powycinano nawet drzewa w otoczeniu Port-Royal-des-Champs. Zainteresowano się jednak panią de Maintenon, choć owo zainteresowanie miało charakter kryminalny.

Najpierw uznano jansenizm za sektę, król nie chciał jednak odzywać się w tej sprawie. Bronił dalej Racine'a, mimo że ów okres Port-Royal nie jest już tym znanym z czasów Pascala. Cechuje go raczej dwuznaczna dworskość i skłonność do budowania nieoficjalnych układów ze zwycięską Frondą. Nowy ojciec duchowy jansenistów, Quesnel, raczej nie był skłonny godzić się z Kościołem i dworem.

W dodatku surowość moralna, jakiej domagali się niegdyś janseniści, zaczynała budzić wątpliwości. Listy i notatki ojca Quesnela zostały przechwycone przez wysłanników ultrapapistowskiego ojca La Chaise'a, spreparowane i w odpowiednim układzie przedstawione królowi. Pomiędzy poufnymi listami znajdowały się również notatki Racine'a pisane do pani de Maintenon, jego „opiekunki”. Korespondencja była obfita

i „skandalicznie sekciarska”. Ojciec Quesnel został schwytyany w Brukseli i aresztowany. Klasztor przeszukano, a mniszki zmuszono do podpisania nowych oświadczeń i ślubowania. Po interwencji policji zakonnice rozbiegły się w różne strony, nie wiedząc dokąd. Zlikwidowano cmentarz (w trakcie tej akcji ekshumowano szczątki zmarłych, wrzucono na wozy i wsypano do dołów na cmentarzu Saint-Lambert). Klasztor zburzono, drzewa wycięto. Po tym „akcie naprawy doktryny” Klemens XI (Alozano) w bulli *Unigenitus Dei Filius* potępił wszystkie tezy Janseniusza. Miał nadzieję, że sekta przestała istnieć. Ale i ona przeminęła jak kawa. Pozostali janseniści (z przekonania filozofowie w duchu Pascala) zaczęli się wiązać z rodzącym się narodowym ruchem francuskiej jedności – gallikanizmem; mieli swoich przedstawicieli w parlamencie i posłuch wśród francuskiego ludu⁶. Król nie zdawał sobie z tego sprawy. Może udawał, że nie widzi? Zmieniła się epoka, ale zmiana nastąpiła poza Wersalem. Wersal jeszcze się bawił i ucztował. Już bez Racine’a. Przede wszystkim należało dbać o spokój wewnętrzny i polityczny ład. O politykę dba się jak o własne ciało – miał powiedzieć lekarz Ludwika XIV, przygotowując kolejną lewatywę.

Gdyby spojrzeć na życie i twórczość Racine’a z perspektywy wiedzy o człowieku dostępnej wiekowi XVII, to można by odnieść wrażenie, że poeta jest ucieleśnieniem tych elementów kartezjanizmu, które testowały refleksję nad sobą jako zasadę powrotu do harmonii natury, choć byłaby to harmonia odczuwana jako mało indywidualna realizacja zgody na siebie i swoje miejsce w świecie. Zgoda na świat stworzony przez Boga, z którym nie trzeba dyskutować. Co więcej: harmonia ta wyrażałaby się w uspokojeniu organizmu, w ukołysaniu lęków i – częściowym przynajmniej – złagodzeniu napięć towarzyszących namiętnościom tak silnym jak żądza (tu rozumiana jako potrzeba zawładnięcia) oraz nienawiść (jako wola zniszczenia). „Burzenie się krwi”, „ścisk serca”, „atak wściekłości”, „zasychanie w gardle”, które tak często pojawiają się w towarzystwie „płonącego wnętrza” Fedry i Atalii, to właściwie medyczne rozpoznania szalu namiętności, w którym uczestniczą serce, wątroba, krew oraz „naczynia mózgowe”⁷. Patologia namiętności (sama żądza jest pato-

⁶ Zob. P. Gaxotte, *Ludwik XIV*, przeł. B. Janicka, Warszawa 1984, s. 263–268.

⁷ Chodzi o naukę o „tchnieniach życiowych”, która rozwinęła się w XVI wieku (Melanchton, *De anima*, Lungduni 1555) i na początku wieku XVII (Lipsius, *Physiologia stoicorum*, Anvers 1604, oraz du Laurens, *Anatomia*, Paris 1610). Na Kartezjusza miało jednak wpływ dzieło Sylwiusa *Introduction sur l’anatomique partie de la physiologie d’Hippocras et*

logią w sensie greckiego *pathos*), tak cudownie zgromadzona w retoryce Racine'a, pojawia się *expressis verbis* w traktacie Kartezjusza o namiętności duszy, w artykule dotyczącym nienawiści przeciwnej spokojowi serca i gestom naturalnej dobroczynności, kiedy „żywioty” ciała wypływają niejako na zewnątrz ludzkiej egzystencji⁸.

Galien, Paris 1555, przełożone na francuski pod tytułem *Les passions de l'âme*. Pod takim tytułem opublikował też Kartezjusz swą rozprawę, która nosi dodatkowy określnik gatunkowy – *Traktat o namiętnościach duszy*.

⁸ Zob. G. Quercy, *Le traité des passions de Descartes*, „Journal de Psychologies”, 1924.

NAMIĘTNOŚCI DUSZY. KARTEZJUSZ

Ilekcję przechodziłem przed budynkiem Filologii Klasycznej na Uniwersytecie François Rabelais w Tours, dziwiłem się, że na cokole pomnika Kartezjusza został wyryty napis: *Cogito ergo sum!* Nic by nie było w tym nadzwyczajnego – wszak do macierzyństwa filozofa (i wielu innych dawnych pisarzy i myślicieli) przyznaje się cudowna dolina Loary – gdyby nie fakt, że zdanie jest tu traktowane jako cytat, w dodatku opatrzony wykrzyknikiem. Do czego ma się odnosić ten wykrzyknik? Do słowa: „myślę”, do słowa „jestem” czy do implikatora „więc” („zatem”)? Jeśli do całej wypowiedzi, to nie znajdziemy jej w *Rozprawie o metodzie*, gdyż zdanie to wchodzi w strukturę podrzędności ze zdaniem dotyczącym wątpliwości poznającego rozumu.

Tak więc przełom kartezjański to nie Archimedesowa „eureka!”, ale przyznanie, że to, co świadczy o istnieniu świata, jest myśleniem wynikowym, opartym na logice implikacji: „Jeśli myślę, to jestem”. Nie chodzi tu bowiem o kreatywność samego procesu myślenia, ale o to, że wskazuje ono na byt, podobnie jak pojęcie istoty doskonałej, Boga, dowodzi jego istnienia jako doskonałości pojęciowo określonej przez byty niedoskonałe. Bóg to miłość zapisana w pojęciu tej miłości, domaga się ona istnienia w tych, którzy kochają. Ale na tym świecie miłość i pokrewne uczucia są pogrążone w chaosie; czasem trudno je usystematyzować. Tak jest właśnie z namiętnością, pozornie bliską miłości, ale mającą przeciwieśne cechy przeciwne niż miłość, a strukturę bliską emocjom destruktywnym: pożądaniu, samozniszczeniu, zazdrości. I właśnie stosunkom pomiędzy miłością, nienawiścią, radością i smutkiem poświęcił Kartezjusz swój traktat z roku 1648 *Les passions de l'âme*.

Nic nie pokazuje lepiej, jak błędne są nauki przekazane nam przez starożytnych, niż ich pisma o namiętnościach. Chociaż bowiem poznanie tego przedmiotu było zawsze bardzo pożądane i chociaż wydaje

się, że nie należy on do najtrudniejszych, każdy bowiem, sam doznając uczuć, nie potrzebuje wcale zapożyczać skądinąd jakichś obserwacji, aby odkryć ich naturę, jednakże to, czego o nich uczyli starożytni, jest tak mało ważne i w największej części tak mało prawdopodobne, że wtedy jedynie mogą mieć nadzieję zbliżenia się do prawdy, gdy porzucę drogę, którą oni poszli. Dlatego jestem zmuszony pisać w ten właśnie sposób, jak gdyby nikt przede mną tym przedmiotem się nie zajmował. Otóż, by rzecz zacząć, zauważam, że to wszystko, co nowego się dzieje lub się zdarza, nazywają filozofowie zwykle doznaniem ze względu na osobę, której się to zdarza, a działaniem w odniesieniu do tej, która sprawia to, co się zdarza. Tak więc chociaż istota działająca i istota doznająca są często zupełnie różne, to działanie i doznawanie nie przestają być jedną i tą samą rzeczą, która ma te dwie nazwy ze względu na dwie różne osoby, do których można ją odnieść¹.

Kartezjusz pisał swój traktat, kiedy miał pięćdziesiąt dwa lata, na dwa lata przed śmiercią. Był już znany jako fizyk i matematyk (*La dioptrique*, *La geometrie*), filozof (*Rozprawa o metodzie*, *Medytacje o pierwszej filozofii*) oraz myśliciel nowoczesny wąpiący w sens danych zmysłowych, rozdzielający porządek ciała i porządek myślenia, komentujący istnienie Boga jako gwaranta ludzkich możliwości poznawczych w świecie rządzonym jednak przez prawa mechaniki, którym podlegają również emocje (namiętności) związane z fizjologicznymi procesami cielesnego przecież życia. Kartezjusz jako człowiek był ciągle niedostępny, zawsze był gdzieś. Angażował się w wyprawy wojenne, studiował różne dziedziny nauki, uczył muzyki i matematyki, odbywał liczne podróże, osiadł na dworze królowej szwedzkiej Krystyny, gdzie zmarł. Jego krótki żywot jest jednak żywotem pełnym prób przechytrzenia śmierci. To człowiek walczący ze swoimi słabościami, mocna, buntownicza dusza.

Otóż każdy może poznać siłę lub słabość swej duszy po wyniku owych walk. Ci bowiem, których wola może z natury najłatwiej pokonać uczucie i powstrzymać ruchy ciała im towarzyszące, mają niewątpliwie dusze najsilniejsze. Inni natomiast nie mogą wypróbować swej siły, ponieważ nigdy nie każą woli walczyć jej własną bronią, ale tą tylko, jakiej dostarczają jej jedne uczucia dla oparcia się

¹ R. Descartes, *Namiętności duszy*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1958; tu wydanie poprzedzone wstępem i opatrzone komentarzami B. Suchodolskiego, Warszawa 1986, s. 65.

Niechętnie odnosząc się do starożytnych, zna Kartezjusz zapewne pisma Cyncerona (*De finibus bonorum et malorum* i *De fato*) oraz Seneki (*De vita beata* i *De ira*), które odrzuca w wielu rozdziałach dzieła, również jako natchnienie Lipsiusa, Erazma i Mothe le Vayera.

innym. Własną bronią nazywam stałe i określone zasady dotyczące znajomości dobra i zła, według których postanowiła ona kierować czynnościami swego życia. Duszami zaś najslabszymi ze wszystkich są te, których wola nie postanawia wcale w ten sam sposób trzymać się pewnych zasad, ale daje się ustawicznie unosić obecnym uczuciom, a ponieważ to często sprzeciwiają się sobie nawzajem, przeto ciągną ją raz na tą, raz na ową stronę i skłaniając ją do walki samej z sobą doprowadzają duszę do stanu jak najbardziej opłakanego. Tak kiedy obawa przedstawia śmierć jako najwyższe zło, którego można uniknąć jedynie za pomocą ucieczki, to ambicja, przeciwnie, przedstawia hańbę ucieczki jako zło gorsze od śmierci; oba te uczucia poruszają wolę w różnych kierunkach, ta zaś słuchając już to tej, już to owej, sprzeciwia się ustawicznie sobie samej i w ten sposób czyni duszę niewolniczą i nieszczęśliwą².

Kiedy czytam Kartezjusza, odnoszę wrażenie, że czytam utwory przedniego retora, który zanim wypowie jedno zdanie, mebluje swoją pracownię setką sztafaży. To duch młodości zapewne utrzymuje go w ryzach, interes zaś w gromadzeniu wiedzy nabytej jest mu potrzebny, by nie wyleciał z orbity ciągłych przygód i gier życiowych. Przy tym jest niezwykle dowcipny i unika myślenia o śmierci. Uważa, że najważniejszą potrawą utrzymującą człowieka w kondycji młodości są kurze jaja. I tak oto historia ta stała się przedmiotem zainteresowania Samuela Becketta, który w ocenzonej i niedrukowanej jako myślowa pornografia zbiorze *Whoroscope* pokazuje kulisy portretu starzejącego się Kartezjusza.

Otóż malarz holenderski pochodzący z Flandrii, Frans Hals, równolatek Kartezjusza, był najsłynniejszym portrecistą pierwszej połowy XVII wieku. Nawet na portretach zbiorowych (*Bankiet oficerów*, *Bractwo Strzelców św. Jerzego*) w sposób mistrzowski operował światłem, stosował jasną i zrozumiałą paletę barw, malował szeroko dzięki płaskim i zdecydowanym pociągnięciom pędzla. Jest w tym malarzu coś z Kartezjusza, bliska jest tu psychologia emocji i mimo że o psychologii jako nauce mówimy dopiero w XIX wieku, to była ona znana jako nauka o duszy, stworzona przez mistrza reformacji Filipa Melanchtona. Portrety Halsa to portrety namiętności. Wystarczy wspomnieć *Malle Babbe* (słynny portret z puchaczem, którego nazwa łacińska to *Bubo bubo*) czy *Wesołego pijaka* (znakomita obserwacja rozlanego konturu twarzy), by znaleźć połączenie pomiędzy mieszkającym i studiującym w Holandii Kartezjuszem

² *Ibidem*, s. 96, 97. W opracowaniu ciągłości dzieła naukowego pomaga opracowanie: L. Chmaj, *Rozwój filozoficzny Kartezjusza*, Kraków 1930, ale jest to praca wyraźnie psychologizująca naukę filozofa. Lepiej sięgnąć do: M. Leroy, *Descartes, le philosophe au masque*, t. I-II, Paris 1929.

a najważniejszym wówczas malarzem pracującym, tak jak Kartezjusz, na zamówienie. Jeden uczy malować, drugi grać na fortepianie. Samuel Beckett postanowił, że mistrz Frans Hals namaluje ostatni, śmiertelny portret Kartezjusza. Czeka więc na tę ostatnią chwilę, kiedy zgaśnie na wieki płomień jego mądrych oczu. Ale Kartezjusz odmładza się i dziecinnieje. Zjada codziennie – jako lekarstwo – porcję jajecznicy z jaj, w których znajdują się już kurcze embriony. W ten sposób jest oszukiwana śmierć i sztuka. Im bardziej Frans Hals pragnie śmierci swojego modela, tym bardziej model odżywa.

Beckett, który codziennie czytał Kartezjusza (studiował przecież właściwie jego tylko myśli), spaja obu bohaterów swojej egzystencjalnej filozofii, w której tragizm i komizm oraz wszystkie namiętności łączą się w jeden amalgamat zwany oczekiwaniem na matematycznie przychodzącą śmierć. Pozostaje przecież tylko liczyć, odmierzać, zastygać, redukować, zacieśniać... A przede wszystkim – powtarzać. W tym jest poznawanie prawdy.

Zapewne bardzo niewielu jest ludzi tak słabych i chwiejnych, by chcieli tego tylko, co im podsuwa namiętność. Większość ma określone sądy, którymi się kieruje w pewnych swoich czynnościach, a chociaż często te sądy są fałszywe, a nawet oparte na namiętnościach, którym poprzednio wola dała się zwyciężyć lub uwieść, wszelako – ponieważ trzyma się ona ich nadal, podczas gdy namiętność, która je wywołała, jest nieobecna – można je uważać za jej własną broń, a siłę lub słabość duszy oceniać stosownie do tego, o ile potrafi, a bardziej lub mniej iść za owymi sądami i oprzeć się obecnym namiętnościom, które są im przeciwne. Zachodzi jednakże wielka różnica pomiędzy postanowieniami wynikającymi z jakiegoś fałszywego mniemania a tymi, które opierają się na poznaniu prawdy; toteż, jeśli idzie się za tymi ostatnimi, jest się pewnym, iż nigdy nie dozna się żalu ani wyrzutów, podczas gdy w pierwszym wypadku odczuwa się je zawsze, skoro odkryje się ich fałsz³.

Ważne to słowa w nauce Kartezjusza. Z jednej strony odnoszą się jeszcze do wczesnej fascynacji wiedzą o przyrodzie, rozwijanej w okresie znajomości z Beeckmanem, z której filozof czerpał wiedzę medyczną o znaczeniu gruczołów w rozwijaniu osobowości człowieka i kształtowaniu typów jego charakteru, a z drugiej przywołują szyszynkę – to miejsce w głowie człowieka, które w XVII-wiecznej nauce o duszy było szczególnie wyróżnione. Dusza, wedle Kartezjusza, zamieszkiwała szyszynkę, nie serce.

³ R. Descartes, *Namiętności duszy...*, s. 97.

Szyszynka, *corpus pineale*, to część mózgu, wypiętrzenie trzeciej komory, mała jak ziarnko grochu, reagująca na światło, właściwie szczątkowa w swej formie i funkcji. Powiadają uczeni, że jest niepoznana. Wiąże się jednak z życiem emocjonalnym i erotyką, a jej szybki zanik prowadzi do osiągnięcia przedwczesnej dojrzałości, także płciowej. Szyszynka ma też związek z narządem ciemieniowym, czyli „okiem ciemienia”. To organ czuły na światło, podobny do oczu, wyposażony w soczewkę, rogówkę i siatkówkę. Od zawsze pełni funkcję „trzeciego oka”, pozwala mierzyć natężenie światła i promieniowania słonecznego; niektóre organizmy posługują się nimi jako narzędziem orientacji, również w ciemności.

„Oko ciemienia” jest organem natychmiast reagującym na otoczenie, na ciepło i zimno przenoszone przez świetlne i promienne impulsy. Z tego narządu pozostała człowiekowi szyszynka właśnie, to mieszkanie duszy, siedziba emocji i namiętności. Przypomnijmy, że szczególnej ochronie podlega właśnie ciemność. Bywa ono – także w wielu wyrażeniach – oknem mądrości, instrumentem odczuwania i jasności myślenia. Ktoś, kto nie jest „w ciemność bity”, cechuje się rozważą i rozsądkiem, zachowuje zdolność jasnego widzenia rzeczywistości i osądzania. Może tam mieszka także sumienie, mieści się źródło tożsamości podmiotu? Może też tam rodzi się dusza? W szyszynce odnajdujemy zatem pierwsze przyczyny uczuć.

Ostatnią i najbliższą przyczyną namiętności duszy jest jedynie ruch tchnień życiowych, który udziela się małemu gruczołowi znajdującemu się w środku mózgu. Ale to nie wystarcza, aby móc je odróżnić od drugich; w tym celu należy odkryć ich źródła i zbadać ich pierwsze przyczyny. Bo niekiedy mogą one wprawdzie być wywołane przez działanie duszy, która chce zrozumieć te lub inne przedmioty, a także przez sam temperament ciała lub przez wrażenia, które przypadkowo spotykają się w mózgu, jak to się zdarza wtedy, gdy czujemy się smutni lub weseli, nie wiedząc dlaczego; wydaje się jednak na podstawie tego, co powiedziałem, że te same uczucia mogą być także wywołane przez przedmioty zmysłowe oraz że te przedmioty są ich przyczynami najbardziej pospolitymi i głównymi; z czego wynika, że by je odkryć wszystkie, wystarczy rozważyć wszelkie skutki owych przedmiotów⁴.

⁴ *Ibidem*, s. 100. Zob. też: F. Alquié, *La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, Paris 1950. Autor wiele miejsca poświęca problematyce procesu twórczego jako wyrażenia (fizjologicznego) stanu ciała przez aktywność duchową.

W kolejnych artykułach drugiej części rozprawy Kartezjusz wylicza i wyjaśnia sześć pierwotnych uczuć: podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek⁵.

Oczywiście uczucia te są wyselekcjonowane z wielkiego zespołu doznań, które przekazują stan emocjonalny człowieka ze względu na wewnętrzne lub zewnętrzne doświadczenia. Sześć uczuć pierwotnych to kilka uczuć prostych, dostępnych każdej istocie żywej, a także świadomości człowieka. Nazwałbym je chętnie archetypami, gdyby nie to, że nie mają stałej struktury, a ich wzorzec za każdym razem i w każdym wypadku realizuje się odmiennie, ponieważ odmiennie są ludzkie osobowości. Wymieńmy więc za Kartezjuszem wiele modelujących pierwotne uczucia stanów emocjonalnych: poważanie i lekceważenie, szlachetność i pycha, pokora i podłość, szacunek i pogarda, miłość i nienawiść, pożądanie, nadzieja, obawa, pewność siebie, rozpacz, chwiejność, odwaga, zuchwałość, współzawodnictwo, tchórzostwo, przerażenie, wyrzuty sumienia, radość, smutek, szyderstwo, zazdrość, litość, zadowolenie z siebie, przychyłność, wdzięczność, oburzenie, gniew, duma, wstyd, niesmak, żal, ucieczka. To chyba wszystkie wymieniane przez Kartezjusza uczucia dające się zresztą rozdzielić na dwie grupy: zależne od namiętności budowania upragnionego stanu i zależne od namiętności burzenia tego, co jest. Szerzej można omówić ten podział, stosując kategorie wyższe, mianowicie uczucia powstające z namiętności czynienia dobra i z namiętności czynienia zła. A jeśli nie jesteśmy w stanie określić, ku czemu prowadzi namiętność podejmowania czynów ryzykownych lub „przypominania sobie zła minionego”?

Przyjemność, jaką znajdują często młodzi ludzie w podejmowaniu rzeczy trudnych i narażaniu się na wszelkie niebezpieczeństwa, jeśli nawet nie spodziewają się z nich żadnej korzyści ani żadnej sławy, pochodzi u nich stąd, że myśli o trudności tego, co przedsięwzięją, wywołuje wrażenie w ich mózgu, które łącząc się z ową myślą, jakim byłoby to dobrem być tak odważnym, tak szczęśliwym, tak zręcznym lub tak silnym, by ważyć się na takie niebezpieczne przygody, jest przyczyną, iż doznają oni przyjemności. Również zadowolenie, jakie odczuwają starcy, kiedy przypominają sobie minione cierpienia, pochodzi stąd, że wyobrażają sobie, iż to, że potrafili je przetrwać, stanowi pewne dobro⁶.

⁵ R. Descartes, *Namiętności duszy...*, s. 105.

⁶ *Ibidem*, s. 124. Zob. również R. Descartes, *Prawidła kierowania umysłem*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1958. Chodzi o zagadnienie działania w świecie przypadku oraz czyny

Wszystkie wymienione wyżej uczucia, jakkolwiek pochodzą z duszy, wpływają na ludzkie ciało, mobilizując je do działania także poprzez odsłanianie (lub zakrywanie) namiętności. Człowiek nie zdaje sobie sprawy ze swoich działań, kiedy poruszony jakąś emocją, zaślepiony żądzą lub ogarnięty namiętnością wykonuje czynności, których nigdy wcześniej nie wykonałby. Czyż nie tak tłumaczy się czasem łagodniejszy wymiar kary lub dojmujące ostrzeżenie, jeśli czyn dokonany w afekcie, pod przymusem jakiejś niejasnej i nieracjonalnej siły, byłby nie do pomyslenia, gdyby sprawca trzymał na wodzy emocje i namiętności? Kartezjusz, pisząc o tym zagadnieniu, szczególnie jasno wyraził to w artykułach dotyczących miłości i nienawiści, łączących w sobie fizjologiczną teorię emocji z filozofią uczucia:

Rozważając więc różne zmiany, jakie doświadczenie pozwala nam dostrzec w naszym ciele, podczas gdy naszą duszę poruszają różne namiętności, zauważam w miłości, gdy jest sama tylko, to znaczy gdy nie towarzyszy jej żadna silna radość, pożądanie lub smutek, że puls bije równo, ale o wiele silniej i mocniej niż zwykle, że czuje się miłe ciepło w piersi i że trawienie pokarmów w żołądku odbywa się bardzo szybko; toteż uczucie to jest pożyteczne dla zdrowia.

Spostrzegam natomiast, że w nienawiści puls jest nierówny i słabszy, a często przyspieszony, w piersi czuje się zimno na przemian z jakimś ostrym i piekącym gorącem; żołądek nie spełnia swej służby i jest skłonny do wymiotów i oddania spożytych pokarmów lub przynajmniej do ich zepsucia i przemiany w złe wyziewy⁷.

Interesujący nas problem stosunku miłości i pożądania, którego centrum dramatyczne odnajdziemy w tragedii Racine'a (*Fedra*), w tragedii stworzonej w duchu kartezjańskiej nauki o namiętnościach odsłania artykuł dotyczący pożądania, który Kartezjusz umieszcza w sąsiedztwie rozważań o miłości i nienawiści:

Wreszcie zauważam, iż pożądanie ma tę cechę szczególną, że porusza ono serce gwałtowniej aniżeli jakiegokolwiek inne uczucie i dostarcza mózgowi więcej tchnień życiowych, które przechodząc stamtąd, zaostwiają wszystkie zmysły, a wszystkie czynią bardziej ruchliwymi⁸.

Różny jest także ruch krwi i „tchnień życiowych” w miłości i pożądaniu:

niegodne rozumu, kiedy uległ on zamąceniu przez chorobę lub szaleństwo. To także jest rozważane jako problem prawniczy: czy szalenięć może podlegać karze?

⁷ R. Descartes, *Namiętności duszy...*, s. 125.

⁸ *Ibidem*, s. 126.

Kiedy rozum przedstawia sobie jakiś przedmiot miłości, wówczas wrażenie, jakie myśl ta wywołuje w mózgu, prowadzi technienia życiowe poprzez nerwy szóstej pary do mięśni otaczających wnętrzności i żołądek, i to w taki sposób, że sok pokarmowy, który się zamienia w świeżą krew, kieruje się szybko do serca, nie zatrzymując się w wątrobie, a ponieważ zostaje tam pchnięty z większą siłą niż ten, który się znajduje w innych częściach ciała, przeto wchodzi w większej obfitości i wywołuje silniejsze ciepło, ponieważ jest gęściejszy od tego, który przechodząc wielokrotnie tam i z powrotem przez serce, uległ już rozrzedzeniu. Dlatego wysyła on również do mózgu technienia życiowe, których części są grubsze i ruchliwsze niż zwykle; te zaś, wzmacniając wrażenie, jakie tam wywołała pierwsza myśl o przedmiocie kochanym, zmuszają duszę do zatrzymania się przy tej myśli. I na tym właśnie polega uczucie miłości⁹.

Rzeczą szczególną jest też tempo reakcji całego organizmu na doznania umysłowe i zmysłowe w miłości i pożądaniu:

Wreszcie uczucie pożądania ma tę właściwość, że wola osiągnięcia jakiegoś dobra lub uniknięcia jakiegoś zła posyła szybko technienia życiowe z mózgu do wszystkich części ciała przydatnych do zamierzonych czynności, szczególnie zaś do serca i części dostarczających mu najwięcej krwi, aby wobec większego niż zwykle jej dopływu serce wysyłało większą ilość technień życiowych do mózgu zarówno dla utrzymania tam i wzmocnienia wyobrażenia owej woli, jak i dlatego, by przeszły one stamtąd do wszelkich narządów zmysłowych wszystkich mięśni, których można użyć dla osiągnięcia tego, czego się pożąda¹⁰.

Kartezjusz – zazwyczaj tak poważnie traktowany, stawiany na cokołach z inskrypcją opatrzoną wykrzyknikiem – jest właściwie człowiekiem wątpienia i namiętności, które ogarnia myślą, nazywa i precyzuje. W jego rachunkach, jak w zagadnieniu delijskim, o którym przyjdzie jeszcze napisać, pojawia się zawsze coś nieokreślonego. Jest to owa zmienność funkcji, która w algebrze i geometrii – pozornie wymiernych naukach – wprowadza zmienną x i zmienną y . To, co budziło zdumienie najpierw w astronomii Keplera, a potem w fizyce Newtona, to niemierzalność, nieobliczalność świata. Człowiek w pustej przestrzeni, Ziemia wirująca w bezmiarze i Rozum, który musi sam siebie ustanowić. Uczynił to Kant,

⁹ *Ibidem*, s. 127.

¹⁰ *Ibidem*, s. 129. Uczucie pożądania, namiętność posiadania, jest sprzeczne z rozumem człowieka, ponieważ niweczy harmonię pomiędzy podmiotem a przedmiotem pożądania. Każda czynność jest wówczas niejako samozwrotna. Filantropia zwraca się więc zawsze ku dobroczyńcy, a nie ku temu, którego się obdarowuje. Por. J. Laporte, *Le rationalisme cartésien*, Paris 1946, s. 112–114.

aby nie popaść w obłąd; uczynił Kartezjusz, uczynił Pascal, choćby przez swój naiwny, powtórzony za Gamalielelem zakład, iż lepiej wierzy w coś, niż nie wierzyć w nic.

Najpiękniejsze strony poświęcił Kantowi Bolesław Miciński w biografii filozofa, Kartezjuszowi – Edmund Husserl. Wprowadzone przez niego „akty nadawania sensu (*Sinngebende Akte*), w przeciwieństwie do „aktów sens wypełniających”, rozumiane jako odpowiedniki intencji aktu nadającego sens pewnemu wyrażeniu, nie są tak odległe od logiki uczuć Kartezjusza. Nazwy przywołuje rozum, ale ich sensy są uwarunkowane wcześniejszą siłą sprawczą, intencją emocjonalną, która, niczym Husserlowski fenomen, domaga się wyrażenia. Świat realny to intencjonalny odpowiednik poznania realizujący się poprzez współodczuwanie bytów indywidualnych między sobą. To właśnie o „wczuciu” (*Einfühlung*) mówi Husserl w *Medytacjach kartezjańskich* (wydanych po 1918 roku); jest ono podstawą systemu transcendentnego idealizmu będącego przecież podstawą teologii i nauki logiki Kartezjusza. Teologii, bo idea Boga jest jednym z dowodów jego istnienia; logiki, bo porządek czystych form jest gwarantowany przez zasady konsekwencji i prawdziwości. Wreszcie Kartezjusz i Husserl medytują, a więc zakładają fundamenty pewności nauki na wątpleniu. Dopiero jasne wynikanie, dowód na jedność zjawisk i operacji umysłowych, zaświadcza o idealnej i transcendentnej spoiwości bytu. W napisie na cokole w Tours znak wykrzyknienia powinien więc dotyczyć łącznika. Brzmiałby ten napis równie wątpliwie, co obecny, i także zostałby w pamięci

Może nie dziwi zatem tak zaskakujący koniec medytacji o namiętnościach. To ostatni akapit i ostatnie zdania traktatu. Na nim Kartezjusz zdaje się nie kończyć, ale zaczynać dalsze rozmowy o namiętnościach:

Zresztą dusza może mieć swoje osobne radości; ale co się tyczy tych, które są jej wspólne z ciałem, to zależą one całkowicie od uczuć; toteż ludzie, których one najbardziej mogą wzruszyć, są zdolni do największego zakosztowania słodczy w tym życiu. Prawda, że mogą oni w nim znaleźć również najwięcej goryczy, gdy nie umieją ich dobrze używać i gdy los jest im przeciwny. Lecz mądrość jest głównie pożyteczna pod tym względem, że uczy opanowywać je i kierować nimi tak umiejętnie (...), iż się z nich wszystkich czerpie radość¹¹.

Przy okazji rozważań o związku namiętności i logiki, emocji i geometrii, wiary i wiedzy zwróciliśmy uwagę na to, że w całkowitym poznaniu,

¹¹ R. Descartes, *Namiętności duszy...*, s. 194.

które właściwie jest mało prawdopodobne, ma wielkie znaczenie coś, co jest cieniem nieskończoności, mimo że obrazuje się poprzez skończoność. Ten pierwiastek nieskończoności jest istotnym elementem dążenia człowieka do harmonii. Przyjrzymy mu się w rozważaniach na temat namiętności poznania, które można też zatytułować „namiętną geometrią zadania”.

NAMIĘTNOŚĆ GEOMETRII. ZAGADNIENIE DELIJSKIE I NORWID

Platońska geometria była najważniejszym problemem jego idealistycznej filozofii, ponieważ naukę o proporcjach, ładzie i harmonii (*geometrię* właśnie) wiązała z konkretnym mitem o charakterze religijnym. Według opowieści mitologicznej wyrocznia z wyspy Delos poleciła mieszkańcom tego miasta podwojenie sześciennego ołtarza Ateny, by w ten sposób miasto uchronić przed zarazą. Mieszkańcy Delos wysłali legatów do Akademii Platońskiej z prośbą o wykonanie projektu, którego tematem było takie wydłużenie krawędzi sześciangu, aby jego objętość uległa dwukrotnemu powiększeniu.

Hipokrates z Chios (V wiek p.n.e.) zaproponował, by sprowadzić to zagadnienie do znanego już wcześniej tak zwanego zagadnienia dwóch średnic geometrycznych. Trzeba, powiadał, znaleźć dla dwóch danych odcinków a i b dwa inne, x i y , aby $a:b = x:y = y:b$. Wynikało stąd, że sześciang o krawędzi x miałby objętość $b:a$ razy większą od sześciangu o krawędzi a .

W IV wieku p.n.e. Archytas, Eudoksos i Menajchmos podali różne rozwiązania dwóch średnic Hipokratesa z Chios. Zachowały się jedynie konstrukcje Archytasa i Menajchmosa w komentarzu Eutokiosa do dzieł Archimedesesa.

Pomysł Archytasa (omówiony dokładnie przez van der Waerdena w pracy *Science Awakening*, Groningen 1954) wiązał się z konstrukcją opartą na znalezieniu punktu przecięcia powierzchni określonego stożka z pewną krzywą na walcu. Przeprowadzenie konstrukcji wymagało jednak budowy wielu ruchomych modeli.

Platon był przeciwnikiem zarówno rysunkowego, jak i mechanicznego rozwiązania. Uważał, że prawda może się pojawić w geometrii jedynie dzięki operacjom idealistycznym (na liczbach) i że każde zespolenie

geometrii z naocznością rysunkową [*aistheia*] lub mechaniczną [*organikén*] jest zgubą dla filozofii. W ten sposób mechanika Archytasa została wykluczona z geometrii (jako części filozofii) i stała się dziedziną wojskowości [*technón*], pogardzanej odtąd jako inżynieria – niższa od wiedzy teoretycznej. Stąd dysonans pomiędzy praktykami a teoretykami trwający aż do dziś. Zresztą – wedle Plutarcha (*Rozmowy biesiadne*, VIII, 718E) – Platon sądził, że bóstwo zawsze uprawia geometrię jako naukę o ideach proporcji, o mechanice zaś dyskutuje pospółstwo.

Archytas, zajmujący się również akustyką, ale i wynalazkami dla dzieci (wynałazł ptaka na kijku poruszającego skrzydłami i grzechotkę itd.), stworzył pojęcie średniej harmoniczej i udowodnił, że jest ona niewspółmierna z geometryczną. Archytas miał też być autorem pomysłu na VIII księgę *Elementów* Euklidesa, w której omawia się zagadnienie średnich geometrycznych.

Pomysł Archytasa wykorzystał Archimedes w praktyce: dzięki nim zbudował maszyny wojenne [*hóplon kai bélon*] i obronił Syrakuzy (Plutarch, *Żywot Marcellusa*, 14, 305C). Czy były to skutki uboczne [*pirerga*] zniesienia geometrii jako boskiej nauki? Czy inżynieria jako geometria stosowana, jako praktyka, czyli z grecka *ucieleśnienie*, nie zamieniła się w odrębną sztukę, zwaną odtąd mechaniką? Pasjonująca historia nauki pokazuje, że to wyradzanie się poszczególnych dziedzin, pochodzących z geometrii w jej mitologicznym aspekcie, przejawia się zarówno w technice, jak i w teorii.

Zagadnienie delijskie zostanie rozwiązane dopiero w wieku XVIII, a więc 2200 lat po Platonie. Dokona tego Leibniz, wprowadzając szczególny znak: pierwiastek włączający liczby skończone w nieskończoność. Aby więc podwoić sześcienny ołtarz Ateny i uniknąć zarazy, Delijczycy mieli zastosować $\sqrt[3]{2} = 1,259921049894873\dots$ i tak aż do nieskończoności.

Platon miał rację: skończoność działania nie może być wyrażona inaczej niż przez jego związek z nieskończonością. Tymczasem zagrożone Delos ciągle nie mogło się uporać z konkretnym, wyrażonym przez liczbę skończoną, żądaniem wyroczni. Ludzie zawsze zadawali pytania o to, co skończone, jasne, rozwiązane w sposób jednoznaczny. Systemy filozoficzne, przynajmniej te tworzone do czasów Hegla, nadawały strukturę dziejom, ustalały system pojęć, tworzyły modele i opisywały ich przemiany, wreszcie – konstruowały definicje, twierdzenia i tematy. A jednak zawsze w pracę rozumu włączał się jakiś trzeci głos, jakaś ironia przez sam umysł tworzona i, choć odrzucana mocą, którą sama powoływała do

swego istnienia, stawiała wytwory umysłu w dystansujących nawiasach. Czyż nie jest paradoksem już to właśnie, że aby określić rzecz skończoną i zamkniętą w jej formie, aby ją powiększyć lub pomniejszyć o konkretną, wyrażoną przez liczbę skończoną wielkość, trzeba użyć działania nieskończonego, które porządek wymierny przenosi w inną wymierność dzięki temu, co niewymierne właśnie? Dlaczego w pozornie harmonijnej i symetrycznej architekturze klasycznej Grecji porządek jest oparty na nieskończonej liczbie *pi* rządzącej doskonałą figurą, kołem i doskonałą bryłą, jaką jest kula?

Przywołani wcześniej filozofowie geometrii, o których świat dziś już nie pamięta (za to pojawiają się mistrzowie nieokreśloności i „różnicowości”, tacy jak Derrida czy Deleuze), zdawali sobie sprawę z tego delijskiego paradoksu, którego początek odnajdujemy przecież w prostym ateńskim micie. Na ogół wiemy, że Hipokrates był lekarzem, autorem ponad sześćdziesięciu pism z dziedziny medycyny, profilaktyki i rokowania w sprawach zdrowia i choroby, ale przecież jego zainteresowania związane z zagadnieniami lekarskimi łączyły się z fizyką, meteorologią, zmiennością klimatu, matematyką oraz klasyfikacją społecznych i indywidualnych poczynań. Nawet cytowana jako skrzydlaty aforyzm maksyma „Sztuka długa, życie krótkie” odnosi się przede wszystkim do sztuki lekarskiej i to nadaje jej ironiczne znaczenie, ale już jej właściwa, czyli rozszerzona, forma obejmuje ludzką działalność w wielkich perspektywach czasu i przestrzeni: *Vita brevis, ars longa, tempus praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile* („Życie krótkie, sztuka długa, doświadczenie złudne, wyrokowanie trudne”). Czy dzieło Hipokratesa zostało przez niego ukończone? Też nie wiemy. Bywa, że pisma jego następców, tworzone jeszcze w I wieku n.e., są mu przypisywane, choć wiadomo, że żył w latach 460–ok. 370 p.n.e. Podobnie jak odpowiednia ilość lekarstwa leczy, a większa, zwykle już nieważona, wywołuje cięższy stan choroby czy nawet śmierć, tak i w zmaganiach człowieka z wiedzą nieokreśloność i niedopowiedzenie jest istotną podstawą ukończenia dzieła. Dlatego Grekom tak bardzo zależało na harmonijnej mierze środków proporcjonalności i dlatego nie bez znaczenia jest to, że napis głoszący tę prawdę jest wykuty na rampie wiodącej do świątyni Apollina w Delfach, w której pobliżu istniało Asklepijon, miejsce szczepień ochronnych przed jadem węży i skorpionów.

Ta ceremonia zawsze dokonywała się w Delfach w okresie powszechnych misteriiów ku czci Apollina i Asklepiosa. Dlatego w misteriach tych

uczestniczyły również kobiety i dzieci, samotne, stare kobiety oraz matki karmiące. To jedyne misteria, w których nie była respektowana rozdzielność płci i wieku. Oczywiście droga do najwyższego położonego kręgu Asklepiosa prowadziła przez leżącą u wrót doliny świątynię Ateny Pronaia (Opiekunka, Pokazująca drogę), gimnazjon z basenami do ablucji i sportowo-rekreacyjnym instrumentarium, rampę wiodącą do skarbców państw greckich i świątyni Apollina, do stadionu igrzysk pytyjskich, teatru wykutego w skale o kolistej *orchestrze*, ale ścieżką po bokach *theatronie*, do basenu i okręgu Asklepiosa, miejsca szczepień i ofiar składanych wężowi – bóstwu lekarzy i farmaceutów. I jeżeli dziś jeszcze, mimo niebywałego rozwoju medycyny i farmakologii, mówimy o cudownym uzdrowieniu, o magii ziół, o świętych źródłach i potokach, o wodzie z Lourdes, z klasztoru Mega Spileon, to przecież nic się nie zmieniło: bo to, co określone i zważone, współdziała z tym, co niewymierne i nieokreślone.

Drugi, choć nie w kolejności tu przywołany mędrzec to Eudoksos z Knidos (ok. 391–ok. 338 p.n.e.), filozof, matematyk, lekarz i astronom, uczeń Archytasa, a także Platona. Przebywając na dworach władców Egiptu, podobnie jak Pitagoras, wprowadził do opisanego świata i cyklu kalendarzowego elementy mistyczne, nieokreśloność czasową i przestrzenną zjawisk natury. Wiele uczynił dla rozwoju, budując nie tylko naukę o kalendarzu, ale także podstawową teorię proporcji, którą w całości przyjął Euklides w najważniejszym do czasów Kopernika dziele *Elementa*. Wyjaśnił ruchy planet, określając ich lot okrężny dookoła wspólnego środka, jak również wytłumaczył teorię i przedstawił zjawiska postrzegania w *Opisie nieba (Phainomena)*. Tytuł pochodzi od greckiego określenia tego wszystkiego, co ukazuje się oczom, co jest postrzegane. Ponieważ oglądanie zjawisk jest działaniem subiektywnym, a w dodatku Eudoksos odwoływał się do mitów, do opisanego świata Herodota, Filikaiarchosa, Ksantosa i Ktezasza, to w jego racjonalny system wnikają składniki świata wyobraźni, opowieści magicznych, przypowieści, przysłowia i legendy. Powstał system skończony, zostały zbudowane definicje, postawione i udowodnione tezy, logika wykładu uczyniła dzieła matematyka wykładem filozoficznym opartym na prawdziwości sądów i implikacji. Ale nie byłoby w tym systemie prawdy, gdyby nie nieokreśloność, zawsze związana ze zmiennymi algebraicznymi i „podziwu godną liczbą pi”, by przywołać w tym miejscu „zamyślenie się” Wisławy Szymborskiej.

Skoro już mowa o astronomii i związku z przywołaniem Pitagorasa oraz jego egipskich doznań mistycznych, trzeba zauważyć, jak bardzo

fizyka i nauka o wszechświecie była związana z muzyką. Na określenie przestrzeni *universum* Pitagoras używał słowa *hora* i wiązał je z określeniami łączącymi się z zestrojem harmonicznym w ogóle, z akordem, ze strunami apollińskiej siedmiostrunnej gitary, które odpowiadały siedmiu dźwiękom w skali ósmiotonowej (od C do H, czyli od *do* do *si*), z akceptacją interwałów, rzecz jasna, oraz z siedmioma gwiazdami Plejad i siedmioma znanymi planetami. Stąd wzięła początek muzyka sfer, kosmologia Keplera i wielu innych, muzyka przestrzeni jako temat instrumentacji i orkiestracji, a także topos literacki. Oczywiście koncepcja mistycznego, muzycznego wszechświata została podważona i wykpiona przez Platona, który słowo *hora* zastąpił słowem „kosmos” (ład, porządek), nie wyobrażał sobie bowiem kakofonii grających we wszechświecie ciał niebieskich. Z punktu widzenia filozofii Platona myśl Pitagorasa była nie do przyjęcia, gdyż groziła zamąceniem boskich proporcji związanych z geometrią jako nauką o transcendencji proporcji, *symmetrii* i ładu. Byłaby więc obniżeniem lotu boskiej wiedzy, przystosowaniem jej do realności, która mogła być tylko i wyłącznie migotliwym i nieprawdziwym odbiciem prawdziwej rzeczywistości. Z dziejów muzyki, z antropologii instrumentów muzycznych wynika także to, że pierwotna, atonalna muzyka, oparta na skali frygijskiej, pięciotonowej (*pentatonika*), była traktowana jako niższa, pasterska, muzyka Satyrów i Pana (*fletnia Pana*, *piszczałka*, *aulos*), muzyka tworzona „na oddechu”, nieharmoniczna, muzyka zaś wysoka, apollińska, była sztuką harmonii, ósmiostopniowej skali (*oktatonika*), muzyką wykonywaną na instrumentach akordowych, strojonych, strunowych, takich jak gitara, harfa, gitara czy później fortepian.

Wprowadzeniem do tej teorii jest stary mit o Apollinie i Marsjaszu. Niemniej łączenie muzyki z przestrzenią wszechświata było ciągłą inspiracją dla konstruktorów organów i harmoniki szklanej (Beniamin Franklin), które miały za zadanie sprowadzić głos kosmosu w dźwięk instrumentu, tak aby boski dźwięk rozlewał się tu, na ziemi. Odpowiednikiem wokalnym tego dźwięku jest oczywiście *chór* mający w swym źródle słowa *hora* i *akord*, *harmonia* i *chorda* (*struna*).

W antropologii starożytności, nie tylko w myśli Platona, to, co związane z człowiekiem i sferą jego emocji towarzyszących tworzeniu, wino zostać odrzucone. Poeci liryczni, wpadający w swego rodzaju trans, tworzący w szale i ofiarowani manii, muzycy, grający w natchnieniu, wyrażający swój świat wewnętrzny w melodyce i zaśpiewach oddechu, orgiastyczne tańce i lamentacje żałobne, wyrzucone już poza cmenta-

rze w czasach Solona, nie mają miejsca w państwie idealnym, bo nie może być ono poddane władzy namiętności. A jednak wkrada się ona, jak ironia, we wszystkie dzieła ludzkiej myśli, jest uczestniczką wielkich wypraw w kosmos i współtworzy podstawy wiedzy o osobowości. Bywa nazywana pasją, cierpieniem, siłą wewnętrzną, samospalaniem się i egzaltacją. Właściwie wszystkie języki używane w naszej cywilizacji, od czasów greckich do dziś, stwarzają dla „namiętności” rozległe pola znaczeniowe, które można określić mianem stanu (emocji i intelektu, który nadaje kierunek życiu duchowemu i działaniu), afektu (miłości, gniewu, nienawiści, troski). Namiętność to także rodzaj entuzjazmu i całkowitego oddania się sztuce, pracy, poznawaniu. Jest zatem wszędzie tam, gdzie pojawiają się jakiegokolwiek uczucia i działania, doświadczenia i akty myślenia, co udowodnił wbrew Bertrandowi Russellowi wyjątkowy filozof Ludwig Wittgenstein. Namiętność w każdej dyscyplinie, w której nieodzowna jest logika, nawet ta formalna, jest przestrzenią owej nieskończoności, nieokreślenia, niedomknięcia i niedopowiedzenia. W ten sposób należy do zagadnienia delijskiego jako rodzaj wiecznej nadziei na ukończenie zadania, jako odpowiednik Leibnizowego pierwiastka i nieskończony ciąg cyfr liczby π . Ale wraz z namiętnością pojawia się relatywizm poznawczy, pracowity wartownik ironii, czyli iluzji prawdy.

Eudoksos uznał, że Ziemia jest kulą, wyznaczył jej promienie i obliczył, dzięki liczbie π , jej obwód, niewiele myląc się w stosunku do precyzyjnych pomiarów współczesnych nam fizyków. Uczeń pitagorejczyka Archytasa współpracował z wymienionym już wcześniej matematykiem Menajchmosem, znanym z prac na temat hiperboli i jej asymptot. Chodzi więc o przeprowadzenie takiej krzywej pomiędzy punktami rzutu, aby określała ona przebieg zmienności jego podstawowej funkcji względem osi współrzędnych. W ten sposób z linii prostej powstaje nieskończona krzywa, hiperbola tak celnie przejęta jako figura retoryczna w IX księdze *Kształcenia mówcy* Kwintyliana, w której wyraźnie mówi się o namiętności jako sposobie przedstawienia sprawy oczywistej, mającej ulec wyniesieniu ponad inne przez ujawnienie silnego wzruszenia w mowie i geście. To właśnie staje się oczywistą miarą prawdy, mimo że opiera się na odwołaniu do ulotnych i kapryśnych w końcu wzruszeń podmiotu.

Ten krótki i syntetyczny wstęp był konieczny ze względu na proponowaną niżej analizę i interpretację utworu Norwida *Plato i Archita*. Napisał go po 1848 roku, po Wiośnie Ludów zatem, ma szczególne znaczenie dla rozumienia sztuki, także wojennej, przez poetę, i to właśnie ze względu

na umiłowaną postać generała Józefa Bema, artysty i rzemieślnika niepodległości osiąganey w walce zbrojnej. Sprawa czasu powstania utworu jest nieco skomplikowana, przyjmuję zatem tę datę za ustaleniami Miriama, który, wydając poezje Norwida, pisał, że rozmowa ta została napisana w 1850 roku. „Udramatyzowany ten spór Platona z tarenckim filozofem i wynalazcą mechaniki, oparty na wzmiankach Plutarcha (w *Żywocie Marcellusa*) i Jamblicha (w *Życiu Pytagora*), dodał poeta w sensie epilogu do poematu *Niewola*”¹. Zdaniem Miriama dotyczy on myśli Norwida o przyszłym zwycięstwie sztuki jako ukoronowaniu wszystkich ludzkich prac i wysiłków związanych z odzyskaniem niepodległości. Edytor zbiorowego wydania pism Norwida, Juliusz Wiktor Gomulicki, datuje epilog na okres po powstaniu styczniowym, na lata 1863–1864, wiążąc pisanie finału poematu z korektami *Niewoli* i *Fulminanta*, sporządzanymi dla lipskiego wydania Brockhousa. W ten sposób Gomulicki określa utwór Norwida jako głos w polemice o sposobach złamania niewoli politycznej po klęsce powstania. Gomulicki odslania również fakt, że Norwid znał *Żywoty* Diogenesa Laertiosa, w których mowa jest o mało znanym filozofie i mechaniku – Archytasie. Przypuszczam, że utwór Norwida spaja myśl polityczną i estetyczną poety wiążącą dwa okresy istotne dla Europy i Polski: rok 1848 i rok 1863.

Epilog mógł być napisany wcześniej, a opatrzony tym samym tytułem znalazł się w miejscu kody jako *credo* w drukowanej właśnie *Niewoli*. Musimy też pamiętać, że wykształceni na literaturze klasycznej pisarze XIX wieku znali pisma Diogenesa Laertiosa i Plutarcha, a więc wiersz Norwida nie był dla nich szyfrogramem i nie trzeba było tłumaczyć, kto kim jest i czego dokonał. Dlatego Norwid mógł już bez ogródek wprowadzić własną interpretację myśli filozofów i dołączyć do epilogu odautorskie przypisy w duchu jego własnej politologii opartej na paraboli i *przesunięciu równoległym*, jak to określam gdzie indziej².

Przytoczę ten wiersz – epilog Norwida – w całości nie tylko dla jego wyjątkowej wagi w myśli poety, lecz także dla piękności wypowiedzianych bardzo skomplikowanych treści filozoficznych:

¹ Nota wydawcy w: C.K. Norwid, *Pisma zebrane*, oprac. i komentarze Z. Przesmycki, Warszawa 1912–1913, t. A, s. 250.

² W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.

EPILOG
PLATO I ARCHITA

ARCHITA

Geometrycznej nieświadom nauki
Widziałem prosty lud, kładący bruki,
I, jako kamień jedna się z kamieniem,
Baczyłem, stojąc pod filarów cieniem –
Aż żal mi było bezwiedności gminu,
Mimo że wieczną on jest wagą czynu!...
Więc – geometrii myślane promienie
(Rzeknę), gdy z głazem złączę i ożenie,
Sferyczność w drzewie wykluszy toporem,
Siłami ramion pchnę brązowe walce,
Promienne jeśli kołom natknę palce...
To – któż wie...

PLATO

Boskie zmysłowiąc obrysy,
Archito! – koturn rzucisz za kulisy –
Języka lotność niebieskiego zgubisz,
Więc filozofię, Grecję może, zgubisz...

ARCHITA

O! Plato... padam przed prawdy bez-końcem,
I nieraz, myśli z drzewa ciosząc, płacząc,
Tak wielce wszystko przesiękłe jest słońcem,
Któremu ni ty, ni ja biegów znaczę;
Dlatego świętych nie zniżę arkanów,
Ani ojczyzny krągłą tarcz wyszczerbię,
Owszem: z tych, które rażą cię dziś, planów,
Z kres tych na Grecji idealnym herbie,
Z liczebnych równań w sił zmienionych dźwignie
(Lubo promiennosc uroku w nich stygnie),
Któż wie? – powtarzam – czy lud w sobie drobny,
Bezsilny ciałem – jak wyspa osobny,
Sykułów, mówię, na przykład, siedziba,
Tą siły ramion zmnożywszy nauką,
Nie zdoła bronić się jak morska ryba?...

PLATO

Przyjdzie – i tobie dzień zwycięstwa – sztuko!...³.

³ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, opracował, wstępem i komentarzem opatrzył J.W. Gomułcki, t. III, Warszawa 1971, s. 393, 394.

Cytowany utwór można po prostu opowiedzieć, co zresztą w badaniach literackich zostało już uczynione i precyzyjnie wykorzystane w przebiegu dyskusji nad tezami Norwida w broszurce *O zdegradowaniu kontemplacji. Wokół wiersza Cypriana Norwida „Plato i Archita”*⁴. Zamiast opowiadać – spróbujemy przedstawić kolejne epizody dialogu, jakby były to elementy dyskusji prowadzonej przez spotykających się uczonych, z których pierwszy jest mistrzem drugiego, mimo że pochodzą z tej samej sokratejskiej szkoły umiejętnego rozmawiania.

Archytas spotyka Platona i opowiada mu, że widział brukarzy równo układających kamienne sześciany, z których, mimo ich niewiedzy geometrycznej, powstawała ulica. Odwołując się do znanego także Platonowi problemu, o którym na razie tylko mędrzy wiedzą, sugeruje, by zasadę tak wykorzystanej geometrii zastosować do nękającego ich zagadnienia ekonomiki prac budowlanych. Należy tylko wprowadzić prawa geometrii do rzemiosła, z „promieni” i „sfer” ukształtować walce, zbudować przerzutki – zębaki („promienne palce” na „walcach”), skonstruować maszynę z drewna i brązu oraz posłużyć się nią do wykonania zadania.

Platon nie zgadza się z tą koncepcją. Uważa, że byłaby ona zniszczeniem boskości geometrii, posłużeniem się nauką harmonii do rozwiązań ograniczonych materią i czasem ludzkim, z praktyką i historią. Takie działanie, jakie proponuje Archytas, byłoby nie tylko obniżeniem *sacrum*, ale także zniszczeniem idei świętej Hellady.

Archytas – zrozumiałwszy wątpliwości Platona – upiera się jednak przy swoim rozwiązaniu. Nie uważa, by wielkość nauki i ojczyzny mogły być zagrożone. Przeciwnie, przywołując przykład obrony Syrakuz (dokonanie Archimedesa), ujawnia, że zastosowanie wiedzy z dziedziny „boskiej geometrii” do taktyki wojennej może służyć ważnej sprawie: ocaleniu narodu.

Nie przekonuje to Platona, a sedno rozmowy ulega przeniesieniu na inne piętro refleksji – na sztukę (może geometrii, może myślenia, może obrony uciśnionego narodu).

Tu znowu konsekwentne „przesunięcie geometryczne” tak często używane w tektonicznej wyobraźni Norwida: należy podwoić sześcienny ołtarz Ateny, by ocalić Delos; należy zastosować do tego celu osiągnięcia geometrii wykorzystane do budowy maszyn rozciągających ołtarz; należy posłużyć się nauką o promieniach słońca oraz krzywych lotu i torpe-

⁴ E. Marczewski, J. Łanowski, *O zdegradowaniu kontemplacji*, Wrocław 1969, s. 16, 17.

dach, by ocalić Syrakuzy; należy zastosować nowoczesną wiedzę matematyczną i wykorzystać ją w strategiach wojennych, tak jak uczynił to generał Józef Bem w 1848 roku. Może należy także zastosować najnowszą wiedzę fizyczną i politologiczną, by ocalić Polskę w 1863 roku? Tak, ale czy jest jeszcze Archytas i czy może on rozmawiać z Platonem?

Takie przesunięcie geometryczne, którego narodowymi reprezentantami są Archytas, Archimedes i Bem, jest istotne, ponieważ ujawnia stałą dyspozycję Norwida do ujmowania wiedzy nie tylko jako cywilizacyjnego celu, ale też jako środka wyzwolenia narodów i społeczeństw zniewolonych. Dlatego miejscem tego epilogu jest filozoficzna rozprawa wierszem zatytułowana *Niewola*, której powstanie właśnie z Wiosną Ludów 1848 roku się wiąże. Epilog – zarówno w sensie problematyki, jak i czasu powstania – łączy się z dramatem 1863 roku.

Jesteśmy przyzwyczajeni raczej do tego, by namiętność łączyć prawie zawsze z miłością lub nienawiścią. A przecież istnieje niezwykle groźna w swoich skutkach namiętność rozumu poznającego, namiętność wiedzy, tak niesłusznie kojarzonej z mądrością. Posiadanie wiedzy kończy się na jej ogarnięciu, na domknięciu pewnego etapu poszukiwań; z punktu widzenia mądrości jest aktem częściowym i dlatego możliwym do praktycznego wykorzystania.

Przypuszczam, że właściwy spór Archytasa i Platona tego właśnie dotyczył. Nie chodziło przecież tylko o wykorzystanie nauki do – mimo wszystko – osiągnięcia doraźnych celów, ale o zdobywanie mądrości, która mogłaby ujawnić kruchość, a nie ciągłość i cząstkowość wiedzy. I właśnie zupełnie wyjątkowy rapsod, jakim jest *Niewola*, odsłania sposoby ogarniania tego, co jest istotą mądrości: wolność, zasada pierwsza każdego istnienia, stan odległy od tego, przed czym mają bronić nauka i praktyka, wiedza i technika – od zniewolenia.

Nauka i wiedza to formalne sposoby ogarnięcia rzeczywistości w jej konkretnym czasie i przestrzeni. Wolność cechuje samą istotę tworzenia. W istocie nauka i technika to tylko „eleganckie pomysły”, o jakich pisał Plutarch w *Żywocie Marcellusa*, kiedy przywoływał kontrowersje wokół rozwiązania zagadnienia delijskiego:

Bo tę tak popularną i rozgłosną mechanikę praktyczną [*organikén*] rozruszała szkoła Eudoxosa i Archytasa, ubarwiając geometrię eleganckimi pomysłami i podpierając problemy, dla których nie można było dostarczyć rozwiązania rachunkowego [*logikes*] i geometrycznego [linearnego, rysunkowego], przykładami naocznymi i mechanicznymi. Na przykład problem dwu średnich propor-

cyjonalnych, który jest jednocześnie niezbędnym elementem wielu konstrukcji geometrycznych, obaj sprowadzali do urządzeń mechanicznych, budując jakieś *mezografy* [*mesolabia?*] z linii krzywych i przekrojów. A kiedy Platon wpadł w oburzenie i wystąpił przeciw nim, że niszczą i rozkładają to, co jest dobre w geometrii, uciekając w ten sposób od rzeczy bezcielesnych i pomyślanych do naoczności [*aistheia*] i wymagając na nowo wiele ciężkiego i wręcz rzemieślniczego trudu, wtedy też odłączyła się i odpadła od geometrii mechanika i przez długi czas pogardzana przez filozofię stała się jedną ze sztuk [technik, *technoi*] wojskowych⁵.

Równoległym wątkiem była kwestia negatywnej oceny rozwiązań matematycznych zagadnienia delijskiego, proponowanych przez innych uczonych. Dlatego też sam Platon ganił szkoły Eudoksosa: Archytasa i Menajchmosa, starające się podwojenie sześciianu sprowadzić do urządzeń organicznych i mechanicznych, za to, że próbują bez rozumowania otrzymać dwie średnie geometryczne, gdzie to możliwe. „Bo tak przepada i psuje się to, co dobre w geometrii, która znowu nie odbiega od tego, co postrzegalne [zmysłowe], i nie wznosi już wzwyz i nie bierze w zamian niewidomych i bezcielesnych wyobrażeń [*eikónon*, idei], przy których będąc bóg jest zawsze bogiem” (Plutarch, *Rozmowy biesiadne*, VIII, 2).

Poza wszystkim Plutarch był przekonany, że geometria jest świętą nauką o harmonii. Dał temu wyraz w tychże *Rozmowach biesiadnych* (VIII, 718), pisząc, że Platon twierdził: „bóstwo zawsze uprawia geometrię”.

Nie chodzi tu wyłącznie o to, czy Platon, czy też Archytas miał rację. Racji zapewne nie ma i dziś, bo ona mieści się w dwugłosie, a nie w określonym prawie. Komentatorzy sporu przywołują zwykle jego podsumowanie dokonane przez współczesnego algebraika van der Waerdena, który uważał, że skrótowość formułowanych przez Platona sądów w znacznym stopniu przewyższała idee niezdolnie formułowane przez Archytasa⁶. Skrótowość bowiem jest zasadą każdego dobrego rachunku, a sprowadzanie wielości formuł do jednej jest istotą matematyki. Ale przecież w owej skrótowości zawsze pojawia się zmienna lub – co jeszcze trudniej pojąć – funkcja tej zmiennej. To ona ukazuje się zawsze wtedy, gdy opisujemy ruch, czas, wielowymiarową przestrzeń i koło. W świecie naszych orientacji temporalnych i specjalnych właśnie boska liczba, rządząca systemami, jest paradoksalnie dokładna, lecz nie z naszej per-

⁵ Plutarch, *Żywot Marcellusa*, XIII, p. 305 d-f, [w:] *Żywoty sławnych mężów*, wybór, przekład, przedmowa i przypisy M. Brożek, wstęp i objaśnienia T. Sinko, Wrocław 1959, s. 69.

⁶ E. Marczewski, J. Łanowski, *op.cit.*, s. 31.

spektywy. Wiedział o tym Platon, który w późnym dialogu *Teajtet* pisał o bezustannym podnoszeniu się świata widzialnego ku transcendentnej idei, a w *Państwie* (526, D), prawie nawiązując do dyskusji z Archytasem, choć niebezpośrednio, powiedział:

Te tam konfiguracje na niebie, bo to są przecież obrazki wykonane w materiale widzianym i trzeba je, jako takie, uważać za bardzo piękne i bardzo wyraźne w swoim rodzaju, ale daleko im do prawdziwych ruchów, do prawdziwej prędkości i powolności istotnej, w ich prawdziwej liczbie daleko do wszystkich prawdziwych postaci ruchu, którym się ciała niebieskie ku sobie poruszają i porusza to, co w nich jest. Te rzeczy można tylko myślą ująć, a wzrokiem nie.

Dlatego też Platon tak mocno oburzał się na teorię muzycznego wszechświata wymyśloną przez Pitagorasa, uwidocznioną w przestrzeni dźwięków porządkujących układ planet, ponieważ nie ufał „przybliżeniom” i „uwidzialnieniu”, któremu wierzyli praktycy geometrzy i praktycy muzycy z Archytasem na czele. Archytas zajmował się teorią muzyki, a dźwięki rozumiał jako efekt zagęszczenia powietrza. Teoria ta współgrała z nauką o geometrii i układów w przestrzeni:

Czy nie wiesz, że w nauce o harmoniach robi się znowu coś podobnego? Tu znów porównywa się pomiędzy sobą i mierzy się akordy słyszalne i dźwięki i znowu tutaj trudy daremne, podobnie jak w astronomii. Na bogów – powiada – to nawet śmieszne, bo mówią o jakichś tam „zjęszczeniach” i przybliżają uszy do instrumentów, jakby polowali na dźwięk, uciekający z domu sąsiada, i jedni mówią, że jeszcze słyszą pośrodku jakiś ton i że to jest interwał najmniejszy, którym należy mierzyć inne odstępy, a drudzy spierają się, że już obie struny brzmią jednakowo, a jedni i drudzy wyżej stawiają swoje uszy niż rozum. – Ty mówisz – dodałem – o tych panach, co strunom dobrą szkołę dają, biorą je na spytki rozpiąwszy je na kołkach, żeby nie rozwlekać tego obrazu, już nie mówię o biciu pałeczką i o skargach na struny, jak one się raz zapierają, a raz popisują fałszami (Platon, *Państwo*, 531, A).

Archytas, zgodnie uważany przez starożytnych za twórcę mechaniki, próbował stworzyć i opisać jedność od strony rzeczywistości rozproszonej. Platon rozdzielał te dwa światy. Stąd taka różnica, która w pojęciu Norwida wiąże się z opozycją *wolności* i *nie-z-niewolenia*, Platona i Archytasa. I jeśli miłość jest wolnością, to namiętność odejściem ponad *nie-z-niewolenie*. Namiętność bowiem wynika z realności, a miłość z ideału.

Archytas, jeden z czterech Archytasów znanych starożytnym, był tym, o którym pisze Diogenes Laertios w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* (VIII, 83):

Archytas był pierwszym, który zastosował w mechanice prawa matematyczne i użył ruchu mechanicznego do geometrycznej konstrukcji, usiłując przez przecięcie stożka znaleźć dwie średnie proporcjonalne, ażeby w ten sposób uzyskać wzór na podwojenie sześcianu. Swą konstrukcję sześcianu opisał w *Państwie* Platon. Mówi się nawet, że on go odkrył.

Czy odkrył, czy sformułował opis – trudno orzec. Gdyby jednak nie mityczne zagadnienie związane z nakazem wyroczni, nie byłoby tej namiętnej dyskusji na temat starożytnych odkryć i rozwiązań tak wybitnych matematyków współczesnych jak Cantor, autor epokowego dzieła *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, którego dziesiąte wydanie właśnie ukazuje się w Berlinie.

Najbardziej emocjonalnym dowodem na istnienie zagadnienia delijskiego jako obrazu ludzkiej namiętności w poszukiwaniu wiedzy o sprośowaniu trudnościom jest wiersz Norwida. Tak rzadko cytowany i tak rzadko stawiający próg naszym obrońcom wolności, którzy albo nie rozumieją, albo jej elementarne składniki od razu wtrącają w jasne rozwiązania, oczywiste poglądy, przejrzyste konstatacje, bezdyskusyjne orzeczenia. Wszystko wydaje się określone i zamknięte. Wybory – doskonałe. Zamierzenia – spełnione. Nagrobek – postawiony za życia. Napis na attyce grobowca – wykonany. Może tak było zawsze. Powiedzmy, prowadząc myśl dalej: bywało.

WIDZIAŁEM NAGIE NIMFY. O PEWNYM NAPISIE NAGROBNYM

Rzymska popularna sentencja głosiła, że każdy człowiek chce dożyć starości, a gdy ona nadejdzie, przeklina ją: *Senectutem ut adipiscantur, omnes optant, eandem accusant adeptam*. Jak każda maksyma zawiera jedynie cząstkę albo pozór uniwersalnej prawdy. Także ta cytowana. Przecież wiek podeszły to wiek niezależnej (może jedynie nie od chorób) wiedzy, często – naszym zdaniem – naiwnej, przypominającej wyobrażenia dziecka. Winno się unikać określenia „zdziecinnienie”: jak dziecko jest inną osobą niż dorosły człowiek, tak też jest nią starzec. Niezgoda na przytoczoną sentencję generuje podwójny w swej roli archetyp Starca-Chłopca, wzajemnie dopełniającej się figury *wiedzącej* Starości i *widzącej* Młodości. Właściwie w każdym języku, nawet polskim, *widzieć* i *wiedzieć* mają podobne znaczenie, mocniej uwydatnione na przykład przez angielskie *I see* lub francuskie *je vois...* Paradoksalne jest również to, że etymologicznie, choć to pozorna etymologia, słowa *dążyć* i *dożyć*, jak francuskie *mûrir* i *mourir*, są podobne. O archetypie będzie nieco później.

*Optavi Dacos tenere caesos, tenui;
optavi in sella pacis residere, sedi;
optavi claros sequi triumphos, factum;
optavi primi commoda plena pili, habui;
optavi nudas videre Nymphas, vidi*¹.

Spróbujmy przetłumaczyć:

Życzyłem sobie podzielonych Daków w całości utrzymać – utrzymałem;

¹ Za: L. Deschamps, „*J'ai vu les nymphes nues*”: *aveu d'une initiation dionysiaque?*, [w:] *Scritti Classici e Cristiani offerti a Francesco Corsaro*, Catania 1994, s. 207.

Życzyłem sobie na najbardziej uprzywilejowanym miejscu usiąść –
usiadłem;
Życzyłem sobie największych zwycięstw dokonać – dokonałem;
Życzyłem sobie dobra najwyższe mieć – miałem;
Życzyłem sobie nagie nimfy widzieć – widziałem.

Model spełnienia życia i wyrażenie tego spełnienia w akcie świadomości osoby zmarłej jest oczywiście modelem cezariańskim i patrycjuszowskim. Napis staje się nie tylko honorową inskrypcją, przekraczającą ramy napisu nagrobnego, ale także tekstem edukacyjnym skierowanym przez jego twórców, zapewne testatorów, ku potomnym. Podobne wyznania odnajdziemy również w apokryfice i anagrafice chrześcijańskiej, odnoszącej się zwłaszcza do dumy św. Pawła, który wyraźnie mówi o dochowaniu wiary i dopełnieniu obowiązku odwagi wobec wyznawanych prawd. Ważne w obu tych modelach jest to, że przeszłość jest oglądana nie tylko jako czas miniony, nie tylko jako zespół doznań związanych z wysokim etosem, ale także jako znaki objaśniające właściwą drogę. Mówił o tym jasno św. Bonawentura, który twierdził, że spoglądamy na rzeczy jako na przedmioty konieczne w życiu i jako na znaki stanowiące niejako alfabet dalszej drogi.

To jednak, co uderza w przywołanej inskrypcji z *Aquae Flavianae*, to sens dodany (w czasie przeszłym skończonym) najważniejszą funkcjom życia: utrzymać, zasiadać, wykonać, mieć i widzieć. Wszystkie te funkcje są podporządkowane najbardziej ludzkiej, wcześniejszej aktywności: *widzieć* jako *wiedzieć*. Pomysł ten, zapewne znany już przed Sofoklesem (ślepy Terejasz widzi dzięki oku wewnętrznemu i prowadzącemu go chłopcu Lizaniaszowi), został przejęty przez samotnego starego wygnańca Owidiusza, który w nowej przestrzeni nad Morzem Czarnym, miejscu wygnania, widzi świat oczyma dziecka.

Badania nad wyobraźnią, rozpoczęte w 1960 roku przez Gilberta Duranda w Grenoble, określają ten sposób rozumienia i emocjonalnego odczytywania przedmiotów i znaków jako *le complexe spectaculaire*. Jak zwykle trudno pojęcie to przetłumaczyć, podobnie jak *l'imagination oculaire*; chodzi wszak o taki sposób wyobrażania, że funkcje syntetyzującego narzędzia wszelkiego poznania przejmują oczy.

Wyobraźnia wzrokowa, syndrom widzialności – może tak trzeba to przełożyć? Jest to być może niezręczne. Gdyby jednak, lecz nie na zasadzie antysynestezji, odrzucić pracę innych zmysłów, należałoby w miejsce *czułem, słyszałem, myślałem, odczuwałem* wprowadzić słowo *widziałem*. Są bowiem, o czym wiadomo, twórcy, którzy odnaleźli przestrzeń twór-

czą w takiej perspektywie: Owidiusz, Petrarca, Celan, Chagall; są inni, dla których dotyk jest taką perspektywą (wyobraźnia digitalna), zapach (na przykład Rilke) lub słuch i węch. Przypomina to zresztą pierwotną medycynę, która zmysłami odkrywała powód i przebieg choroby. Zagadnieniu wzrokowej wyobraźni, „płodnemu oku”, jest poświęcony tom stanowiący zbiór artykułów na temat *l'imagination* i *l'imaginaire oculaire*, wydany przez Centrum Badań nad Wyobraźnią w Grenoble założone przez Duranda².

Trzeba od razu powiedzieć, że Gilbert Durand był uczniem Gastona Bachelarda i wychował się na tekstach Carla Gustava Junga, że inspirowała go teoria twórczej wyobraźni André Bretona i – co może budzić zdziwienie – myśl estetyczna Sartre'a, od którego zapożyczył termin *dynamiczna wyobraźniowość*, jak tłumaczą uczeni słowo *l'imaginaire*, inne przecież niż słowo *l'imagination* określające *wyobraźnię*.

Tekst, o którym tu mowa, był poddany analizie właśnie w takiej *wyobraźniowościowej* perspektywie przez Joela Thomasa, profesora Uniwersytetu w Perpignan; autorowi chodziło jednak o sens wyobraźni wzrokowej w przywołanej inskrypcji³. Uczony stawia ciekawe tezy, zakładając, że istnieje pewien określony typ spojrzenia rzymskiego, który można wychwycić w dziełach Wergiliusza, Petroniusza (*Satiricon*), w rozmaitych wariantach historii spojrzenia w relacji Orfeusza i Eurydyki. To „historyczno-socjalny tropizm, niejako zwrot ku przeszłości z pozycji współczesnego, otwartego na nią obywatela”⁴. Mniemam, że jest w tym oglądaniu dawności coś więcej jeszcze: spojrzenie na Troję, której już nie ma. *Widziałem* łączy się tu z toposem *Ubi sunt*, jest odsłonięciem mityzowanej wspaniałej przeszłości, która zdradza się w grobach i ruinach świata teraźniejszego. W takim podwójnym toposie mieści się ironia losu, gdyż to, co wielkie, nie zostało przeżyte, bohaterowie zaś budzą się zbyt późno albo zbyt wcześnie odchodzą na tamten świat.

Retoryczna funkcja potwierdzenia: „Chciałem widzieć – widziałem”, zdaje się określać jednak bardziej ten typ wyobraźni, której nie są obce lęki i przecucia katastrofy. Myślę tu zwłaszcza o najważniejszym, a zapomnianym dziele o ironii niespełnionego spotkania bliskich sobie ludzi i światów, mianowicie o *Elegiach*, a raczej o *Księdze elegii* Propercjusza.

² *L'oeil fertile*, sur la direction de Danièle Chauvin, Centre de Recherche sur l'Imaginaire, Université de Grenoble III, Grenoble 1997.

³ L. Deschamps, *op.cit.*, s. 45–55.

⁴ *Ibidem*, s. 51–53.

Trzecia elegia dotyczy spotkania Ariadny i Dionizosa; oczekiwanie nie zyskało spełnienia, toga wraca do pierwotnego stanu zwoju sukna, owoc (także owoc miłości) leży niespożyty. „Czas rządzi!” – woła Propercjusz. Potem to zdanie jak echo powtórzy Baudelaire, pisząc o brutalnej dyktaturze czasu w prozie *La chambre double (Podwójny pokój)*. Nagość Ariadny, odsłonięta przez podniesioną tunikę, jest już niepotrzebna.

W tym duchu chciałbym odczytać cytowaną inskrypcję nagrobną: „Widziałem, ale po co?”. Ośmielam się więc poszerzyć francuską interpretację o rodzaj refleksji wątpiącej w sens poznania rzeczywistości z punktu widzenia zmarłego. W końcu to nie on ułożył swą ostatnią inskrypcję, chyba że zostawił instrukcje. Mówią, że tu leży *Sarah qui survivra* (o Sarze Bernhard), że to Leonidas powiada potomnym, kim był dla Sparty, że Kyd leży w grobie jako ten, którego życie pisane było palcem na wodzie, i że taki właśnie napis kazał umieścić na attyce grobowca.

Mówią, *fuit fama (mówiono, że...)*, ale kto naprawdę to wie? Nikt. Nawet ten, kto spoczywa w wiekiustym pokoju. W tym zestawieniu spełnień, z jakimi spotykamy się w inskrypcji, jedno jest prawdziwie ludzkie: nagie nimfy. Oczywiście konfuzja: nimfy to nie kobiety, to wytwory mitów, to w końcu nazwa własna rozmaitych rzecznych i w ogóle wodnych efemeryd. Co innego u Cézanne’a: obraz *Wielkie kąpiące się* to przecież zmodernizowany temat literacki i malarski Zuzanny (czy raczej wielu Zuzann) w kąpieli. Chodzi jednak o wiele głębszy sens oglądania nagości: jest nim samoświadomość ciała. W ten sposób odczytuję ten niezwykły cykl malarski Cézanne’a z lat 1879–1905, obejmujący *Trzy kąpiące się*, *Kąpiącego się* oraz właśnie *Wielkie kąpiące się*. Malarz wypatruje jakiejś żywej natury w krajobrazie, w którym widać schnące, bo przedwcześnie rozwijające się listki drzew.

Przypomnijmy, że pierwszą konstatacją cielesności oraz poznania człowieka w raju jest zdanie: „I ujrzeni, że są nadzy”. To pierwszy akt epistemologiczny po zerwaniu zakazanego owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego. Dlaczego nie został skradziony owoc innego drzewa? Dlaczego tam właśnie ukrył się wąż? Władza, złamanie zakazu (ignorowanie nakazu) i nagość wchodzi w układ centralny filozofii ludzkiego istnienia. Nagą prawdę, nagie ciało, nagie patrycjuszowskie piękno widział i poznał zmarły bohater z grobu w Aquae Flavianae. Oczywiście – zdanie o nagich nimfach można odczytać także jako hedonistyczne wyznanie spełnionych pożądań erotycznych, to jednak pewnie zbyt śmiałe wyobrażenie, zważywszy na elegijny charakter inskrypcji.

Publiczne przyznawanie się do tego, że się widziało nagie ciała, jest czymś oczywistym. Dorosli, zazwyczaj kulturowo wstydliwi, przypisują to wiekowi niedojrzałości, który w ten sposób zaspokaja swoje naturalne potrzeby porównywania się, albo wiążą z odchyleniem voyeurystycznym lub ekshibicjonistycznym. Starość, jeśli mówi o nagości, to raczej łączy ją z syndromem dzieciństwa, zdrowia, radości, życia w zgodzie z naturą. Wzrok starca oglądającego nagość jest właściwie wzrokiem młodzieńca. Starzec nie ogląda nagich starców, choć przecież nikt mu tego nie zabrania, ale ogląda się (właśnie: *ogłąda się*) za młodymi ciałami. To właśnie stanowi – przynajmniej w antropologii – podstawę tej paradoksalnej figury, jaką jest Starzec-Chłopiec.

Widziałem nagie nimfy to powód do chwały: byłem chłopcem, który oglądał nagie ciało, boskie ciało. Nie przebranie, nie maskę, nie makijaż, ale czyste, stworzone ciało uświęcone wiecznym odrodzeniem siebie samego dzięki poetyckiej mocy wyobrażenia młodości na nowo spotkanej⁵. Centralną postacią tej inicjacji jest młody, zmartwychwstały Dionizos, Dionizos-Zagreus.

Archetyp i topos *Puer-Senex* został wielokrotnie „użyty” (jeśli można się tak wyrazić) w literaturze oraz włączony do alchemii i filozofii Junga. W analizie archetypu wiecznej młodości, związanej wszakże z ponadżeńskim charakterem nimf, być może androginicznym, pojawia się przesłanka, że prowadząca ku starości młodość ma postać Telesphorosa, demona z orszaku (lub kręgu) Asklepiosa, który przenoślił własną demoniczność na starca lub chorego, aby w ten sposób odmłodzić go lub uzdrowić. Ponadpłciowe demony asklepiczne nie nosiły masek, nie chowały swego ciała w draperiach ubrań. Były nagim, zawsze nowo narodzonym stworzeniem⁶.

Taki Telesphoros (jako „objawiciel celu” od gr. *telos* – ‘cel’, ale i ‘początek’) to w gruncie rzeczy dziecko, a raczej, jak pisze Meinert, „ucieśnienie (...) własnego dzieciństwa”⁷. U Wergilego (*Eneida*) postać ta przyjmuje konkretne imię: Lizaniasz. To przewodnik duszy starego poety,

⁵ Zob. analizę tego zagadnienia jako „inicjacji w Kosmos”, w której pożądanie staje się punktem wyjścia pieśni i piękna u Owidiusza. R. Galvagno, *Le Sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les „Métamorphoses” d’Ovide*, Paris 1995.

⁶ Zob. *Telesphoros*, [w:] A.F. Pauly, G. Wissowa, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart 1934, 2 seria, t. 5.

⁷ Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 184.

który pozwoli zetknąć się jej z ostatecznym celem życia – aktem śmierci. Ale chłopiec oznacza też, że prawdziwe odrodzenie dokonuje się właśnie w tym ostatnim rozdziale ziemskiej wędrówki; w nim dusza poszukuje zbawcy i przewodnika, z którym wreszcie się jednoczy.

Postać [Lizaniasza – W.S.] pojawia się zarówno w rzeczywistości zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Lizaniasz towarzyszy Wergilemu od chwili wylądowania, spotykamy go również u łóżka chorego. Postać i twarz Lizaniasza przypominają Wergilemu wiejskiego chłopca i w ten sposób wraca do niego obraz jego własnej młodości. Poeta identyfikuje się z Lizaniaszem tak dalece, że dzięki niemu znowu staje się dzieckiem. Prosi go nawet, by udął się zamiast niego na święto urządzone przez Augusta. „Ja w twoim wieku poszedłbym z pewnością, a zrobiłbym to nawet i dzisiaj jeszcze, gdybym był zdrowszy, lecz gdybyś poszedł za mnie, czułbym się prawie tak, jakbym sam w tym uczestniczył (...) przemycany żartobliwie pod inną postacią”⁸.

Gdyby przywołać najbliższego konfesyjnie Meinertowi filozofa, to byłby nim Jung. W jego rozważaniach, i to wielokrotnie, pojawia się archetyp niewinnego dziecięcia wyobrażającego stan prawdy, który w osobowościach wieku dojrzałego obejmuje całość życia wraz ze starością. Niedojrzałość jest tu esencją przemiany dojrzałości przez niedojrzałość, przedłużeniem życia, bywa też określoną drogą ku nieśmiertelności⁹.

W momencie śmierci, sądził Jung, człowiek odchodzący widzi w postaci dziecka właśnie „ponowne doświadczenie początku życia”¹⁰. Wydaje się to o tyle znaczące, że początek życia nowo narodzonego nie zawiera się zapewne w doświadczeniu świadomości rozwijającego się człowieka: uwydatnia je dopiero bliskość śmierci jako odrodzenia początku.

Widzenie nagich ciał jako świadomość przypisana zmarłemu to wspomnienie pierwszego doświadczenia świadomości, które stało się początkiem podmiotowego doznawania czasu jako okręgu, w którym koniec i początek, jak *telos*, zostają zamknięte w figurze Telesphorosa nadającego energię archetypowi *Puer-Senex*.

Jeśli starość jest nazwana wchodzeniem w smugę cienia lub w ciemność (lub bywa z nim łączona) – także w związku z niedowidzeniem – to trzeba podkreślić, że budzi ona szczególną namiętność ruchu i światła. Lizaniasz winien zastąpić poetę, chłopiec z *głową-latarnią* (typowe grec-

⁸ *Ibidem*, s. 178.

⁹ C.G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich 1950, s. 74.

¹⁰ D. Meinert, *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1983, nr 3, s. 179.

kie przedstawienie ikoniczne) oświetla drogę Terezjaszowi. Można te jasności rozumieć i interpretować jako namiętności, personifikacje instynktu, i to w wymiarze jednostkowym; również – by użyć pojęcia Jolande Jacobi – uczennicy Junga, „kolektywno-niepersonalnym, przedludzkiem i tajemniczym modelu egzystencji”¹¹.

I choć u Junga tego rodzaju personifikacja jest związana ze *smokiem*, to w świecie archetypów łączy się ona przede wszystkim z ciągłością i odrodzeniem (tu: *archetypologia węża*, interpretowana przez Jacobi na sposób Jungowskiego zobrazowania i nadania podstaw psychologicznej analizie symbolu *smoka*)¹². Stary smok – stary wąż – starzec należą do tej samej grupy symboliki o aspekcie podwójnym, których centrum mieści się albo w odrodzeniu, albo w transsubstancjacji. *Ho palaios anthropos* (stary człowiek) stanie się nowo narodzony (jako *Renatus* i *Qusinovogenitus*). Młodość i figura Lizaniasza byłyby zatem platoniczną ideą w empirycznym poznaniu istnienia dostępnym starości. *Puer-Senex* to także *Senex-Puer*, a więc Jungowski *archetyp per se*¹³.

Znakiem zespalającej dwubiegowości archetypu jest ikona odrodzenczego zaślubienia chłopca przez myślącego o śmierci mężczyznę w utworze Bruno Goetza *Śmierć Wergilego*. Bohater powieści, Melchior, otrzymuje dar od chłopca – obrączkę, która natychmiast pozostaje z mężczyzną jako stygmat namiętnego pożądania młodości:

Chwyć moją lewą dłoń. A potem szybko naciągnij rękawiczkę. Nie dziw się niczemu i nie mów o mnie nikomu. Prędko, prędko!

Głos chłopca brzmiał tak nagłąco, jego oczy płonęły tak gorączkowo, a pięknie zarysowane usta tak bardzo drżały, że Melchior mimo woli ujął podaną mu dłoń.

W tej samej chwili chłopiec zniknął, jakby rozplynał się w powietrzu. Ale na wskazującym palcu Melchiora niespodziewanie pojawił się szeroki srebrny pierścień.

Zanim jeszcze mógł zdać sobie sprawę z tego, co się stało, pod wrażeniem prośby chłopca mechanicznie wyciągnął z kieszeni płaszcza rękawiczkę i nałożył ją na rękę. Dopiero wtedy uzmysłowił sobie zdumiewający charakter całego wy-

¹¹ J. Jacobi, *Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*, Zürich-Stuttgart 1957, s. 166.

¹² Pisząc „psychologia”, uwzględniłam konteksty tej wiedzy wprowadzone przez Junga, dla którego jest ona nie odrębną nauką, ale dziedziną alchemii.

¹³ J. Jacobi, *Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C.G. Jungs*, Zürich-Stuttgart 1957, s. 57. Zob. też rozdział tej pracy zatytułowany „Archetyp u Platona”, *ibidem*, s. 57–59.

darzenia. Jednocześnie ogarnęło go uczucie ogromnej radości. Nie miał jednak pojęcia, z czego właściwie się cieszy¹⁴.

Bohater Bruno Goetza został dyskretnie zaręczony z chłopcem będącym pięknem i młodością. Dla spoczywającego w grobie patrycjusza z Aquae Flavianae podobną rolę odgrywały nagie nimfy. W obu przypadkach śmierć, jako „bezprzestrzenne królestwo”, w którym młodość i starość jednoczą się w wiekuistym „teraz”, musi być spotkana przez (musi spotkać) obraz wyśnionej młodości. Zagadnienie to wiąże się z symboliką orszaku umierających starców, których towarzyszami są najpierw kwitnące, a potem powoli więdnące Hiacynty, Ganimedesy, Adonisy. Albo roztańczone nagie Nimfy, rozebrane panny nad brzegami jezior i rzek. Zależy, kto do jakiego przewodnika po śmierci pierwszy podejdzie w ostatnim swoim marzeniu. Na tym świecie jednakże.

A może marzenie to jest niepersonalne, to znaczy nie wiąże się z żadną ludzką, a podobną do niej postacią. Rozpłynięcie się w eterze, zamiana życia w elektromagnetyczną falę lub tak głębokie wniknięcie w ciemność, że staje się ona niepojętą jasnością? Tak marzył i śnił wielki poeta Novalis.

¹⁴ B. Goetz, *Królestwo bezprzestrzenne. Kronika osobliwych wydarzeń*, przeł. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 117.

GELOBT SEY UNS DIE EWIGE NACHT. NAMIĘTNA NOC NOVALISA

„Bądź pozdrowiona, Wiekuista Nocy” – tak zaczyna się druga strofa *Tęsknoty za śmiercią*, utworu, który zamyka *Hymny do nocy* (*Hymnen an die Nacht*) w rękopisie z 1800 roku¹.

Apostrofa ta wynika z poprzedniego fragmentu, w którym pojawia się obraz śmierci jako prowadzącej zbolełą duszę do łodzi. Podróż będzie się jednak odbywać nie w helleńskie ani chrześcijańskie zaświaty, ale w samo źródło życia: Noc. Noc jest wedle Novalisa doświadczeniem wiecznie płodnej transcendencji. Nie ma tu mowy o pustce czy o „znicestwieniu”, bo noc jest wiecznie tworzącą siłą, potencjalną pełnią, twórczym chaosem, w którym rozgrywa się ciągle powoływanie do istnienia. I choć noc z perspektywy życia jest końcem dnia, tak jak śmierć jest kresem istnienia, to prawdziwe zarzewie odradzającej młodości mieści się właśnie w nocy, po nastaniu kresu. Jakob Boehme powiadał, że w samej śmierci rodzi się życie.

Myliłby się ten, kto myślałby, że panuje tu chorobliwe zauroczenie śmiercią. Jeśli już można mówić o zauroczeniu, to przedświtem czy lepiej „przedczasem” (*die Vorzeit*):

(...) gdzie świetliste myśli
Płoną wysokim płomieniem,
A Boży palec, co lasy kreśli,
Ludzie z daleka poznają.

¹ To właśnie z tym polskim wydaniem i niemieckim oryginałem będę pracował i sporządzał w stosunku do niego przypisy. Przekład opublikowany przez Wiesława Trzeciakowskiego, jest pierwszą polskojęzyczną wersją hymnów i odnosi się do redakcji z sierpnia 1800 roku opublikowanej w „Athänäum” przez Fryderyka Schlegla (z jego poprawkami i zmodyfikowaną szatą graficzną). Novalis, *Hymny do nocy*, przekład, wprowadzenie i objaśnienie W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001.

I sens wysoki, jakby był cieniem
Miejsca, gdzie żyją idee².

Istnieje tu pewna konstrukcja, może nawet architektura czasu i przestrzeni, tak charakterystyczna dla wyobraźni teologów mistyków z XVIII wieku, dla Boehmego, a zwłaszcza dla „oświeceniowo” piszącego o sferach Aniołów i Archaniołów Emanuela Swedenborga. To był prawdziwy Linneusz teologii, który potrafił usystematyzować gromady bytów nadludzkich i boskich, wyznaczyć im określone miejsce w przestrzeni kosmicznej, przyporządkować tony i melodie, wprowadzić harmonię pomiędzy nimi, ludźmi oraz światem organicznym i minerałami. Ta teoria korespondencji, tak bardzo znacząca dla XIX-wiecznej teozofii i antropologii, miała swój matematyczny porządek i była – po platońsku – uporządkowana dzięki liczbom rządzącym systemami. Ale nie był to platonizm, ponieważ to, co obiektywne i prawdziwe, nie było tylko liczbą, tak jak łacińska kategoria *numerositas*, ale konkretnym bytem oddziałującym za pomocą sił, energii, mocy i tchnienia na byty połączone ze światem wyższym łańcuchami wcieleń.

Podobnie – jak przypuszczam – myślał Novalis. To, że mówi o ideach w świecie pozaludzkim, wcale nie musi być związane z filozofią Platona. Może przeciwnie: u Novalisa pojawiają się takie idee zebrane jako *Fragmenty*, z których wynika, że „to, co jest we mnie – jest właściwie poza mną, to, co jest poza mną – jest właściwie we mnie” – ponieważ, jak pisze, „*ja* jest równie dobrze *ja* jak *nie-ja*”. Nawet nie używając do tego sztyfetu epistemologii Fichtego, łatwo można stwierdzić, że byt jest w istocie swej relatywny, tym natomiast, co różni świat realny i idealny, jest właśnie stopień i charakter ustawicznego tworzenia. To prawdziwe tworzenie należy do nocy, która jest zarazem ciemnością i jasnością, Matką wszystko tworzącą, *Magna Mater*.

Kiedy myślimy o koncepcji tworzenia u Novalisa, musimy wziąć pod uwagę fakt, że jest to wyobrażenie całkowicie podmiotowe, nieznoszące sprzeciwu, arystokratyczne na sposób duchowy, obdarzone niezwykłą siłą namiętności poetyckiej, która zastępuje logikę systemu filozoficznego.

² *Ibidem*, s. 63. Jeżeli przytaczam inne teksty Novalisa *in extenso*, to przywołuję następujące zbiory tekstów: Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen, Vollständige Texte. Nachwort, Zeittafel, Erläuterungen und bibliographische Hinweise: H. Pfotenhauer*, Stuttgart 1977; *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, wybór i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

go. Novalis nie zbudował właściwie żadnego systemu albo inaczej: pozostawił jego strzępy. Spróbujmy je opisać i myśli w nich zawarte zrelacjonować. Na ile to możliwe.

Życie Novalisa było utkane z dwu namiętności. Pierwszą był świat podziemny, kopalnia, sztolnia, mówiące o długiej historii świata i tajemnicach korytarze kopalni. Sam z wykształcenia był geologiem górnikiem i to we wnętrzu ziemi objawiały mu się konstelacje gwiazd zbudowanych z błyszczących, połyskujących minerałów żelaza, miedzi i srebra. Władca tego świata, Astralis, nosi przecież imię utworzone od łacińskiej nazwy gwiazdy, która na firmamencie nieba odpowiada tej, która jest pod ziemią. Wykształcenie Novalisa wiązało się nie tylko z nowoczesną już geologią zapoczątkowaną przez znakomitego uczonego i „filozofia kryształów” Abrahama Gottloba Wernera, ale także ze światem tajemniczych mitów i legend związanych z kopalnią. Romantyczne siły wiary w świat duchów nadawały też metafizyczne doznania człowieka, który wnikał w świat zmarłych, często skrywanych w konserwujących solach wapnia i sodu chemicznych związkach siarki. Było to przecież związane z pewnym szokiem cywilizacyjnym: kiedy pewna staruszka zidentyfikowała zmumifikowane zwłoki swego dawnego kochanka. Było to tak zwane odkrycie z Falun. Dziś pograniczne tereny Szwajcarii i Niemiec, związane przecież z działalnością Wernera, który we Freiburgu wykładał po raz pierwszy na świecie geologię jako samodzielłą naukę na Akademii Górniczej, stanowią podstawowe topograficzne odwołanie dla badających życie i dzieło Novalisa. Bliski Novalisowi był uznawany przez Wernera prąd naukowy i filozoficzny znany jako neptunizm. Wedle skrajnych zwolenników tego kierunku wszystkie skały (także granity i bazalty, a więc skały wulkaniczne) powstały w wodzie. Były to osady, które na skutek działalności prądów wodnych zdołały się uformować w rzeczywisty obraz ziemi. Protoplastą takiej postawy naukowej był Tales z Miletu, który każde istnienie – organiczne i nieorganiczne – wywodził z wody właśnie.

U Novalisa woda ma również podstawowe znaczenie. Jest nie tylko wodą inicjacji, odpowiednikiem Lete (rzeki zapomnienia) i Mnemosyne (rzeki pamięci), ale także natchnieniem podporządkowanym mistycznej przemienności fal, które przychodzą i odchodzą. Bezprzestrzenne królestwo nocy to także bezkres oceanu, którego ontologiczny wykład przyniesie proza poetycka Lautréamonta. Koniecznego źródła namiętności twórczej oraz wyobraźni dopatrywano się w wodzie (także w nocnym, akwaticznym wszechświecie), w ogniu, który tworzy, ogrzewa, ale

i niszczy, spala (jak Hölderlin), oraz w ciemnościach lasu, który właśnie nocą opowiada zamierzchłe dzieje człowieka (dzieciństwo) i społeczności (stan pierwotnej wolności natury, jak u Heinego).

Przeciwno neptunizmowi powstał u kresu XVIII wieku plutonizm. Można raczej powiedzieć, że było to także odrodzenie filozofii uznawanej już przez niektórych presokratyków, zwłaszcza Empedoklesa. Mistyczny mędrzec, nauczyciel, pragnąc zbadać podstawy swej filozofii ognia, zorganizował ekspedycję naukową na szczyt wulkanu, do krateru Etny, gdzie wszyscy zginęli, dowodząc tym samym połączenia się z pierwotnym elementem wszechświata – ogniem. A zatem woda i ogień, te dwa podstawowe archetypy i symbole człowieka, stały się pomostem łączącym archaiczną myśl helleńską z nowoczesną, XVIII-wieczną refleksją poetycką i metafizyczną. W teoriach geologicznych nowoczesnego świata podstawowe znaczenie wody i wulkanicznej magmy odegrało wielką rolę: stawały się przecież połączeniem wiedzy naukowej (neptunista – Werner, plutonista – Hutton) i wyobraźni poetyckiej (odpowiednio: Novalis – Hölderlin).

Mam jednak świadomość zbytniego ujednoczania postaw poetyckich: paradygmat naukowy nawet tak „nieostrej wiedzy” (*soft-science*), jak wymienione wyżej dwa kierunki, nie może być wprowadzeniem do głębi doświadczenia poetyckiego, które przecież zaledwie w małej części daje się ująć w modelowy opis bogatej, zwłaszcza pozajęzykowej, rzeczywistości. Bywało też tak, że operacje przybliżania sensu natchnienia, kierunku namiętności badawczej, bogactwa obrazów wiązano z sensem używania masek personifikujących zjawiska ponadnaturalne i intuicyjnie odczuwane dzięki personifikacjom lub urzeczowieniu, sięgającym dość często do mitologii, baśni, legendy i historii.

Jak w poezji Heinego inicjacja odbywała się we wnętrzu „starego bajek lasu”, jak w baśniach braci Grimm przy górskich potokach, w zagubionych w lesie chatkach i czarodziejskich zamkach (niezależnie od tego, czy inicjacja została spełniona, czy też nie), podobnie w twórczości Novalisa i Hölderlina, poetów tak różnych przecież, odbywa się ona we wnętrzu ziemi – w głębiach kopalni zespolonej z żywiołem wody i we wnętrzu wulkanu, w którego kraterze pali się wszystko trawiący, ale też wszystko tworzący ogień. W obu wypadkach drogę wskazuje namiętność podmiotowego poznania siebie tożsamego ze światem. Jeżeli mówimy – nawet potocznie, nie tylko poetycko – o ogniu namiętności, o trawieniu w jej ogniu albo o oceanie namiętności i jej falach, to przecież właśnie

język utrwalił te wyrażenia będące uzewnętrznieniem najważniejszych archetypów zbiorowej i indywidualnej nieświadomości.

Istnieją dwie możliwości posługiwania się kategoriami przestrzennymi wyobraźni: pierwsza ustanawia związki między zjawiskami i obrazami w przestrzeni horyzontu, penetruje granice widzialnego świata, wlatuje ku odległym w przestrzeni iluzjom, dalekim krajom, wymagowanym wyspom, mitycznym słupom Herkulesa i szybuje nad nieznaną, a przecież istniejącą *Ultima Thule*; druga możliwość powstaje z jakiegoś szczególnego skupienia poznawczego, ze spojrzenia pod stopy, z chęci przeniknięcia rzeczy i procesów układających długą historię naszej planety, zapisaną w tektonice struktur, barw i faktur Ziemi. Jeśli ta pierwsza wyobraźnia ma charakter horyzontalny, to druga ma charakter wertykalny.

Wzajemna relacja pomiędzy nimi jest taka jak między horyzontem a studnią, spojrzeniem „wszerz” a spoglądaniem „w głąb”. Bywają oczywiście szczęśliwe połączenia tych typów imaginacji, jak w twórczości nacechowanej pasją alchemiczną, uniesioną gustem astronomii i magii, dla której odbiciem zjawisk niebieskich są konkretne fenomeny dające się odczytać w geologicznych warstwach Ziemi. Takim dziełem są *Dziady* Mickiewicza, *Faust* Goethego, *Heinrich von Ofterdingen* Novalisa, *Orfeusz* Ballanche’a. Zasadniczo jednak i w tych dziełach, będących przecież tekstami inicjacyjnymi, opowiadającymi dzieje wędrowki bohatera do państwa ostatecznego poznania praw natury, kierunek wertykalny i horyzontalny mogą się jedynie kompensować, następować po sobie, bo przecież nie jest możliwe jednoczesne skupienie i rozproszenie, jednoczesne bycie w studni i rozplątanie się w horyzoncie. Nie jest możliwe – dodajmy – na gruncie myśli europejskiej.

Możliwa jest natomiast refleksja jednocząca ten paradoksalny układ wertykalności i horyzontalności. A jest to refleksja, która przypisuje zjawiskom i rzeczom znajdującym we wnętrzu studni (a więc w ziemi) swą istotą nadświadomość ich pochodzenia. Świat minerałów, układ warstw geologicznych, cała tektonika Ziemi stają się nie tyle jakimś alfabetem, ile już gotowym tekstem opowiadającym we własnym języku dzieje istnienia. Zanim zaczęła głośno mówić o tym tak zwana nowa gnoza, uważając za słuszne twierdzenie: „molekuła wie, co robi” i wynikające stąd przekonanie, że każda grupa bytów ziemskich (minerały, rośliny, zwierzęta, ludzie) ma swój własny język, właściwy jedynie danej grupie – idea „wypowiadania się” minerałów na temat historii świata była już znana w starożytności, została przyjęta przez alchemię Paracelsusa i jego na-

stępców, by wreszcie stać się przedmiotem refleksji filozoficznej Novalisa w *Uczeniach z Sais* i w *Heinrichu von Ofterdingen*. By jednak oddać najkrócej i najściślej sens owej „mineralnej mowy”, przywołam krótki fragment wiersza Rainera Marii Rilkego:

Spójrz, jak cierpi ta perła i płynie
Cicho, cicho, nie krzycz tak, rubinie!
głębia morska w akwamarynie.
Przestawanie z tym waszym bezwładem
budzi trwogę: obudźcie się wszystkie!
Chcecie krwawić? z błyskawic mieć diadem?
[Stos iskieł wyjeżył się ku mnie]³.

Novalis był geologiem. Z kopalniami soli, węgla i tak zwanych kruszców zetknął się bardzo wcześnie, gdy jego ojciec, człowiek niezwykle surowy w swej religijności i odpowiedzialny za majątek księżęcych kopalń, zasiadał w Kolegium Urzędu Górniczego. Turyngia – kraina inspirująca poetów, na przykład Goethego, stykająca się z tajemniczym pasmem gór Harzu, z sabatami czarownic i legendami o tytanach z Brocken – działała niezwykle silnie na wyobraźnię, która u Novalisa miała bardziej macierzyński charakter związany z ziemią jako archetypem Iona. Studiując, najpierw jako amator, odkryte warstwy geologiczne w pobliskich kamieniołomach i kopalniach, Novalis układał swą niezwykle historię Ziemi. A miał w tym czasie niedościgniony wzorzec w osobie Goethego, którego geologiczne i paleontologiczne kolekcje znane były w całym ówczesnym świecie.

W tym samym mniej więcej czasie, w skromnym laboratorium w Bolonii, anatom Galvani odkrył, że to, co martwe, można ożywić za pomocą maszyny elektrycznej. Napięte ścięgnię żaby zaczęły się poruszać nadziemską mocą. Fakt ten rozpałił wyobraźnię Novalisa do tego stopnia, że był on przekonany o istnieniu tajemniczych sił „galwanicznych”, jak to określano, pomiędzy ludzką myślą, sercem a materią nieożywioną. Można „wzbudzić” serce kamienia. Można zmusić kwarc i szafir, by opowiedziały ludzką mową powszechną historię Ziemi. To wydało się Novalisowi zarazem naukową prawdą i czarodziejstwem.

³ R.M. Rilke, *Złotnik*, [w:] *Poezje*, wybór i przekład M. Jastrun, Kraków 1987, s. 377. Korzystając z tego przekładu, pozwałam sobie wprowadzić istotną zmianę w tłumaczeniu ostatniego wersu, który Jastrun tłumaczy: „Zjeża mi się ogromny stos iskieł”.

Z nadzieją ożywienia serca w kamieniu rozpoczął studia geologiczne (górnictwo) we Freiburgu, gdzie spotkał swojego mistrza i naukowego przewodnika po historii Ziemi – przywołanego już Wenera.

Werner, uznawany za twórcę geologii jako samodzielnej nauki, zajmował się klasyfikacją i systematyką minerałów. To on ustalił właściwe nazwy wydobywanych kruszców, a trzeba dodać, że wcześniej panował w tej dyscyplinie całkowity nieład, sądzono bowiem, że istnieje związek jedynie pomiędzy nazwą a barwą kamienia szlachetnego i wobec tego nie przypuszczano, że mogą istnieć inne niż tylko czerwone rubiny lub inne niż zielone malachity. Werner zaczął badać strukturę kamienia i miejsce, w którym został on znaleziony. Takie postępowanie sprawiło, że Novalis sam zaczął inaczej segregować swoje kolekcje: przypominało to rozwiązywanie jakiejś szarady, którego kluczem był raz kolor, innym razem – stopień załamania światła, kiedy indziej – struktura i morfologia, to znowu – miejsce, w którym dokonał znaleziska. Wielki niemiecki geograf Karl Ritter, rówieśnik Novalisa, pracował w tym czasie nad objaśnieniem dziejów ludzkości na podstawie przemian przyrodniczych i podkreślał znaczenie tak zwanego otoczenia czy środowiska dla oddania idei ewolucji świata.

Novalis był jednym z największych poetów, jakich wydał przełom XVIII i XIX wieku. Jego dzieło poetyckie, choć tak bardzo związane z biografią, jest zarazem dziełem alchemicznym w takim sensie, w jakim alchemia jest nauką o tajemnej mowie wnętrza Ziemi.

Obsesyjnym tematem Novalisa jest droga pokonywana fizycznie i w bólu, droga przez różne miejsca świata w poszukiwaniu ostatecznej prawdy o naturze. Droga ta jest jednocześnie opowiedziana jako baśń inicjacyjna, jako liczne próby, którym trzeba sprostać, by w świątyni egipskiej w Sais stanąć oko w oko z sobą po podniesieniu zasłony Izidy. W sensie biograficznym tę drogę wyznacza niepokonany przymus penetrowania jaskiń, przyglądania się kamieniołomom, skalnym zwaliskom, przymus poszukiwania złotego piasku w bystrych wodach potoków⁴. Kiedy Novalis przebywał w okolicach góry Kyffhäuser (Turyngia), by prowadzić swoje górnicze obserwacje i zarządzać tym terenem jako ekonomista geolog, przeczytał przypadkowo znaną pracę generała Funka o historii średniowiecznego króla Fryderyka II, której częścią była

⁴ Zob. W. Dilthey, *Novalis*, [w:] *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, oprac. Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 390.

opowieść o jakimś Heinrichu von Ofterdingen, średniowiecznym rycerzu, który – tak jak rycerze Okrągłego Stołu – poszukiwał św. Graala, a więc szmaragdowego kielicha; w tym wypadku owym kielichem był Błękitny Kwiat.

Ofterdingen, podobnie jak sam Novalis, nie porzuci tego tematu i swej jedynej pracy do końca życia. Tylko ta jedna, powracająca stale myśl będzie zmuszać go do wchodzenia w głąb jednego tekstu i jednej historii Ziemi. Postępowania analityczne, odsłaniające warstwę po warstwie, będą prowadzić Novalisa i jego bohatera ku początkom świata, ku płonącej wnętrze wulkanu i ku pierwotnym wodom chaosu. Bohater będzie świadkiem najprostszych reakcji chemicznych, tworzenia się amoniaku, powstawania „kwasorodów” i soli. Novalis jest przekonany, że przez tektonikę Ziemi da się opisać historię stworzenia kosmosu i człowieka.

Szokiem dla ówczesnego świata naukowego było wspomniane już wydarzenie, tak zwane znalezisko z Falun. Doszło do niego, co prawda, w 1719 roku, lecz dopiero w romantyzmie stało się ono wydarzeniem mitycznym⁵. Odkopano górnika, którego ciało zakonserwowane przez siarczany miedziowy nie uległo rozkładowi. Rozpoznała je pewna staruszka, niegdyś narzeczona zmarłego. Ta sentymalna i frenetyczna zarazem historia stała się podstawą wielu opowiadań (na przykład E.T.A. Hoffmanna i J.P. Hebla), zainspirowała również Novalisa.

Mit ten wkroczył do literatury jako, wedle określenia Marii Janion, „romantyzm kopalni”, romantyzm podziemia, grobu, wnętrza planety⁶. Można tu mówić o jakiejś dziwnej sile przyciągania ku wnętrzu Ziemi, sile równej samobójczej woli topielca. Z tym pożądaniem rozplynięcia się w świecie minerałów wiąże się ogromna potencja symboliki podziemnego labiryntu, wewnętrznych korytarzy, podwodnych światów, jaskini, serc wulkanów, ociążale spadających na dno mórz skał osadowych, tajemnic pierwszych organizmów zasiedlających ogromny ocean pierwotny, zabalsamowanych w bursztynie owadów i samotnych pęcherzyków czystego powietrza. Podróż do wnętrza Ziemi może być rozumiana jako alchemiczny proces oczyszczania siebie z zewnętrznej powłoki świata, ale także, jak tłumaczą to niektórzy badacze, jako proces wędrówki przez indywidualną i kolektywną zarazem jaźń⁷.

⁵ O swoistej mitologii podziemia zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 268, 269.

⁶ *Ibidem*, s. 270.

⁷ *Ibidem*, s. 272.

Przejście przez podziemie ma też charakter erotyczny. Wejście do grotty, jaskini, podziemnego schronienia, przebywanie w ciemności tellurycznego łona, jak w pieśni Klingsohra w *Heinrichu von Ofterdingen*, to zespolenie męskiej siły poznania z żeńską pramaterią. W podziemiach bohater ma wizje Umiłowanej, tam też rodzi się jego mistyczne dziecię. Konfuzja metafizyczna polega tu na złączeniu horyzontu i studni: dziecię podziemia to syn gwiazd o imieniu Astralis.

Trzeba zaznaczyć, że świat kopalni jest postrzegany jako świat nieba rozgwieżdżonego w letnią noc. Opale, chryzolity, jaspisy, żyły złota i grudki srebra, mieniące się złoża rud żelaza i żółtawe kęsy rozsypującej się siarkonośnej ziemi są dla Novalisa niebem, niebem wewnętrznym, a opis tego nieba staje się źródłem inspiracji dla poezji czystej.

W literaturze romantyzmu niemieckiego istnieje jeszcze jedno dzieło, którego tematem inicjacyjnym jest zejście do wnętrza Ziemi. Ale ta wyprawa, dotycząca ludzkiego poznania i możliwości przeniknięcia zagadek natury, jest naznaczona pędem ku śmierci. Novalis szukał znaków życia na Ziemi. Hölderlin, o którym zaraz będzie mowa, pragnął się roztopić w tajemnej księżde natury.

Empedokles towarzyszył myśli Hölderlina przez wiele lat. Trzy niedokończone dramaty, będące wariantami „planu frankfurckiego” (*Empedokles*, *Śmierć Empedoklesa* oraz *Empedokles na Etnie*), są próbami wypowiedzenia prawdy o badającym naturę umyśle, który musi wniknąć w samą istotę rzeczywistości, by tę istotę przekazać w sposób obiektywny. Działanie takie jest jednak niemożliwe: podmiot poznający, zanurzając się w badaną naturę, staje się jej częścią. Tragedia Empedoklesa jest oparta na micie Narcyza w tym sensie, że lustro badanej rzeczywistości przemienia się w pułapkę i więzienie bohatera. Narcyz niknie w odmętach wody, w której widzi swe odbicie, podobnie jak Empedokles spala się we wnętrzu krateru Etny, stając się naturą, którą chciał zbadać. Pęd ku wiedzy jest tu pędem ku śmierci.

Tematem *Śmierci Empedoklesa* nie jest jednorazowy akt woli, samobójczy skok do krateru. Śmierć jest w tym dramacie wszechobecna jako stan i jako siła napędowa drogi bohatera. Dojrzewając do swej decyzji, filozof pokonuje najpierw śmierć przez jej przeżycie w myśli i wyobraźni. Akt samobójstwa jest tylko dopełnieniem podjętej wcześniej idei, zamknięciem szlaku inicjacji. Tuż przed zniknięciem w kraterze wulkanu Empedokles stawia znak równości pomiędzy śmiercią a samotnością. Choć nigdy w dramacie nie jest pozostawiony samemu sobie, a jego wędrowce

towarzyszą uczniowie-przyjaciele, to istotnym zagadnieniem świadomości bohatera jest odwieczna samotność myśli pozbawionej możliwości transcendowania bytu:

EMPEDOKLES

(do Pauzanasza)

Nie znasz mnie ani siebie, ani śmierci, ani życia.

Być sam i bez bogów to śmierć⁸.

Empedokles odczuwa silny związek z naturą, która ma według niego cechy głęboko czującej istoty. W monologu otwierającym akt pierwszy natura jest określana jako żarliwa (*innige Natur*). Jej moc nie jest jednak związana z pięknem czy wzniosłością; przyciąga swoimi głębiąmi, z których rodzi się świat, ciemnymi szczelinami i jaskiniami, podziemnymi źródłami będącymi zarazem źródłami życia. Wrażenia zmysłowe, które bohater wiąże z podróżą do wnętrza Ziemi, mają charakter niemal cielesny, dotykowy. „Łono ziemi” i „czeluć ziemi” są tu miejscami odpoczynku podróżnika. Świat zewnętrzny, wyraźnie związany z dominacją wrażeń przelotnych, ujawnia się przez metafory i zestawienia mające za temat eter, najczęściej ciche i spokojne. Z jednej strony natura statyczna, z drugiej – ukryta we wnętrzu Ziemi jej twórcza potęga. Łącznikiem między nimi, a zarazem zespoleniem „wnętrza” i „zewnątrza”, jest dla Empedoklesa krater Etny. Jego poznanie uważa filozof za jedyną drogę do wejścia w harmonię ze stworzonym światem. Paradoksalnie poznanie to, mające się dokonać przez śmierć, doprowadzi do unicestwienia wyobraźni i myśli, bohater bowiem zjedna się z żywiołem, który pragnął poznać.

Odsłania się tu „szaleństwo rozumu” oraz ostateczna żądza przeniknięcia prawd natury poprzez powrót do niej jako jej cząstka. Empedokles jest pewny, że nie ma wiele do stracenia: jak w objawieniu św. Jana pojawia się przekonanie o dokonaniu czasu (po niemiecku: *Es ist alles vorüber, es ist alles vorbei*), tak w monologu Empedoklesa rytm wewnętrzny fatalizmu przeznaczeń jest wyrażony słowami: *Es ist vorbei...* („przemięło, dokonało się”). Ku zagładzie nie zmierza jednak sam. Potrzebuje świadków, ciągnie ich za sobą na szczyt Etny, jakby chciał umrzeć „wi-

⁸ „Du kennst mich nicht und dich und Tod und Leben nicht. Allein zu sein und ohne Götter, ist der Tod”. F. Hölderlin, *Sämtliche Werke*, red. P. Stapf, München-Wiesbaden, b.d., s. 100.

doczny”, jakby chciał uzasadnić swoją naukę empirycznie i mieć świadków przeprowadzenia dowodu.

Śmierć pojawia się w wyobraźni Empedoklesa bądź jako określona chwila (*der Tod*), bądź jako proces (*sterben*). Chwila to stan przemiany istnienia w pramaterię, proces to intelektualne uwewnętrznienie tej przemiany. Dla bohatera śmierć i wniknięcie w ogień, będący pierwszą zasadą świata w jego filozofii, jest końcem długiego dowodu, nad którym pracował całe życie. Śmierć należy zatem do porządku epistemologii: jest poznaniem.

Szczególne role w procesie zgłębiania istoty śmierci przypada w tym dramacie Starcowi (*Der Greis*). Jest on właściwie prabytem: zna tajemnice Egiptu (dzięki niemu pojawia się temat zasłony Izydy), wprowadza wątek rzymskiego święta Saturnaliów jako upersonifikowany Kronos. Starzec ponagla wysiłki badawcze Empedoklesa, zmusza go do pośpiechu:

Teraz! Nie ociągaj się! Dłużej się nie zastanawiaj.
Idź! Idź! Wkrótce nastąpi cisza i jasność (...) ⁹.

Dynamika czasu, napięcie bytu i nachylenie go ku śmierci (jak Heideggerowskie *sein zum Tode*) opisują stan poznającego umysłu, który zbliżając się do istoty własnego przedmiotu (ognia), wyczuwa w niej oczywiste i nieodwołalne znaki śmierci. Nie może być ona zjawiskiem kenotycznym (wyziębieniem ducha), jak bywa to w systemach emanacyjnych; wprost przeciwnie, śmierć jest tu pojęta jako ogniowa próba ducha, który w płomieniach krateru zjednoczy się z Absolutem. Herakles wszedł do państwa bogów przez płonący stos własnego ciała, Empedokles zejdzie do państwa cieni przez ogień wnętrza Ziemi. Ale u Hölderlina wizja „zaświatów” nie jest helleńska. Grecki filozof przez swą śmierć zjednoczy się z Bogiem o wyraźnych atrybutach chrześcijańskich. Bohater mówi o „nowym dniu”, o „Panu Czasu”, o „Duchu władającym w chmurach”:

O! Kresie mojego czasu!
O! Duchu, który skrycie władasz w chmurach
I wiesz nas ku jasnemu dniu.
I ty, o światło, i ty, Matko Ziemi!
Tu jestem spokojny, ponieważ już wkrótce
Czeka mnie nowa godzina, ale już niejako obraz

⁹ „Nun! säume nicht! bedenke dich nicht länger
Vergeh! Vergeh! Damit es ruhig bald
Und helle werde, Trukbild! (...)”. *Ibidem*, s. 98.

I nie jak teraz w poczuciu krótkiego szczęścia
Śmiertelnika.
Znajdę, znajdę w śmierci życie,
Jeszcze dziś doganiam Pana Czasu.
Jestem gotowy na ogień,
By zwiastować burzę mnie i im¹⁰.

Zainteresowanie, jakim Hölderlin obdarzał Empedoklesa, miało cechy autobiograficzne. Wielokrotnie podejmowane próby ukończenia dramatu świadczą o tym, że traktował go jako własną biografię symboliczną, której rozwiązaniem miała być śmierć towarzysząca poecie nieustannie od momentu zejścia do państwa cieni, zejścia w obłąd. Podobnie jak w legendzie, powstałej tuż po tragicznej wyprawie Empedoklesa na Etnę, filozof Hölderlina jest czczonym poetą i mówcą. Bywa, że są mu przydane cechy proroka i maga. Romantyczna biografia Empedoklesa, której cechami charakterystycznymi są apoteoza śmierci jako poznania i uznanie miłości za siłę utrzymującą wszechświat w harmonii, jest bliska wyrażonej w *Hyperionie* Hölderlina prawdzie o oczyszczającej (w znaczeniu *katharsis*) roli samowiedzy i uczucia.

Kiedy Hölderlin pogrąża się w ciemnych wodach szaleństwa, obraz miłości, niegdyś związanej z zieloną i odradzającą się naturą, zostaje przeniknięty symboliką ogniową¹¹. Poeta nie ogląda już świata w układzie horyzontalnym, nie prowadzi dialogu ze światem, lecz schodzi w głąb siebie, jakby we wnętrzu własnej myśli chciał odnaleźć katartyczną moc odrodzenia. Związek z Empedoklesem staje się wyraźniejszy, kiedy uświadomimy sobie, że myśl romantyczna właśnie w tym filozofie

¹⁰ _____ „O Ende meiner Zeit!
O Geist, der uns erzog, der du geheim
Am hellen Tag und in der Wolke waltest,
Und du, o Licht! und du, du Mutter Erde!
Hier bin ich ruhig, denn es wartet mein
Die längstbereitete, die neue Stunde
Nun nicht im Bilde mehr, und nicht, wie sonst,
Bei Sterblichen im kurzen Glück, ich find',
Im Tode find' ich den Lebendigen
Und heute noch begegn' ich ihm, denn heute
Bereitet er, der Herr der Zeit, zur Feier
Zum Zeichen ein Gewitter mir und sich”.
Ibidem, s. 101.

¹¹ Zob. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris 1938; streszczenie: W. Augustyn, *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia*, „Znak” 1971, nr 199, s. 36.

widziała poetę mistycznego. Przypisywane mu dwa poetyckie traktaty (*O przyrodzie* i tak zwane *Oczyszczenia – Katharmoi*) miały być hymnami na cześć wiecznego i materialnego świata, który składa się z czterech elementów (wody, ognia, powietrza i ziemi) zespolonych zawsze dzięki miłości, a rozpadających się pod wpływem nienawiści. Dla Hölderlina materialnym kształtem miłości jest „boski eter”, co wyraźnie wiąże się z teorią fluidów w dziedzinie romantycznej fizyki i z teorią „współczucia” (*correspondance*). Odnajdywanie harmonii w sobie samym, jako obrazie wszechświata składającego się z tych samych co człowiek elementów, było więc u Hölderlina naturalną konsekwencją idei Empedoklesa o tożsamości bytu. Wybór zejścia w siebie samego, właściwy Empedoklesowi i Hölderlinowi, zostaje więc wyrażony przez pogrążenie się w palącym ogniu uczucia, którego obrazem jest płonące wnętrze Etny.

Taka głębinowa świadomość inicjacyjna jest właściwością poznawania świata w niektórych wierszach Rilkego. Można tu mówić nawet o analizie *spectrum* świata w takim sensie, w jakim pojawia się ta metoda w naukach fizycznych i chemicznych: jej celem jest odpowiedź na pytanie zadawane już przez Novalisa i sugerowane w tragedii Hölderlina: w jaki sposób mikroświat utożsamia się z całym kosmosem, cząstka z całością? Chodzi też o wykrycie związków genetycznych zjawisk, procesów i rzeczy, związków opartych albo na logice, albo na zasadzie asocjacji i gry wyobrażeń. Zwróciłem uwagę na problematykę analizy *spectrum*, analizy widokowej. Ona właśnie jest najbardziej bliska poezji, ponieważ wiąże się z przybliżeniem, niedookreślonością, gdyż z obrazu i idei jego koloru decydujemy o tym, co jest materialne i związane z kształtem, strukturą wewnętrzną i cechami badanego obiektu. Bywa, że w poezji odsłania się właśnie Novalisowe *królestwo asocjacji i wolności*, dowolności i metamorfóz. Tak, ale jest to jednak królestwo, a więc panuje w nim hierarchia i porządek, którego na co dzień nie widzimy, bo przesłania je tajemnica zamkniętych drzwi pałacowych. Zupełnie tak jak to jest z królestwem ducha albo logiką snu i wizji.

Analiza świata widzialnego i prawideł nim rządzących dokonuje się u Novalisa właśnie w nocy, w nocy płodnej, nocy namiętnej miłości do wiedzy tożsamej ze śmiercią. Wiemy, że Novalis odszedł w wieku dwudziestu dziewięciu lat.

Niczego nie zrobił bez namiętności, bez całkowitego oddania się duchowi przyjaźni (z Ludwigiem Tieckiem, który wydawał po śmierci dzieła poety, a nawet je „dopisał”, jak *Heinrich von Ofterdingen*), duchowi

miłości do dziewczynki (wówczas wiek dwunastu lat był zwykle wiązany z przyszłym życiem w małżeństwie lub przyjaźni), duchowi nauki (studia historii, prawa, filozofii, mineralogii, biologii) oraz duchowi pracy (literackiej – w Jenie, w kręgu twórców romantycznych, i zawodowej – jako urzędnik górnictwa i planista). W każdej z tych dziedzin (mało miał czasu, by je poznać) spleta się niezmiernie duża potencja jego namiętności. Przekonany o czarodziejskiej sile mistycznej, cudownej nocy, każdego dnia wołał o śmierć jako o idealne połączenie czasów i przestrzeni. Jako akt osiągnięcia raju albo, jak mawiał, „raju do kwadratu”, nadświadomości.

Do tego raju, właśnie do *królestwa asocjacji i wolności*, prowadziły cztery drogi poznania: *sen* (sen narkotyczny również), *bajka* (jako opowieść o charakterze wykładu ontologicznego), *szaleństwo* (także szaleństwo z miłości, duchowe, różne od „choroby na głowę”, czyli dolegliwości psychicznych) i *ekstaza* (chwila połączenia się, nieomal cielesnego, z Absolutem – Chrystusem – dostępne wizjonerom i ekstatykom, takim jak św. Jan od Krzyża czy św. Teresa z Ávila). Te drogi przypominają raj miniony (ze stanu sprzed grzechu pierworodnego) lub prowadzą do nowego raju – *świadomości do kwadratu*. Do raju dawnego wiedzie sen i bajka, do nowego – szaleństwo i ekstaza.

Wszystkie te drogi, drogi nocne, to szlaki namiętności, w których traci się *ja* poznając i utożsamia się z tym, co poznawane. Podmiot staje się przedmiotem, *ja – nie-ja, totum – quantum* (i odwrotnie), makroprzestrzeń – mikroprzestrzenią, a teleskop – mikroskopem. Ta pozorna przeciwieństwo (bo w mistyce nie mówimy o pozorach) relatywizacja należy do bezprzestrzennego królestwa nocy. Ciemnej, a zarazem jasnej, chłodnej, a zarazem ogniowej, nocy Novalisa, w czasie której śmierć przechodzi w życie, a życie w śmierć. Noc Novalisa ma czujące serce bijące pod szatą:

Co ukrywasz
Pod twoim płaszczem,
Który zasłania mi to,
Co czuję całą duszą.
Ty tylko drżysz.
Wonny balsam
Płynie z twojej dłoni
Z bukietem maków
W słodkim upojeniu
Ciężkie skrzydła uczuć
Podnosisz do góry.
Raczysz nas radością

Mrocznie i niewyraźalnie
Tajemniczą, jak ty, jesteś
Radością, która nam
Pozwala czuć smak nieba”¹².

Literatura tego tekstu, podobnie jak dramatu *Empedokles* Hölderlina, może prowadzić do wniosku, że to dramatyczne opracowania tematu melancholii. Ale czy mistyka i melancholia mogą mieć z sobą coś wspólnego?

¹² Novalis, *Hymny do nocy...*, s. 29.

IRONIA I MELANCHOLIA. SŁOWACKI

„Smutek jest dolą człowieka. I nawet najpogodniejszemu trafiają się okresy depresji, gdy świat wokół niego ciemnieje i sam siebie widzi w ciemnych kolorach” – pisał Antoni Kępiński, uznając melancholię za stan depresji związany z różnymi stanami chorobliwego obniżenia nastroju, wyrażającymi ludzki smutek¹.

To właśnie ów „ludzki smutek” będzie tu kluczem otwierającym „drzwi melancholii”, bo nie tylko perspektywa psychologii i każdej innej nauki o człowieku okazuje się istotna. Melancholia ze swej istoty wyklucza przecież wiedzę pragmatyczną: przeszłość to chaotyczny kalejdoskop zdarzeń niejasnych i nieobliczalnych zarazem, przyszłość jawi się jako nieodgadniona, mętna i pozbawiona horyzontu. Melancholii nie można opisać. Jest doświadczeniem podmiotu w istocie swej nieprzekazywalnym w żadnym systemie językowym ani piktoralnym. Można ją przybliżyć o tyle, o ile mieści się również w doświadczeniu drugiej osoby: czytelnika, widza, słuchacza. Poprzez gąszcz symboli i archetypów odwołuje się zatem do sfery emocji, dotyka zmysłów człowieka, omija natomiast świat intelektu, siatkę pojęć i logikę wypowiedzenia. Należy do świata wyobraźni, a nie do świata obrazów.

Zamiast słowa „wyobraźnia” lepiej używać określenia „dynamiczne wyobrażenie”. Stosuję je zgodnie z archetypologią Gilberta Duranda, który dopominał się formuł opisujących istnienie jako „szlak antropo-

¹ *Melancholia*, Warszawa 1979, s. 15. Warto w tym miejscu przywołać także cechy osobowości Profesora, o których wspominają Jego uczniowie. Miał dwoistą naturę, bywał ostry i surowy dla innych i dla siebie, ale w swoim sumieniu bezustannie dbał o ogień miłości do człowieka. To rozdwojenie było przyczyną Jego melancholii, potrzeby heroizmu i niezłomności, wiązało się też z okresami oddalenia się od wiru życia, choć przecież potrafił On nawiązywać głębokie kontakty z pacjentami uzależnionymi na przykład od alkoholu czy poddanyymi despotycznej władzy. Był przecież psychiatrą artystów i ich kreatorem. Zob. Z. Trziszka, *Portret z pamięci Antoniego Kępińskiego*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 6.

logiczny” przebiegający przez wyobraźnię i emocje człowieka od sfery ciemnych, podświadomych napędów po uporządkowany kosmos idei². Zamiana słowa *l'imagination* na *l'imaginaire*, dokonana przez antropologa w latach sześćdziesiątych XX wieku w duchu idei Jeana-Paula Sartre'a³ i Gastona Bachelarda (mistrza i profesora Duranda), miała na celu ujawnienie ciągłego, dwubiegunowego ruchu archetypów szukających sposobów, w jakich mogą być wyrażone⁴. Owa dwubiegunowość – tak podważana przez ikonoklazm, religie zreformowane, doktryny wyznaniowe i pychę rozumu – najpełniej realizuje się w dziele sztuki, rytuale i niektórych stanach określanych często mianem choroby (manie, melancholia, urojenia królewskie w schizofrenii, cyklofrenia)⁵. Jeśli jest prawdą to, co pisał Seneka, to istotnie *nullum magnum ingenium sine mixta dementiae [est]*⁶. Stoik, choć mający w rozumie nieco szaleństwa, i melancholik napiętnowany manią samounicestwienia byli jednak bardziej powściągliwi niż Arystoteles, który w dziele *Problemata* (XXX, 1) pisał, że wszyscy ludzie niezwykli i przez los obdarowani talentem w filozofii, polityce, sztuce i poezji są zawsze melancholiczni.

Przypuszczam zresztą, że tak jest w istocie. Są to twórcy idący szlakiem Schopenhauera, Tertuliana, Molière'a... Zagadnienie to nazwijmy *dylematem Schopenhauera*. Sam filozof, zapytany o to, dlaczego w życiu zachowuje się zupełnie przeciwnie, niż głosi jego czarna, skupiona na woli śmierci filozofia, odpowiedział: „Przecież nikt nie widział drogowskazu idącego do miejsc, które wskazuje”. Celna riposta, znakomity chwyt erystyczny określający dualizm postawy melancholicznej i ironicznej.

² G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11e édition, Paris 1992 (wyd. I – 1969); omówienie idei spotykamy u wielu antropologów – zob. zwłaszcza: A. Leroi-Gourhan, *Evolution et Techniques*, t. I: *L'Homme et la matière*, Paris 1943. Dzięki niemu Durand zastąpił pojęcie „łańcucha symboli” wyobrażeniem „symbolicznej konstelacji”; *Les structures anthropologiques...*, s. 103.

³ Wielokrotnie cytowanym dziełem Sartre'a jest książka *L'imagination*, Paris 1940, szczególnie s. 69–115 oraz analizy zawarte w esejach *Baudelaire. Situation I*, Paris 1947.

⁴ Durand cytuje wszystkie dzieła swego mistrza, ale najczęściej korzysta z jego prac z drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku, zwłaszcza że po okresie inspiracji pracą *La formation de l'esprit scientifique*, Paris 1941, odkrył jego książki z zakresu fenomenologii żywiołów, stanowiące *opus magnum* (lata 1943–1960).

⁵ *On de disfiguration of image of Man in the West*, Cambridge 1977 oraz *Mito e sociedade. A mitanálise e a sociologia das profundezas*, Lisbonne 1983.

⁶ „W każdym wybitnym umyśle jest domieszka szaleństwa”. Seneka Młodszy zwany Filozofem, *Apokolokyntosis*, przekład i wstęp L. Ćwikliński, Poznań 1926, s. 22.

Trudno w tej chwili ułożyć katalog mieszkańców świata melancholii, świata „podwójnego sumienia”. Pozostajemy przy tych, przed którymi – wierni czy ateusze – zginają karki i padają na kolana. Szalony faraon Amenhotep IV Echnaton, twórca nowej religii, którą wprowadził w ciągu jednej nocy, w godzinach nadliczbowych⁷ oddawał się sutym i rozpustnym rozrywkom. Swift miał ciągłe napady melancholii i był zgryźliwy. Dyson nazwał go zresztą *the crazy fabric*⁸; dodałbym, że Swift posługiwał się sadystyczną wyobraźnią w narracjach o sposobach zadawania bólu Anglikom i ich dzieciom (przyzwoitość zakazuje mi przytoczenia akcji z przypowieści *A Tale of a Tub* („Opowieść o balii”). Autor *Podróży sentymentalnej*, Sterne, wywoływał łzy u czytelniczek, tworząc melancholijne krajobrazy i przestrzenie w bezcelowych smutkach za pomocą umiłowanego dżinu. Swift wybierał whisky. XVIII wiek obfitował zresztą w twórców o wyraźnym rozdwojeniu osobowości, a trzeba oddać, że z zawodu byli oni albo prawnikami, albo księżmi. Jest też czymś zupełnie oczywistym, że najwięksi komediopisarze, tacy jak Arystofanes, Molière, Gogol, Goldoni, Fredro, a także Menander i Plaut, byli melancholikami, że ich druga osobowość ujawniała się w napadach furii (u Molière’a), manii prześladowczej (u Menandra czy Fredry), cynizmie nie do zniesienia (u Arystofanesa), hipochondrii (u Gogola), lęku przed zamknięciem (u Goldoniego), ustawicznej ucieczce przed prawdą o własnym biednym i nieomal poddańczym dzieciństwie (u Plauta).

Daleki jestem od wyciągania jakiegoś wspólnego mianownika, ale przecież nie można nie zanotować faktu o wspólnocie doznań melancholicznych, kompensowanych przez skrajne stany emocjonalne. Biblia melancholii – *Cierpienia młodego Wertera* – jest antyobrazem życia Goethego. To zresztą najwyższy „drogowskaz Schopenhauera”. Był nie tylko wyznaczeniem ścieżki do samobójstwa, ale także ironiczną spowiedzią sprawcy samobójstw kobiet uwiedzionych przez poetę. Goethe odżegnywał się od autorstwa *Wertera* jak Mickiewicz od *Wallenroda*, choć przecież mógł przyjąć Piłatową odpowiedzialność: „Com napisał, tom napisał”. Te rekuzy świadczą właściwie o jednym: o podziwu godnej pysze

⁷ Zob. zbiór artykułów pod red. D. Kalinowskiego, *Twórczość w godzinach nadliczbowych*, Słupsk 2006, w której to książce odnajdziemy m.in. sekretne życie Kafki, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wielu innych artystów powszechnie uznawanych za uosabiających lęki i fobie śmierci.

⁸ A.E. Dyson, *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, New York 1965; *idem*, *Swift: The Metamorphoses of Irony*, [w:] *Essays and Studies*, London 1958.

melancholików, pysze będącej rezultatem rodzących się manii wielkościowych⁹.

Jest jeszcze jeden trop – trop będący głównym duktem naszych rozważań: otóż melancholia ujęta w wędzidło ironii (lub autoironii) przekształca się w smutek. I wtedy jest piękna. Intuicyjnie określały to zjawisko kultury Wschodu, na przykład Japonii, w których dwa słowa: piękno i smutek, oznacza ten sam ideogram.

Taką właśnie piękną melancholię znajduję w twórczości – nie tylko literackiej – Słowackiego. Rzecz jasna, nie tylko w jego twórczości, bo i Rimbauda, Coleridge’a, Novalisa, Safony, Kawafisa, Herberta i Poświatowskiej.

Zacznę od określenia obszarów melancholii wieku dzieciństwa i młodości Słowackiego, najpierw jednak powinienem się przyjrzeć granicom ironii w *Fantazym*. O tej ironii pisano już wielokrotnie, wiążąc ją z tematem ruiny¹⁰, weryfikacją uczuć i szablonów emocjonalnych¹¹, konstruowaniem przestrzeni gry scenicznej¹², a w około dwustu pracach, w których mowa o ironii także w *Fantazym*, winniśmy wyłonić ponad sto kontekstów, w jakich może się obracać ironiczny klucz interpretacji. Rację miał Gérard Genette, kiedy pisał, że ironią jest to, co można tak nazwać, że

⁹ Byłyby one związane z opisanym przez psychoanalizę *kompleksem Otella*, który wynika z różnorodnych uzależnień, na przykład używania trucizn, narkotyków, alkoholu, także z toksyczności samej melancholii. Właśnie w scenerii powieści sentymentalnej rozgrywają się okrutne akty samobójstw i morderstw, będące wynikiem działania konkretnego bodźca. Szekspirowski Otello został zbrodniarzem, gdyż stał się całkowicie zależny od manii prześladowczej; zdrada ukochanej jawi się jako absolutna prawda, do wykonania czynu zaś zmuszają go niejako halucynogenne opary siarki, rodzaj narkotycznej zawiesiny chlorowodoru oraz siarkowodoru. Romans Goethego o Werterze był też takim narkotykiem. Funkcjonował głównie w opowiadaniach o nim. Każdy czytelnik mógł dopowiedzieć zatem nowe warianty, ucieleśniać fabułę na wzór własnej wyobraźni... Prócz tego, jeśli kto czytał *Cierpienia młodego Wertera*, to często nie po niemiecku, a przecież wiemy, do jakiego stopnia każde tłumaczenie pierwowzoru jest mylące i przybliżone do obszaru oczekiwanego odbioru. Naśladowania romansu w landach niemieckich pobudzały młodzieńczą wrażliwość. Głośnym dziełem, literackim horrorem był romans *Siegwart, Eine Klostersgeschichte* Johanna Martina Millera (tłumaczony na język polski w 1779 roku). Romans Goethego został spolszczony dopiero 47 lat po edycji niemieckiej. Czytano go ponoć po francusku, ale, jak wiadomo, język ten nie nadaje się do wyrażania grozy, gdyż jest wówczas po prostu śmieszny.

¹⁰ G. Królikiewicz, *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, „Ruch Literacki” 2001, nr 1.

¹¹ J. Sieradzki, *Juliusz Słowacki, „Fantazy”*, [w:] *Dramat polski, interpretacje*, cz. I, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 292.

¹² W. Szturc, „*Fantazy*” Słowackiego. *Ironia jako sztuka rozdawania ról, nie zawsze ironicznych*, [w:] *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 29–41.

staje się figurą tylko wtedy, gdy jest udawana (fałszywe ustępstwo, fałszywa naiwność, fałszywy namysł)¹³. Ironia zatem musi być udawana; nie jest ona właściwością ludzkiej osobowości, lecz rolą i maską, która z tej przyczyny, że jest zakładana, nie unicestwia melancholii, lecz ją zaledwie określa w różnych jej przejawach. To właśnie dlatego ironia jest – często pozawerbalnym – wyrażeniem prawdy. Ma charakter aksjologiczny, czego uznania domaga się przede wszystkim jej dramaturgiczna odmiana. Odwołam się do *Eutyfrona* Platona analizowanego w mej książce *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*¹⁴. Kiedy Jacek Sieradzki pisze o „figurynkach” – ironicznych szydercach – które reprezentują ludzki i teatralny los w *Fantazym*¹⁵, to nie zgadzam się z takim odczytaniem tragikomedii Słowackiego. Określają one kierunek działania postaci, obrysowują ich ból i niedolę, wreszcie przywołują znaną „nimfę”, „polską chorobę”, czyli melancholię z pieśni o Beniowskim. Ta melancholia wiązała się nie tylko z obszarem krajobrazu i portretem wewnętrznym autora, ale również z rejestrem tematów, „owych estetycznych hybryd” (termin Grażyny Królikiewicz), wśród których dominuje sceneria frenezji i grozy oraz ruiny Rzymu, Aten, Herkulanum i Pompei. W rozmowie w XIII scenie I aktu *Fantazego* toczy się taka konwencjonalna wymiana pytań i odpowiedzi związanych z żywymi postaciami wplecionymi w scenerię Wiecznego Miasta, która, jako rozmowa właśnie, sama siebie deprecjonuje i odsłania głęboką samotność rozmówców, którzy nie tyle „bawią się” sentymentalnym sztafażem konwersacji, ile rozpaczliwie próbują zakrzyknąć ciszę i „umeblować” pustkę:

HRABINA

(...) Dawno pan z Rzymu przybył na Podole?

FANTAZY

Pół roku.

HRABINA

Któż tam z naszych?...

FANTAZY

Daję słowo, że oprócz kilku wielkich dziwołagów

¹³ *Figures. Essais*, Paris 1966, s. 218. Przekład polski: W. Krzemień, *Figury*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 2, s. 302.

¹⁴ Kraków 2004, s. 9–21.

¹⁵ *Ibidem*, s. 291, 292.

Suchych, co jeden za drugim się wleką
Powysychani na kształt wodociągów
I wydają się ruinom opieką
Jak mech i chwasty – nie ma w całym Rzymie,
Kogo bym wspominał...

HRABINA

Przecież dla nas, sielan,
Wszystko ciekawe.

FANTAZY

Przy ruinach drzymie
Jeden katolik... Polak i szambelan
Cesarskiej mości... Wielki filharmonik,
Rogaty złotą lirą Apollina,
Śpiewa, ale tak jak Egerii ponik
Mruczając – niteczka głosu tylko sina
Z ust mu wypływa – młynów nie obróci,
A jednak ciurka wciąż włoską ruladą.
Milczenia anioł w nim siedzi i nuci;
Pitagor z całą swych uczni gromadą
Milczącą siedzi z nim – i rzec by można,
Że swojej szkolnej zasady nie łamie.

HRABINA

Któż więcej?...

FANTAZY

Jedna hrabina pobożna,
Której spadają loki aż na ramię,
A w każdym włosie pierścieniu ukryty
Albo kanonik, albo monsignore...

HRABINA

Dewotka... Jakież są więcej kobiety?

FANTAZY

Najwięcej – blade są – i bardzo chore...
Ruiny kobiet... resztki Karlisbadu,
Wód stalaktyty – zgasłe Wezuwiusze.

HRABINA

Zacytuj mi pan jedną dla przykładu!

FANTAZY

Ach! Jest tam, chora do głębi – na duszę,

Znajoma pani – hrabina Idalia,
Rodzaj pani Staël – machina parowa
Pisząca listy...

HRABINA
Czy ładna?...

FANTAZY
Jej talia
Jest do połowy syrenia... połowa
Bez kości – sprężyn... samą siłą skrętu
Idącą naprzód – zresztą w oczach cała...

HRABINA
Piękne?

FANTAZY
Dwie czarne plamy atramentu
Na prześcieradle białym¹⁶.

Zadziwiający tekst: oto melancholik (autor) wprowadza postać dramatu, Fantazego, również chorego na melancholię, aby mówić cierpiącej na *spleen* Hrabinie o typowej pozie melancholiczki Idalii, przed którą jak romantyczny „rejter miłości” ucieka w melancholię upadającego polskiego dworku. Ta hiperboliczna obecność figury melancholii, która jako „choroba epidemiczna” wieku zarażająca sposób myślenia i mówienia postaci, jest wzięta w nawias ironicznych uogólnień dotyczących historii Polski, dziejów emigracji, pozycji Kościoła, mitu śródziemnomorskiego, a wreszcie i samego „czarnego romantyzmu” *à la* madame de Staël. Fantazy, manifestując brak należnego szacunku wobec ruin, odsłania własne rozczarowanie tradycją; postawa autora jest wyrazem kryzysu osobowości utkanej z tych samych doznań estetycznych i konwenansów obyczajowych, jakie wyszydza u Idalii i – zupełnie bezczelnie – u Hrabiny Repektowej. Sytuacja wielokrotnego piętrzenia obrazu ruiny, podobna do retorycznej amplifikacji przez powtórzenia, jest wprowadzona przez właściwy Słowackiemu styl dramaturgiczny oparty na kaskadowości układu segmentów wypowiedzi (bliskiej techniki Calderona), na rozproszeniu istoty i sensu zdania w różnych syntaktycznych wariantach przekształcających konstrukcję frazową konwersacji w nakierowaną na samą

¹⁶ J. Słowacki, *Dziela*, t. VIII, wydanie przygotowane przez Towarzystwo im. Adama Mickiewicza, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, s. 78.

siebie kompozycję fugi. A właśnie fuga, a zwłaszcza *partita*, jest charakterystyczna dla konstrukcji obrazu tworzonego przez melancholika. Zwykł on zamać spójność zdań, stosować metody bliskie *collage'owi* czy kalejdoskopowi, wykorzystywać cechy *poematu rozkwitającego* i tworzyć konstrukcje wyobrazeniowe o charakterze interlacyjnym¹⁷. Te konstrukcje wyrażane na sposób ironiczny (*tryb mówienia* staje się *przedmiotem wypowiedzi*) właściwe są parodiom, pastiszom, dowcipnym relacjom z podróży, a zwłaszcza gawędom. Wyrażają melancholię rozczarowań oraz tworzą obrazy próżnego, choć pięknie ustylizowanego aktora dramatu, który powoli i konsekwentnie wytraca technikę gry i sam dla siebie staje się iluzją. Podobnie jak w melancholii – przypadłość zamienia się w ciągle odnawialny temat, a problemem smutku staje się sam smutek.

Proces „derywacji wstecznej”, polegający na ściągnięciu obrazu do kilku kresek karykatury lub sloganu, jest w takim postępowaniu czymś właściwym dla temperamentu melancholika. W języku polskim istnieje wygodne i wieloznaczne słowo określające ten stan; jest nim po prostu zgryźliwość, ta wersja cynizmu i niedopowiedzianego dominowania nad przedmiotem uwagi. Retoryka upatruje w tym zjawisku *clichée wspólnego mianownika*, którą można opisać na przykładzie wypowiedzi Mefistofelesa pocieszającego cierpiącego Fausta: Małgorzata nie była pierwszą kobietą, która została uwiedziona, utraciłszy zmysły, poczucie godności i rozum. *Mundus vult decipi* – świat chce być oszukiwany.

Clichée prowadzi prosto w akceptację świata, liczmanów, półprawd i pozorów prawdy.

Możemy wymienić kilka fałszywych tropów melancholii znanych ze sztuki XIX wieku: koń w stepie, zapach narcyzów i konwalii, dźwięk harfy, wzniosłe kurhany, samotny jeździec, rozwiana szata, więdnące kwiaty, ruiny (najczęściej sztuczne), Werter, René, dandys we fraku *à la guêpe* (jak osa), z fontaziem *à la papillon*, z żabotem, porzucone dzieci – sierotka, płacząca kochanka, uwiedziona dziewczyna, bladolice panny...

¹⁷ Pojęcie to stosowałem zwykle dla form narracyjnych opartych na wielokrotnym rozgałęzianiu opowieści (ang. *interlacement*) w romansach średniowiecznych i *Opowieściach kanterberyjskich* Chaucera. Technika interlacji polegała na tym, że jeden wątek, jak jedna droga labiryntu, mógł być opuszczony dla drugiego, a ten z kolei mógł być zastąpiony przez następny. (Zob. W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii...*, s. 59–60). W konstrukcji dramatycznej interlacja wynika jednak nie ze sposobu opowiadania, ale z wieloperspektywiczności oglądu przedmiotu dialogu, którym w tym przypadku jest hybrydyczna ruina, ale i język. Traci on swą podstawową funkcję komunikatywności.

Piękno wyobrażeń melancholicznych w takim natłoku staje się ironiczne; stąd już tylko krok do groteskowej deformacji dekorującej strojne i umalowane manekiny bohaterów.

Dzięki ironii (i autoironii) melancholiczne piękno współtworzy smutek zadumy nad rzeką Heraklita. Ironia zmienia obrazy – płaczącego Heraklita i śmiejącego się Demokryta – w toposy zespolone przeciwstawieniem: *Heraclitus ridens* i *Democritus plens*. Raczej nie ma tu Bachtinowskiej karawalizacji i groteski. Jest ironia melancholii, która prowadzi do nihilizmu ukrytego w zetknięciu dwóch systemów znakowych. Bliżej tu do Johna Ruskina¹⁸ i do Wolfganga Kaysera¹⁹, bliżej do Gilberta Duranda²⁰ i Jeana Starobinsky'ego²¹ niż do estetycznych teorii zjawisk kulturowych znanym semiotykom kultury i semiologom. Ironizowanie melancholii prowadzi do zakwestionowania podstaw melancholicznej transgresji, ujawnia jej chwiejność i banalizuje język, którym się próbuje określić.

O melancholii nie można pisać wyłącznie w ironicznym kontekście, podobnie jak nie można twierdzić, że każdy ironista jest melancholikiem. A jednak prace o melancholii wiążą się przeważnie z afirmacją układu smutku i ironii. Co więcej: namiętność i cierpienie melancholii postawa ironiczna próbuje uleczyć, a nawet wyśmiać, ale przede wszystkim poddać terapeutycznemu działaniu dystansu do siebie samego, jak wskazują to liczne prace zajmujące się badaniem i twórczością Antoniego Malczewskiego, Juliusza Słowackiego, niektórych poetów okresu Młodej Polski oraz uznawanych za komicznych, a przecież w istocie rozpaczających pisarzy, takich jak Fredro, Molière, Swift, Tieck. Tematy i idee związane z melancholią są znakomicie opracowane, zwłaszcza przez znawców romantyzmu, którzy nie traktują tej epoki jako okresu historycznego, lecz jako doświadczenie podmiotu, jako wyrażenie bólu egzystencji wyrażanego w związku z doznaniem pejzażu, stylem życia, stosunkiem do przeszłości i przyszłości, własną samotnością, stanowiskiem wobec kryzysu

¹⁸ Chodzi tu o poczucie dysonansu egzystencjalnego budowanego przez sztukę, zwłaszcza gotyku. Zob. M. Proust, *John Ruskin*, przeł. J. Margański, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2. (Proust, nie znając dobrze angielskiego, tłumaczył wielkie dzieło Ruskina o estetyce; esej Prousta jest bardziej tłumaczeniem jego własnej myśli niż idei Ruskina).

¹⁹ *Postawy i formy epickie*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór, opracowanie i przekład R. Handke, Kraków 1980.

²⁰ *Science de l'homme et tradition. Le Nouvel Esprit anthropologique*, Paris 1975.

²¹ *L'invention de la liberté, 1700–1789*, Genève 1964.

cywilizacji śródziemnomorskiej, chrześcijaństwa, tradycji biblijnej, hellenizmu, tradycji Bizancjum i Romy²².

Wypowiedź melancholiczna jest opatrzona swoistą konstrukcją słowa, którego granicznymi punktami są z jednej strony krzyk, a z drugiej – zanikające brzmienia określane jako *manducation* (wymielanie słów, mruczenie słów, zanikanie brzmienia)²³. W polskiej literaturze poza dramatami Wyspiańskiego mamy co najmniej dwa niezwykle i piękne teksty, które ten proces melancholizacji jako tematu wypowiedzi opisują. *Na sprowadzenie prochów Napoleona* i pieśń Chóru z arcydramatu *Samuel Zborowski*²⁴ Słowackiego.

Pierwszy z nich obrazuje sformułowaną poetykę dystychu elegijnego, pięciotonowej archaicznej skali muzycznej. Pentametr, jako metrum lamentacyjne, stopa cierpienia, zostaje zespolony z heksametrem, czyli metrum bohaterskim. Zapis owego metrum można zobrazować w taki sposób:

NON Est | IN me di | CO || sem PER || re le || Ve tur ut | Ae gE
IN ter | DUM doc | TA || PLUS va let | AR te ma | LUM

²² Wymienię tylko niektóre z cennych polskich prac będących filarami studiów nad melancholią w literaturze i sztuce. Interpretację melancholii w perspektywie wyrażalności egzystencji przedstawiają książki Marii Kalinowskiej: *Mowa i milczenie - romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989; *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, kanoniczne rozprawy z dziedziny estetyki romantycznej pióra Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej oraz dziedzictwo tak zwanej KUL-owskiej szkoły romantyzmu (Czesław Zgorzelski, Marian Maciejewski), a także Ireneusz Opacki i jego śląscy uczniowie. W scenerii ruinowej, malarskiej i rzeźbiarskiej najlepiej czują się prace Grażyny Królikiewicz, zwłaszcza jej książka *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, oraz prace historyka sztuki Wojciecha Bałusa. Czytelnik lub dociekliwy poszukiwacz „białostockiej stopy” na melancholijnej ziemi bez trudu odnajdzie *opus magnum* pracowników UwB, serię „Czarny Romantyzm”, która nie byłaby czarną perłą polskich badań bez Haliny Krukowskiej, Jarosława Ławskiego, Krzysztofa Korotkicha oraz tych wszystkich, którzy tę serię konstruowali, nadając historii idei i polonistyce białostockiej rangę wyjątkową w polskich badaniach nad romantyzmem. I wreszcie kopalnię wiedzy na temat związków kultury XIX i XX wieku ze starożytną Helladą, Bizancjum i Rzymem winien wrażliwy humanista czerpać z dorobku prac naukowych kierowanych przez Marię Kalinowską, Jerzego Speinę i Jerzego Axera, wydawanych w serii „Antyk Romantyków”; szczególnie dotyczy to teatru Wyspiańskiego.

²³ *Mowa jako rytm w teatrze Wyspiańskiego*, [w:] Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, oraz artykuł „Polonez grany dźwiękiem słów”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Bałbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

²⁴ Na ten temat zob. „Świat z tajemnic wypowiedzany”. *Studia o Samuele Zborowskim Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.

Napoleon, Słońce Narodów, wraca do Francji Orleanidów, niegodnej jego sławy. Wraca jako garstka prochu.

Kategoria wzniosłości, a więc kategoria w istocie przeciwna ironii, czyni z tego sprowadzenia prochów przedmiot królewskiej i poetyckiej lamentacji, zakończony krzykiem narratora, bo przecież w formach elegijnych ma on swoje miejsce i swoje znaczenie. Ten krzyk urywa się na słowie: *niczym*. To Napoleon powraca jako nic. Pozostaje milczenie pascalowskich pustych przestrzeni.

Drugi tekst to oczywiście pieśń [*O smętny, o kochany, srodze ty oszukany*]. Jest ona rozwinięciem pentametru w heptametrami o jednolitych anty-kadencjach wykrzyknikowych (*O! SMĘtny, O! KoCHAny, SROdze Ty oszuKAny...*) i jednolitych kadencjach, o rymach a-a, b-b, c-c, a-a, b-b itd. Wypowiedź chóru, staje się wypowiedzią jednoosobową, wiąże się więc z tym funkcjami chóru antycznego, jakie nakładała nań unisonowa technika śpiewu.

Tematem tak nielicznie przedstawionej melancholii jest obraz pustego sarkofagu, kreślony nieporadną ręką smętnego i zadumanego nad pustym wnętrzem grobowca poety:

I twoje sarkofagi
 Straciły... twój proch – ciało...
 Nic z nich – nie zmartwychwstało.
 (...)
 W grobowcu znalezieni –
 Jak leśny orzech pusty,
 W którym nic nie zostało,
 Choćby też muszki ciało²⁵.

Melancholia zanika pod wpływem ironii, która z kolei była przecież jej przyczyną. Nie jest tu więc możliwe doznanie tragiczne, nie jest możliwe oczyszczenie również przez estetyczne doznanie tragedii, tak jak w literaturze Francuzów, Niemców i Anglików w wieku XVIII–XIX.

Czy były inne – poza polską melancholią – przyczyny zaniechania choćby możliwości zaistnienia tego gatunku w polskiej literaturze? Skoro namiętność zamieniła się w cierpienie melancholii, to czy istniały inne namiętności, które w czystym cierpieniu prowadziły do przeżycia doświadczenia tragicznego i dalej – do odnowienia starożytnego gatunku?

²⁵ J. Słowacki, *Dziela...*, t. X, s. 267.

NAMIĘTNOŚĆ POZA HISTORIĄ. O NIEISTNIENIU TRAGEDII W LITERATURZE POLSKIEJ

Być może trzeba jasno wyrazić tezę, że – poza naśladowaniem wzorów klasycyzmu francuskiego – w literaturze polskiej nie znalazła miejsca tragedia. Sądzę to o tyle śmiało, że przecież problemy tragizmu zawsze pojawiały się w bogatej refleksji historycznej i teoretycznej na temat przeżycia wyjątkowego i granicznego dramatu ludzkiej i narodowej egzystencji. Wysunę więc na początek dwa twierdzenia pomocnicze (lematy):

- 1) historia Polski jest dramatyczna, ale nie jest tragiczna;
- 2) efektem braku tragedii w literaturze polskiej jest niechęć do rozpoznania istoty bytu narodowego, niechęć *anagnorisis*, która jest w ogóle podstawą przeżycia tragedii i zaistnienia jej jako gatunku mimetycznego.

Pamiętamy wszak VI i VII rozdział *Poetyki* Arystotelesa, w których Stagiryta wyraźnie wskazał na to, że bez *anagnorisis* i bez *katharsis* w ogóle nie można mówić o tragedii. Sądzę filozofa jest o tyle ważny, że XVIII-, ale i XIX-wieczne prace literackie odwoływały się do poetyki sformułowanej jako do zestawu podstawowych problemów konstrukcji dzieła tragicznego.

Przedstawiając argumenty na udowodnienie tej tezy, tej pierwszej i podstawowej, zestawię w szeregi główne tematy konstytutywne właściwe tragediom polskim wieku XVIII.

Niechęć do tragedii w wieku XVIII spowodowała niezwykle bujny rozwój komedii klasycyzmu stanisławowskiego i dramy mieszczańskiej. Oczekiwanie na polskiego Racine'a i polskiego Corneille'a zawiodło. Pierwszoplanowe znaczenie tragedii, wedle poetyk Filipa Nereusza Gołańskiego i Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, nie miało odniesień

w praktyce tragediopisarskiej. Były – co prawda – nieliczne próby wprowadzenia do repertuaru Teatru Narodowego tragedii Woltera (*Merope*, 1792; *Brutus* i *Tryumwirat*, 1793), ale zostały one skompromitowane przez szlachtę uczestniczącą w konfederacji targowickiej. Szlachta i pro-niemiecki obóz targowiczian nie chcieli mieć związków z dramaturgią francuską. Komedia była gatunkiem przybliżającym polskie sprawy polskim magnatom. Kwestia ta leżała na sercu polskim krytykom... Nic też dziwnego, że Maurycy Mochnacki doprowadził do wykreślenia z repertuaru Teatru Narodowego *Makbeta* w przeróbce Jeana-François Ducisa. W roku 1829 spektakl kłamiący Szekspirowi byłby obrażą tęsknoty za tragedią, za tragedią prawdziwą, graną w języku polskim *in nomine* ojca europejskiej tragedii – Szekspira.

Spójrzmy na *Pannę na wydaniu* Adama Kazimierza Czartoryskiego (1771). Formułowana przez arystokratę teoria tragedii (mimo jawnie mieszczańskiego charakteru tytułu zbioru komedii oraz „naukowej” rozprawy w „Kalendarzu Teatralnym” z 1779 roku) zakładała, że pisania tragedii można się nauczyć, jeśli stosuje się:

- a) zasadę trzech jedności,
- b) prawdopodobieństwo,
- c) esencjalizm poznawczy w dialogach,
- d) odpowiedniość wypowiedzi i rangi społecznej bohatera,
- e) *decorum* jako przystawalność polskiego i antycznego (głównie Senekańskiego) wzorca.

Nie ma w literaturze polskiej ścisłej realizacji wytyczonego planu, nie ma praktycznego wykorzystania wzorca. Jak Grecy mieli swoje mity, tak Polacy mieliby mieć swą historię będącą źródłem doznania tragizmu. Historia ta miałaby się zarazem wiązać z walką namiętności wyrażanej jako konflikt interesu osobistego oraz patriotycznego. Problematyka historyczna połączona jednak z gloryfikacją oręża i tryumfu, oddalająca napięcia wynikające z namiętności, uniemożliwiała rysowanie konfliktu tragicznego. Spójrzmy:

| | |
|--------------------------|-----------------------------------|
| Wacław Rzewuski: | <i>Żółkiewski</i> , 1758 |
| | <i>Władysław pod Warną</i> , 1760 |
| Józef Wybicki: | <i>Zygmunt August</i> , 1783 |
| Julian Ursyn Niemcewicz: | <i>Władysław pod Warną</i> , 1807 |
| Franciszek Karpiński: | <i>Bolesław III</i> , 1790 |
| Tekla Łubieńska: | <i>Wanda</i> , 1803 |
| Franciszek Wężyk: | <i>Gliński</i> , 1810 |

| | |
|---------------------|--------------------------------------|
| | <i>Barbara Radziwiłłówna</i> , 1811 |
| | <i>Bolesław Śmiały</i> , 1816 |
| | <i>Wanda</i> , 1826 |
| Kazimierz Hoffman: | <i>Heligunda</i> , 1812 |
| | <i>Bolesław Śmiały</i> , 1815 |
| Ludwik Kropiński: | <i>Gustaw Waza</i> , 1809 |
| | <i>Ludgarda</i> , 1816 |
| Alojzy Feliński: | <i>Barbara Radziwiłłówna</i> , 1817* |
| Ignacy Humnicki: | <i>Żółkiewski pod Cecorą</i> , 1821* |
| Euzebiusz Słowacki: | <i>Mendog</i> , 1813* ¹ . |

W każdej z tych tragedii model retorycznej perswazji przekreśla doznanie tragicznego rozpoznania. Przywołani tu tytułowi bohaterowie podlegają nietragicznemu usprawiedliwieniu z punktu widzenia ich losu potraktowanego jako element praw rządzących koniecznością historyczną, która nie napotyka wyzwań wolnej i przeciwnej temu losowi woli protagonisty ani mocy ludzkich namiętności.

Inaczej wyglądała sytuacja w teatrze, w którym dość często pojawiały się adaptacje tragedii zachodnich, głównie francuskich pisarzy: Woltera i Corneille'a, a także – dzięki Wojciechowi Bogusławskiemu w okresie jego działalności we Lwowie, gdzie wystawiano już w 1799 roku *Hamleta* i *Groby Weroni, czyli Romeo i Julię* – Szekspira².

W pracy Zofii Wołoszyńskiej, poświęconej zagadnieniom rozdzwiewu między literaturą dramatyczną a tragedią wystawianą w teatrach³, została zaakcentowana sprawa konstrukcji tragedii opartej na wzorcach stylowych i metrycznych oraz na znaczeniu tropów i figur dla realizowania tragediowego wzorca w polskiej literaturze. Wydaje się jednak, że ważniejsza w tym względzie byłaby kwestia rozpoznania tragicznego i fatalności wydarzeń wpisanej w ciąg przyczyn i skutków rządzących historią. Model Senekański zmieniający *fatum* na *fatalizm historyczny* jest szczególnie istotny dla polskiej tragedii, ujawnia bowiem rzeczywiste odejście

¹ W przypadku trzech tragedii, oznaczonych gwiazdką, podano daty ich opublikowania, w przypadku dramatu Felińskiego – wystawienia.

² Z. Wołoszyńska, hasło „Tragedia”, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977, s. 747–748. Warto też przywołać inne, wcześniejsze opracowania; są one może anachroniczne, choćby przez używanie nazwy „pseudoklasycyzm”, niemniej mają wartość historyczną. Myślę tu o: M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu 1761–1831*, Kraków 1920, czy J. Kelera, *Tragedia oświeceniowo-sentymentalna w Polsce przed rokiem 1795*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3.

³ Z. Wołoszyńska, hasło „Tragedia”, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 1977, s. 746–749.

od greckiej dominanty władającej utworem tragicznym. Historyzm właśnie odsuwa fatum na dalszy plan, a los bohatera, włączony w determinujące struktury historii, przestaje być losem tragicznym, lecz służy za *exemplum* prawideł dziejów narodowych. Dzieje te, wpisane w chrześcijaństwo, są pozbawione fatalizmu przeznaczeń (choć historia przypomina pasmo nieszczęść spadających na bohatera), ponieważ włączają tę historię w plan Opatrzności zbawiającej *de facto* ten historycznie ujmowany naród. Z tego wyniknie przecież nietragiczny, choć dramatyczny, polski mesjanizm i misjonizm.

Także kwestia namiętności została w zasadzie unieważniona, namiętności realizuje osobista chęć dominacji, dlatego nie stanowi tematu tragedii i niejako „z góry” musi być odrzucona przez chrześcijańskiego ducha dramatu.

Zwolennicy klasycyzmu, a wśród nich Euzebiusz Słowacki i Ludwik Osiński, byli przekonani, że istotą tragedii jest wysoki etos bohatera – monarchy, księcia lub rycerza, czystość moralna, zdolność osądu i trzeźwość w działaniu. Kładli też nacisk na ten element tragedii, który od Arystotelesa układał ciąg kategorii *ethos* – *pathos* – *dianoia*, co miało się wyrażać poprzez odpowiednio dobrane słownictwo (*logos*) wyrażające stosunek do akcji zawierającej zdarzenia podniosłe i znaczące dla przełomu w dziejach narodu. Ten stosunek opisywała – właśnie kategoria – *mimesis*⁴. Ale już Filip Nereusz Golański – też przecież zwolennik klasycyzmu – w swoich tezach zawartych w dziele *O wymowie i poezji* (1786) chyba jako pierwszy polski teoretyk dramatu obniżył kryteria etyczne i estetyczne stosowane wobec tragedii i zaczął propagować jej znaczenie jako utworu dramatycznego zajmującego się losem wyjątkowo trudnym, który przecież może się wiązać z życiem bohatera niezależnie od jego rangi społecznej, charakteru i urodzenia. „Najpiękniejsze tragedie”, powiadał, mogą trafiać się w „najmierniejszych stanach”. Jakby rymując z Golańskim własne spostrzeżenia, Franciszek Ksawery Dmochowski w podstawowym dla klasycyzmu podręczniku poetyki, *Sztuce rymotwórczej* (1788), sądził, że nadszedł czas „rozluźnienia” kategorii *ethosu* i *dianoii* – zgodnie z teoriami Jeana-François Marmontela i Denisa Diderota – radził sięgać nawet po bohaterów ubogich lub związanych z rzeczywi-

⁴ Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1966, oraz Z. Libera, *Z problemów polskiej tragedii osiemnastowiecznej*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, Wrocław 1967.

stością mieszczańskiego świata. Klasycy polscy sami więc podcinali gałąź, na której miały się rozwinąć „wiecznie zielone” – jak chciał Mochacki – liście poezji. I tu nie było miejsca dla namiętności cechującej przecież emocjonalne życie bohaterów z wysokich sfer.

Wydaje się, że decyzje dotyczące „obniżenia” statusu bohatera wynikały z demokratycznych przekonań kultury stanisławowskiej, a także z chęci przybliżenia widzowi jego świata. To przybliżenie mogło się przecież narodzić z identyfikacji bohatera ze śledzącym jego teatralne losy „łakomcą oczu” (określenie Franciszka Wężyka) w Teatrze Narodowym. Wypada też stwierdzić, że polska historia dawała dość ograniczone pole bohaterom: zwróćmy uwagę, że dramaturgia powracała wielokrotnie do tych samych postaci, wśród których najczęściej pojawia się młody król Władysław zwany Warneńczykiem, Bolesław Śmiały oraz kilku hetmanów, zwłaszcza zaś Stanisław Żółkiewski i marszałek nadworny litewski – Michał Gliński.

Przywoływanie tych właśnie bohaterów wiązało się z określonym modelem w tak zwanej polskiej tragedii historycznej: patriotyczny (i zarazem młody) bohater staje naprzeciw grupy spiskującej przeciwko niemu. Akcja zatem staje się historią przykładową, kreacja bohatera zaś – wzorem postawy obywatelskiej, na czym zależało Oświeconym, zwłaszcza pijarom, którzy ten model tragedii, by wspomnieć *Epaminondę* Stanisława Konarskiego, mieli propagować⁵. Edukacyjny model pijarski był – jak sądzę – jedną z przyczyn nie tyle upadku, ile zaniedbania tragedii jako gatunku wysokiego i rangą przewyższającego inne gatunki literackie. Zasada dopisywania pogodnych zakończeń do tragedii Szekspira wprowadzała ją na tory nowego gatunku – tragikomedii (zgodnie z XVIII-wiecznym sposobem rozumienia słowa „komedia” jako określenia przysługującego utworom kończącym się dobrze). Jeżeli tak rzecz wyglądała, to użycie postaci namiętnej, kreowanej choćby w duchu Szekspira, było by sprzeczne z zasadami pogodnego zakończenia dramatu.

Wiek XVIII pozostawił więc w spadku pewien określony model dramatu edukacyjnego o wyraźnej tendencji perswazyjnej, model zbudowany na tragediach Seneki ze względu na szczególnie rozumiany deter-

⁵ Por. pracę I. Kadulskiej *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia (1746–1765)*, Wrocław 1974. To instruktywne źródło do badań nad tragedią ujawnia różnicę modelu jezuickiego i pijarskiego w odniesieniu do dramaturgii polskiej. Jezuici preferowali model pragmatyczny, religijny i uwznioślający bohatera; pijarzy – model obywatelski i przybliżający protagonistę widzowi.

minizm. Konstrukcja świata przedstawionego polegała w nim jednak na zestawianiu racji, a więc odnosiła się do sposobu budowy konfliktu tragicznego, znanego z *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego oraz – co warto podkreślić – z kontrowersyjnego gatunku dramatycznego zwanego „komedią elegijną”. Właściwie w żadnym dramacie określonym mianem tragedii nie pojawiła się grecka *anagnorisis*, przeznaczenie bohatera bowiem, ze względu na jego historyczność, a nie mityczność, było rozpoznane *avant la lettre*. Jedynie *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego mogła służyć za pewne modelowe ujęcie konfliktu racji osobistych i państwowych, lecz tu z kolei mamy do czynienia z bohaterem ubezwłasnowolnionym przez stronnictwa polityczne i stosunki domowe. Przegrana króla Zygmunta Augusta jest poza tym jasna od początku, jej dramaturgia zaś polega na zestawieniu racji rywalizujących stron politycznych. Paradoksalnie szansę uzyskania statusu bohatera tragicznego miała Barbara Radziwiłłówna, podobnie jak w powieści poetyckiej Mickiewicza o Konradzie Wallenrodzie – Aldona, a w dziele Malczewskiego – Maria. To częste w polskiej literaturze, że tragizm dotyka osoby od protagonisty. Nie jest to jednak konstruktywny składnik tragedii, lecz przeciwnie – jeden z dowodów na jej rozpad. Ten właśnie rozpad przyczyni się – jak sądzę – do pojawienia się dramatu romantycznego.

Warto zwrócić uwagę na fakt pominięcia zagadnień tragedii w połowie XIX wieku przez Adama Mickiewicza w wykładach literatury słowiańskiej. Na wspomnienie zasłużył jedynie Franciszek Wężyk, ale głównie jako poeta zagrzewający do walki z Rosją. O samym autorze *Glińskiego* wieszcz tak się wyraził: „Inny poeta tegoż czasu, Franciszek Wężyk, podobnie idący w zapomnienie [jak Kajetan Koźmian – W.S.], ogłosił na początku wyprawy 1812 roku wezwanie do Polaków, w którym znajdujemy kilka zwrotek przepięknych”⁶. O innych „tragediopisarzach” Mickiewicz milczy. Przypomnijmy także o chwiejnym stosunku do dzieła dramatycznego Jana Kochanowskiego i niechęci do Woltera oraz nikłej znajomości „pierwszego pisarza Germanów” – Szekspira. Są to zjawiska symptomatyczne dla braku zainteresowania tragedią. Wydaje się bowiem, że w polskiej literaturze po roku 1831 pojęcie tragedii odkleiło się od gatunku i stało się synonimem słowa „los narodowy” lub tylko elementem w grze literackiej, jak w przypadku *Balladyny* Słowackiego.

⁶ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, Warszawa 1955, s. 320.

Oczywiście będą podejmowane próby tworzenia tragedii, ale oparte na bohaterskich wzorcach Schillera (*Maria Stuart*), Słowackiego, Szekspira (*Horsztyński*), albo „operowych dramatów” w guście Seneki (*Beatrix Cenci*). Rozpad formy tragedii pod wpływem opery, teatru *à grand spectacle*, ironii romantycznej, także doprowadzi do powstania specyficznie polskiej odmiany dramatu romantycznego.

Nie należy się dziwić, że w podstawowym kompendium na temat literatury romantyzmu nie znajdziemy hasła *tragedia*, lecz jedynie *tragizm* i *tragikomedia*⁷. Zawarta w przywołanym słowniku refleksja nad tragedią w układzie tragikomicznym⁸ ujawnia pewien proces zespolenia obu tych gatunków we Włoszech w wieku XVI (Cinthio, Guarini): formalne wyznaczniki tragedii antycznej zostały powiązane z nowym typem bohatera nienależącego już do „klasy” wysokiej, który to bohater przechodził przez burzliwe nieraz wydarzenia ku pomyślnemu finałowi mającemu zwykle cechy moralizatorskiej, udowodnionej tezy⁹. Równocześnie, na co trzeba zwrócić uwagę, ten sam proces ujawnił się w dramaturgii niemieckiej XIX wieku. Takie gatunki, jak *Trauerspiel* (na przykład dramaty Kleista), *Tragödie* (na przykład *Faust* Goethego w wydaniu z roku 1808), *Schicksalstragödie* Hebbła oraz odpowiadające greckiej *hilarotragedii* gatunki ironicznie odwracające tragedię, na przykład *Romantische Oedipus* Augusta von Platena, nie były już tragediami, choć – oparte ciągle na formie antycznych dramatów Sofoklesa – formalnie odsyłały do swego arcywzorca, który miał wszakże sobie przypisany arystofanejski cień¹⁰. W odniesieniu do tego mieszanego gatunku Franciszek Wężyk radził stosowanie nazwy *dramat*. Rodzaj dramatyczny obejmował zatem tragedię, komedię i dramat. W ten sposób można prześledzić rodzenie się teorii gatunków i ich typologii w pierwszej połowie XIX wieku.

Wraz z tymi przemianami następuje istotne przesunięcie akcentów: z gatunku na bohatera, z kodu tragicznego na izotopię formalnych związków, wreszcie odejście od wzorca antycznego i zastąpienie go wzorcem przestrzeni i czasu z dramaturgii Szekspira i Calderona. Przede wszystkim na plan pierwszy wysuwa się tragizm jednostki lub zbiorowości, który może występować w dramacie, a więc w gatunku pośrednim między komedią a tragedią. Tak będzie w dramaturgii Norwida, w *Fan-*

⁷ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Warszawa 1991.

⁸ Autorstwa Heleny Wolny, *ibidem*, s. 957–958.

⁹ Por. *ibidem*, s. 957.

¹⁰ Zob. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.

tazym i *Balladynie* Słowackiego, w *Dziadach cz. III* Mickiewicza oraz w *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego. Pojawia się bowiem problem nowy: tragizm wykracza poza generujący go gatunek literacki i staje się problemem dla powieści poetyckiej, poematu, powieści sentymentalnej (w duchu idei Schillera, nie Rousseau), elegii, dramatu romantycznego, monodii dramatycznej, a nawet ballady. Warto jednak zaznaczyć, że przejście to miało charakter egzystencjalny i nie wynikało z tego, że romantyzm w swoim historiozoficznym optymizmie spowodował upadek tragedii i że to ów optymizm obudził nowy gatunek, dramat romantyczny, który niejako ocalił tragizm dla nowej generacji. Ale przecież dramat romantyczny ma zupełnie inne zakorzenienie w tradycji: nie jest wynikiem dialektyki procesu historycznoliterackiego, lecz nawiązania do tradycji wygasłych u progu XVIII stulecia. Należy absolutnie docenić działalność Herdera i – zwłaszcza – Hammana oraz Augusta Wilhelma Schlegla na tym polu.

Wedle Ewy Nawrockiej „punktem odniesienia krytyki tragedii klasyzystycznej i przesłanką uświadomienia historyczności kategorii tragizmu stawała się tragedia grecka i zawarta w niej formuła tragizmu Losu”¹¹. Starożytną tragedię Losu, interpretowaną – zgodnie z ujęciem Schillera – jako idealny wzorzec tragedii starożytnej, wyrażający świadomość człowieka naiwnego, ulegającego ślepej sile Przeznaczenia, przeciwstawiano nowożytnej tragedii chrześcijańskiej, odrzucającej fatalistyczną koncepcję człowieka i ujmującej tragizm jako „chętną ofiarę konieczności, która ma możliwość wyboru losu i sama decyduje o swojej moralnej godności” (K. Brodziński, recenzja *Dziewicy Orleańskiej* Schillera z 1821 roku). Działo się tak dlatego, że – jak sądził Maurycy Mochnacki – tragizm będzie dla literatury wzorcem rzeczywistości... Stało się tak po powstaniu listopadowym. Ale w tej literaturze tragizm został wcielony w nową dynamikę dramaturgiczną: dramaturgię objawień i przewyżczania sprzeczności w perspektywie koncepcji narodu wybranego.

Czy były jeszcze jakieś inne przyczyny upadku tragedii? Sądzę, że tak i że były one tak proste, że nawet nie zwracamy na nie uwagi: zmieniła się formacja intelektualna elit kulturalnych. Właściwie doba staropolska, ta zaczęta w okresie renesansu, skończyła się wraz z oświeceniem. Został zerwany ciąg nawiązań do starożytności, ponieważ tę starożytność zaczęto dopiero w XIX wieku oglądać z bliska. Już nie jako wiecznie żywy mit, ale jako siła odradzająca obecność antyku, zwłaszcza antyku greckiego,

¹¹ E. Nawrocka, hasło „Tragizm”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 960.

zmieniała mentalność pisarzy, szczególnie polskich. Na stosunku do tradycji zostały zbudowane tak różne od siebie sylwetki duchowe Mickiewicza i Słowackiego, Krasińskiego i Norwida. Indywidualizm romantyczny, będący wynikiem praw napinania spirali czasu, w wieku pary i elektryczności nie mógł trwać w nieruchomych obrotach antycznej spuścizny, lecz musiał ją twórczo przemieniać. Najbardziej świadomy tego procesu był Maurycy Mochnacki jako krytyk i Juliusz Słowacki jako dramatopisarz. Adam Mickiewicz – wykształcony na starym modelu edukacji klasycznej – pozostał tradycjonalistą. Wybiła „północna godzina Szekspira” (Mochnacki) i oto nowy człowiek, nowożytny twórca romantyczny, stał się „żyjącą historią”. Nie mógł być bohaterem ani twórcą tragedii, bo musiałby się wznieść ponad indywidualność i obejmować wzrokiem dzieje ludzkie z perspektywy praw uniwersalnych. Ale po 1789 roku tych praw już nikt nie brał serio. A kiedy Hegel ogłosił koniec historii i początek historiozofii – tragedia stała się gatunkiem historycznym. Jedynym żywym gatunkiem stawał się poetycki dramat romantyczny.

Może szansą zbudowania tragedii w literaturze polskiej byłoby podmiotowe traktowanie bohatera namiętnego, baczniejsze przyjrzenie się „dramatowi miłości” wplątanej w politykę i wypełniającej zadania powinności dynastycznych (*Barbara Radziwiłłówna*), życia domowego oraz obrony honoru szlachcica (*Gliński*)? Wydaje mi się, że nad niewykorzystaniem namiętności jako budulca dramatu, a tragedii w szczególności, zawisły wcześniejsze rozwiązania religijne, etyczne i patriotyczne. Nawet *Beatrix Cenci* Słowackiego jest poddana prawom chrześcijańskiego przebaczenia. Po cóż więc było to przywoływanie Seneki? Było tylko ornamentem trafiającym na rodzimy – frenetyczny zresztą – obraz sarmatyzmu. Nie skorzystali również nasi pisarze z tego, co wiąże się z ekspansją pożądania. Wydaje się, że polski dramat nie stał się nigdy dramatem egzystencji. Trzeba było czekać na Wyspiańskiego? Przypuszczam, że tak. A wcześniej nie było niczego, co wiązałoby się z namiętnością? Oczywiście było, ale zostało poddane władzy ironii albo mistyki. Albo obojętności patriotycznemu. Wreszcie – tragedię uniemożliwia taki sposób kształtowania wątków dramatu, że stają się one po prostu wykładem z historii idei lub ilustracją własnej dogmatyki teologicznej.

NAMIĘTNOŚĆ I ŚMIERĆ. KLEIST – BÜCHNER

Namiętność towarzyszy zawsze uczuciu pragnienia, jest swego rodzaju uzależnieniem, wprowadza to, co matematyka nazywa układem stochastycznym, związkiem działań podporządkowanym jednej dominancie. Dlatego z namiętnością trzeba postępować ostrożnie, aby nie stracić perspektywy całości doznań, inaczej bowiem o wszystkim, o czym się mówi i pisze, można się wyrażać tak przekonująco, że udowodni się obecność pasji w każdej sprawie, o której myślimy.

Namiętność mieszka w ludziach szlachetnych i ludziach tchórzliwych, konstruuje oś wysiłku koniecznego do spełnienia woli, a nawet do przekroczenia oczekiwanego rezultatu usiłowań. Pisanie o namiętności pochłania poczucie rozsądku. Myślenie o niej staje się aktem samoniszczeniem tego, kto myśli. Namiętność znosi dystans podmiotu i przedmiotu, a więc może się stać niebezpieczna nawet dla ironisty, co przewidywał Kierkegaard, ale nie w pracy *O pojęciu ironii*, w której ironię ujmował jako negację negacji, ale w *Dzienniku uwodziciela*, w którym ironia jest głosem próbującym dominować nad skrywaną namiętnością.

Namiętność jest związana z lękiem: jest wynikiem głębokiego, właściwego wszystkim ludziom przeżycia samotności. Lęk ten może być nasycony przez poczucie posiadania innej osoby lub złagodzony dzięki świadomości oparcia w rzeczach materialnych. Lęk wyzwala pragnienie domknięcia sensu istnienia, a jednocześnie otwiera ludzkie działania na poczucie nieskończoności istnienia. Słowem tym chciałbym zastąpić wprowadzone do antropologii pojęcie *praból*¹.

¹ F. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München 1928. *Praból* to podstawowa cecha istnienia, wiecznie płodna i ciągle zmagająca się z poczuciem kresu.

Strich, pisząc o dwóch antropologiach kultury, zauważa, że ich istotą jest zawsze pragnienie domknięcia i poczucie tych dwóch pędów, jest *praból*.

Lęk to „przedstan” bytu świadomego siebie samego. Jest on pierwotnym, podstawowym przejawem życia. Bez lęku nic by nie powstało ani nic się nie skończyło. Lęk wywołuje potrzeby realizacji tego, co sam wyzwala. Lęk jest zawsze określony, choć nie zawsze jest lękiem *przed czymś, przed kimś*. Nie chodzi tu o *banie się kogoś lub czegoś*, a zwłaszcza o *obawy*, które wynikają z rozsądku lub doświadczenia. Lęk jest energią powołującą rzeczywistość do istnienia. Jest we wdechu, w zaczerpnięciu powietrza. Mówimy często: „odetchnąłem z ulgą”, jeżeli zagrożenie minęło, a lęk wrócił do strefy promocji. Lęk, który jest *przed czymś lub przed kimś*, odpowiada pragnieniu dotyczącemu *czegoś lub kogoś*. Jeśli lęk jest stanem aktywności, to pragnienie jest jego realizacją, osiągnięciem *ustanowienia siebie samego, komunikacji z innym oraz oczyszczenia*. Jeżeli spełnienie następuje natychmiast, w porządku doby (dnia i nocy), możemy mówić o następstwie spełnień; jeżeli pojawia się w określonych fazach, oczekiwania na jedną chwilę, możemy mówić o święcie jako o opóźnionym *spełnieniu pragnień*. Model podstawowy daje się więc ująć jako ryt: lęk – stan – spełnienie. Jego niezrealizowanie lub zakłócenie przebiegu wywołuje samozniszczenie. Spróbujmy przeanalizować ten problem w odniesieniu do tragedii Kleista *Pentesilea*.

Dziwny to dramat, bardzo osobisty, choć jego tematem jest ważny epizod z dziejów wojny trojańskiej, przywołany w *Iliadzie* Homera, ale opracowywany dość indywidualnie przez niemieckich mitoznawców, których prace naukowe były w XIX wieku często traktowane jako źródła sprawdzonej wiedzy. Wiedzę o Amazonkach Kleist zaczerpnął z *Gründliches Lexicon Mythologicum* Benjamina Hedericha (dzieło wydrukowane w 1724 roku) oraz z przekładu książki Guyona *Histoire des Amazones* (1714) wydanej jako *Geschichte der Amazonen* w 1763 roku.

Podobnie jak w eposie Homera niemieccy mitoznawcy przedstawiali dzieje Krainy Amazonek, walecznych kobiet mieszkających tam, gdzie dzisiaj znajduje się region Timișoary (Timisvara) w Rumunii, na granicy z Macedonią. Była to część północnej, trackiej części Hellady. Do tego kraju co roku Amazonki przywoziły jeńców, tylko mężczyzn, aby w czasie Świąta Róż począć z nimi swoje dzieci. Wszystkie osoby płci męskiej były potem zabijane, a Amazonki nie mogły kochać żadnego z nich ani wychowywać męskich potomków. Była to zemsta za okrutne gwałty, ja-

kich mieli się dopuścić – jak wielu powtarza – Abisyńczycy. Homer nie wnika szczegółowo w dzieje państwa Amazonek, nie pisze też o rytuałach Święta Róż. Interesuje go walka Achillesa z królową kobiet z TimiŃoary, Penteseleą, oraz niezwykła miłość, jaką rozpętała namiętność Achillesa do trudnej do zdobycia przeciw kobiety (Achilles zabił ją w walce). Lamentującemu bohaterowi chce pomóc Tersytes, wyśmiewając zale (podobnie jak czyniła to Jambe w stosunku do Demeter rozpaczającej po śmierci córki). Achilles zabija Tersytesa, a sam wraca do walki pod Troję.

Mitoznawcy niemieccy wprowadzili poboczne warianty mitu. Przywołali takie wersje opowieści, wedle których Penteselea zabiła Achillesa. Ten jednak, dzięki wstawiennictwu boskiej matki Tetydy, ożył i jeszcze raz potykając się z umiłowaną, zadał jej śmiertelny cios. Tę właśnie wersję wykorzystał Kleist w swojej tragedii.

Zainteresowanie takim właśnie ujęciem tematu jest tym bardziej ważne, że ulega on przekształceniu i pod piórem Kleista staje się autobiograficzną opowieścią o stosunku kobiety do mężczyzny w czasie wojny. Dramat pisany przez Kleista powstawał najpierw w Królewcu (w 1806 roku), następnie na froncie walk francusko-pruskich, a potem w niewoli, którą pisarz przeżył we francuskim forcie Joux. Wiadomo również, że niespokojny wewnętrznie, żyjący zgodnie ze zmiennymi falami namiętności i nieszczęśliwy w związku z kobietą swoich marzeń, Kleist przeżywał „ciemne drogi szaleństwa” tak mocno, że życie jawiło mu się jako zespół naporów i wycofań. Jako osierocony czternastolatek został przyjęty do armii pruskiej. Jako dojrzewający student zrezygnował z nauki i został urzędnikiem, by zapewnić dostatek wybranej przez siebie szlachciance, córce generała Wilhelma Zengego. Kleist pragnął naśladować altruistyczną etykę Rousseau, ale nie mógł jej ucieleśnić w świecie wojen i pogoni za dostatkami. Cierpiał na szczególny rodzaj manii prześladowczej (jak dorosły Rousseau) i podejmował ciągłe próby czynienia swego życia oazą przydatności spełniającą oczekiwania innych ludzi. W osiągnięciu idealistycznego celu przeszkadzały mu przypadkowe plotki, nagłe wezwania do służby wojskowej, pomówienia o bezwartościowość jego utworów, klęska teatralnej premiery *Rozbitego dzbana* w Goethowskim teatrze w Weimarze oraz pragnienie prześcignięcia geniuszu poetyckiego autora *Fausta*, któremu towarzyszyła niechęć literatów i krytyków do jego dzieł. Desperat pełen nadziei i dumny człowiek myślący o samobójstwie, pisarz miłujący swe dzieła i bezlitośnie palący je w ogniu (*Robert Guiskard*, z którego ocalał jedynie fragment I aktu). Twórca podejmujący

ciągle próby pisania na nowo, popadający w odmęty samounicestwiającego udręczenia. Jedynym światłem w tej ciemności była przyjaźń z Henriettą Vogel. To wraz z nią, po długich przygotowaniach do ostatecznego rozstania się z życiem, popełnił samobójstwo. Jego przyjaciółką była osoba nieuleczalnie chora i to ją właśnie wybrał jako powierniczkę własnej desperacji. Był rok 1811, Kleist miał wówczas 34 lata. Całe jego życie było pasmem udręki i nadziei, namiętności i prób samozniszczenia.

Może właśnie tu znajduje się klucz do rozumienia *Pentesilei*, którą Kleist pisał (tak jak Goethe *Fausta*) właściwie całe życie. Nie chodzi tu wyłącznie o wiele lat spędzanych w różnych miejscach z rękopisem, ale o to, że Pentesilea i Achilles to figury jego wewnętrznego dramatu: niedostępne kobiety (wyniosła córka wpływowego generała i nieuleczalnie chora przyjaciółka), niedościgniony, ale subiektywnie „gorszy” niż Kleist Goethe, umiłowanie wiedzy i porzucanie jej, wojskowe dzieciństwo i męka w niewoli – oto elementy tworzące te figury. Podstawową siłą egzystencji Kleista była namiętność, a z zawirowania, które wywołała, wyprowadzić mogła tylko śmierć. Bohaterowie tragedii Kleista tylko z imienia wywodzą się z *Iliady* Homera. Są utkani z różnych wątków legendarnych, mitologicznych i historycznych. Ich portretom bardziej odpowiada wojownik z czasów Aleksandra Wielkiego niż z czasów Homera. Wiele tu z romansu rycerskiego, wiele z tragedii Ajschylosa. To właśnie mówi dużo o wewnętrznym świecie Kleista.

Akcja dramatu jest zwarta i bardzo prosta, geometrycznie i w sposób szkolny niemal zaprojektowana. Stanowią ją cztery pojedynki Pentesilei i Achillesa oraz jedna scena konfesyjna, w której zostaje odsłonięta namiętność miłosna cechująca Pentesileę. Pojedynki odbywają się tak, jakby były rzucone na tło akcji pierwszoplanowej. Centralne zdarzenie jest zogniskowane wokół przygotowania do ceremonii Święta Róż, orgiastycznej ceremonii erotycznej. Święto Róż ma wyraźnie prokreacyjny cel, ale podobnie jak inne sceny jest oglądane z pewnego oddalenia. Technika ta jest przeniesieniem *teichoskopii*, oglądania wydarzeń krwawych z wzniesienia, z muru, z platformy. Dwa pierwsze pojedynki, silnie retoryzowane, nie przyniosą rezultatu. W trzeciej batalii pojawia się walka namiętności. W ostatniej zaś – właściwa bitwa na śmierć i życie, w której (a raczej: z powodu której) umiera Pentesilea.

Nie jest oczywiste, że królowa Amazonek zostaje zabita przez ukochanego mężczyznę. Ona umiera w jego bliskości, ze wstydu i urażonej dumy jako przegrana kobieta, ale śmierć sama sobie zadaje, „wchodząc

w siebie”, oddychając sobą, zagłębiając się we własną ciemność. Życie pochłania siebie samo. Pentesilea mówi wyraźnie o wejściu w kopalniany szyb, w sztolnie, o akcie będącym racjonalnie przygotowanym samouni-
cestwieniem. I choć ma w ręce sztylet, którym tak samo może zadać cios Achillesowi jak sobie samej, wybiera inną, bardziej z wolności własnej płynącą moc: moc samowchłonięcia – siebie samej. Akt śmierci jest więc powrotem do pierwotnego stanu niebytu.

W poprzedniej scenie Protoe odebrała Pentesilei kołczan, strzały i sztylet. Królowa Amazonek nie ma broni. Jest sama. A przecież mówi tak, jakby sztylet trzymała w dłoni.

PENTESILEA

Albowiem teraz zstępuję w me łono
Jakby do szybu – i, jak zimny spiż,
Zagłady myśl dobywam sobie wzwyż.
(...)

Tę rudę, w ogniu Żalu oczyszczoną,
Kuję na stal... trucizną poję zdradną,
Na wskroś gryzącym jadem Skruchy mej...
Kładę na wieczne Nadziei kowadło
I kuję, ostrzę sobie sztylet z niej...
I sztyletowi teraz pierś podaję:
Tak! Tak! Tak! Tak! I jeszcze! – Dobrze... tak.
Pada i umiera².

Pentesilea Kleista była wynikiem i dokumentem przeżyć jej autora, dziennikiem tego samego doświadczenia wewnętrznej walki Kleista, którą toczył z przeciwnościami losu i okrutną namiętnością spełnienia miłości, jakiej nigdy nie doświadczył. Śmierć była jego najbliższą towarzyszką.

Podobnie ku śmierci nachylone było życie i dzieła Georga Büchnera. Pisarz zmarł w dwudziestym czwartym roku swego życia, z czego jedynie trzy lata wiązały go ze sztuką. Jego marzenie, by poświęcić się leczeniu innych (był studentem medycyny i szybko, rok przed odejściem, uzyskał stopień docenta na uniwersytecie w Zurychu), właściwie spełniło się, przynosząc jednak straszną chorobę zakaźną, tyfus, którą chciał leczyć u pacjentów i która jego uśmierciła. Jeszcze studiując w wielona-

² H. von Kleist, *Pentesilea*, [w:] *Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, wstęp i komentarz M. Urbanowicz, Wrocław 1969, s. 176, 177.

rodowym, a wówczas administracyjnie francuskim, Strasburgu, wyrażał przekonanie o potrzebie walki o równość wszystkich ludzi. Miała temu służyć również sztuka lekarska, ta, z oczywistych powodów, najbardziej demokratyczna ze sztuk. Manifestowanie poglądów społecznych i politycznych miało charakter żarliwych wystąpień nawołujących do rewolucji. Wraz z Fryderykiem Ludwigiem Weidigiem występował w obronie biednych, uciśnionych i chorych, zakładając Towarzystwo Praw Człowieka w mieszczańskim i bogatym mieście, heskim Giessen. To właśnie tam wydał manifest polityczny *Der hessische Landbote* („Heski posłaniec”).

Działalność Büchnera była wnikliwie badana przez policję. Celowo nie dokonywano wczesnych aresztowań, władzy zależało bowiem na wykryciu wszystkich kontaktów heskich „zrewoltowanych umysłów” i zniszczeniu Towarzystwa Praw Człowieka w zarodku. Metody zastraszania, szpiegowania, opłacania konfidentów przypominały te, jakie stosowano w czasie rewolucji francuskiej. Terroru psychicznego nie wytrzymał przyjaciel Büchnera, Weidig. Popełnił samobójstwo. Drugi z towarzyszy – bliżej nam nieznany, gdyż działał w konspiracji – popadł w obłęd i został osadzony w zakładzie psychiatrycznym. Aktywność Towarzystwa Praw Człowieka została zatrzymana w połowie drogi, pozostawiając Büchnera w sytuacji, którą znamy z dziejów rewolucji francuskiej – przerwania działalności Dantona. Tego dotyczy właśnie dramat *Śmierć Dantona*: niedopełnienia zamiaru, zatrzymania rewolucji, wstydu z powodu niedotrzymania danych sobie i przyjaciółom obietnic. Dokumenty z czasów rewolucji i kostium dramatu historycznego nie zdołały zasłonić prawdy, że Büchner pisał ten dramat jako swoją własną historię wplątaną w działania Towarzystwa Praw Człowieka,

Także drugi dramat, *Woyzeck*, jest związany z biograficznym doświadczeniem Büchnera. Myślę tu o historii drugiego przyjaciela poety, towarzysza pracy związkowej, który oszalał pod wpływem śledztwa i inwigilacji. Jest w tym utworze również refleksja nad własnym rozdwojeniem jaźni, które wiązało się z tym, że był on zmuszony do ukrywania się i wreszcie ucieczki do Strasburga. Przygotowaniem do napisania *Woyzecka* była zapewne nowela o Lenzu, poddająca analizie chorą, obłąkaną psychikę bohatera, który odbiera świat jako baśniową iluzję zamieszkaną przez manekiny i sobowtóry. Co więcej, Lenz istniał naprawdę. Był również poetą trojga imion: Jakob, Michael i Reinhold, które określały, jego zdaniem, różne postaci jego istnienia. To ten, który ma przewagę sprytu nad innymi. Archanioł walczący o boski ład w poddanym panowaniu

zła świecie i namaszczony przez Boga władca mający moc wyznaczania losu innym. Choroba Lenza prowadząca do samobójstwa (żył trzydzieści dziewięć lat) zaznaczała się w traktowaniu świata jako teatralnej dekoracji, a ludzkiego życia – jako szekspirowskich ról bohaterów namiętnych i okrutnych zarazem. Wyraził to z całą mocą w eseju *Ammerkungen übers Theater* (1774), w kreowaniu namiętnej, samospalającej się biografii literackiej w postaci filozofa (*Zerbin, oder die neuere Philosophie*, 1776). „Myślenie Szekspirem”, powód tworzenia dramatów jako wyrazu empatii z bohaterami autora *Otella*, ma wszelkie cechy artystycznej schizofrenii. Utożsamia przecież autora z przedmiotem jego teatralnych i literackich fascynacji.

Szalony towarzysz Büchnera przypominał właśnie Lenza. W chorobie, która prawdę utożsamiała z iluzją, miał odnaleźć oderwanie się od okrutnej policyjnej rzeczywistości.

Temat ten został podjęty przez Büchnera w jeszcze jednym utworze nawiązującym do postaci poety Lenza – w komedii (o ile to już nie groteskowa tragicomedia) *Leonce i Lena*. Tu świat fascynacji bohatera (szekspirowskie role, baśniowe pejzaże, wyimaginowane miasta, mistycyzm doznań zmysłowych) ociera się o granice absurdu. Ironiczna gra z traktowanymi jako rzeczywistość pozorami miałaby poddać terapii wstrząsowej szaleństwo romantycznego odczuwania świata. Jest to jednak niemożliwe. Jako rezultat tej dramatycznej próby pozdrowienia jawi się pogrążający się w szaleństwie spektakl powolnego odchodzenia w śmierć prostego fryzjera z Lipska, Woyzecka.

Podobnie jak w przypadku Dantona i Lenza postać Woyzecka jest postacią historyczną, prawdziwą. Pisała o nim niemiecka prasa, stał się bowiem centralną zagadką pewnej afery kryminalnej i obudził dyskusję na temat kary śmierci stosowanej wobec zbrodniarzy działających w afekcie lub chorych psychicznie. Opisywana w gazetach niemieckich zbrodnia zaprzętała umysły gawiedzi i kryminologów żądnych sensacji mieszczan i lekarzy. Oto cieszący się zaufaniem, spokojny, biedny fryzjer i golibroda z Lipska, zazdrosny o swoją narzeczoną (jak mniemał, gdyż była jego przyjaciółką), zabił ją nożem. Sąd po rozpoznaniu sprawy skazał go na karę śmierci. Oto i całe zdarzenie. Wokół sprawy morderstwa zaczęły krążyć plotki o rzekomych zdradach nieszczęsnej Marii, o tym, że Woyzeck był chory psychicznie i cierpiał na natręctwa, że wzburzyła go nieukożona niczym nerwowość lub że do obłędu doprowadziła go bieda. Już wówczas skazanie na śmierć było przedmiotem dys-

kusji na temat granic poczytalności mordercy, a więc odpowiedzialności karnej za przestępstwo.

Młody docent uniwersytetu w Zurychu zajmował się tą sprawą szczególnie. Śledził echa dyskusji i tak jak lekarz zastanawiał się nad istotną przyczyną szaleństwa. Rozważaniom swoim dał wyraz właśnie w ostatnim już, drukowanym wiele lat po śmierci, dramacie. W bohaterze rozpoznał pewien instynkt śmierci, w dodatku samobójczej, który nasila się od pierwszej sceny (kiedy goli brzytwą brodę Kapitana nalegającego, aby czynił to mniej nerwowo i wolniej, w słynnych upomnieniach: *Langsam, Woyzeck, langsam!...*) aż po sceny ostatnie, w których zabójca pragnie ukryć narzędzie zbrodni, lecz ciągle odnajduje je, bierze na nowo i znów odrzuca.

W bohaterze kłębią się różne pożądanía, wielkie niespełnione namiętności, upodobanie do zabawy i wojskowych porad, erotyczne napięcie w stosunku do ukochanej kobiety, potrzeba sumiennego wypełniania swojego obowiązku, chęć bycia przystojnym i elokwentnym. Ale Woyzeck nie ma żadnych atrybutów, o jakich marzy. Jest zagubionym goli-brodą, mało sprytnym i niezdarnym, a przy tym nerwowym, co wywołuje u niego fale upokorzeń, drżenie rąk i jąkanie się. Precyzyjna praca przy użyciu brzytwy jest ze wszech miar niebezpieczna.

Namiętność samobójstwa jest w dramacie Büchnera jakimś kluczem do interpretacji postaci wyizolowanych ze społeczeństwa, skazanych na życie jałowe, naśladowujących wzorce literackie. Sięgając do utrwalonych w kulturze modeli zachowań, bohaterowie przeżywają rozpaczliwą niemożność bycia przedmiotami kultu. Nurt ten rozpoczął zapewne Lenau, który po lekturze *Fausta* Goethego napisał nową wersję tego dramatu. Był to *Faust* poetycki, którego bohater pozostał skrajnym pesymistą zanurzonym w świecie niezrealizowanych marzeń, gardzący szczęściem i dostatnim życiem. Pesymizm prowadzi do samobójstwa.

To „zarażenie” namiętnością przeżycia śmierci cechuje nawet *Don Juana*, dramat Lenaua, którego bohater zmęczony bezustanną pogonią za miłością i spalony pędem zdobywania piękna, sam wydaje na siebie wyrok śmierci.

W 1813 roku urodziło się czterech zarażonych problematyką śmierci i namiętności dramaturgów: wspomniany Georg Büchner, Otto Ludwig, Richard Wagner oraz Friedrich Hebbel. Choć wróżenie z daty urodzin jest raczej bezowocne, można nazwać tych pisarzy (i kompozytora) pokoleniem roku 1813. Pokolenie miłośników śmierci w rozmaitych for-

mach literackich, teatralnych i poetyckich realizowało swoje namiętne dążenie do kresu. Samobójstwo mogło być tu ostatecznym aktem wolności indywidualizmu człowieka.

Jakaś siła wewnętrzna, której określenie wyraził Martin Heidegger jako „Sein zum Tode”, była silniejsza od woli życia. Poeci stawali się Odyseuszami w swej podróży do Itaki, które kończyły się na Wyspie Syren.

NAWOŁYWANIA SYREN. POWRÓT ODYSA WYSPIAŃSKIEGO

Temat Syren w literaturze sztuce i muzyce ma dziś liczne opracowania historyczne i krytyczne¹, właściwie nieznanne polskim czytelnikom. Trzeba też przyznać, że Syreny nigdy nie były w rodzimych badaniach brane pod uwagę w jakiś szczególny sposób, może jedynie przy okazji analizy i interpretacji *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego oraz hipotez dotyczących herbu Warszawy. Przecież Syrena jest jednym z podstawowych tematów mitologicznych, figurą z dziedziny komparatystyki, łączy bowiem obraz, temat i symbol w jeden układ mitematyczny i w dodatku spaja poezję (córa Muz), sztuki plastyczne (jako hybrydyczne *imago mundi*) oraz muzykę, zwłaszcza śpiew i umiejętność gry na formindze, kitarze, flecie, aulosie, prostej piszczałce pięciotonowej². Warto może dodać, że badania komparatystyczne tematu przenoszą się na grunt religioznawczy właśnie ze względu na muzykę i śpiew natury³ oraz rytualne instrumentacje towarzyszące świętom⁴.

Syrena należy do rzędu tematów i przedstawień artystycznych, które mają swe podstawy w istotowej dwudzielności bytu, mogą być zatem zestawiane ze sfinksami, harpiami, centaurami, różnymi formami empuz i wodnych stworów. Z punktu widzenia antropologii Syrena jest bytem

¹ Myślę tu zwłaszcza o trzech książkach mających charakter kompendium syreniej problematyki: V. De Donder, *Le chant de la Sirène*, Paris 1992; M. Lao, *Il Libro delle Sirene*, Roma 2000; L. Mancini, *Rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna–Il Mulino 2005. Autorka tej pracy zgromadziła też ogromną bibliografię (ponad 350 pozycji), filmografię, ciekawą piktografię.

² Zob. D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984.

³ L.C. Beavis, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity*, Exeter 1988.

⁴ A. Christensen, *Essai sur la démonologie iranienne*, Kopenhague 1941–1942; R. Graves, R. Patai, *Hebrew Myths. The Book of Genesis*, London 1968.

pozaerotycznym, choć ma umiejętność wabienia i przywoływania w ramiona, które są mackami śmierci. Syrena, jako dziewica-ptak lub kobieta-ryba, jest zarazem nagrobnym aniołem ze zwieszonymi skrzydłami i żarłoczną modliszką niszczącą odważnego żeglarza, rycerza czy wędrowca w miłosnym tańcu. Syrena była i jest potworem atakującym z morza lub zza morza. To Andersen w jednej ze swych baśni (*Mała syrena*) nadał jej ludzkie cechy, a najważniejszą z nich jest miłość do człowieka, następnie zaś do Chrystusa-światła. Ta sentymentalna cecha Syrenki sprowadziła na nią samozniszczenie, ale też pokazała prawdziwą drogę do nieba.

Wersja Andersena jest rudymenarną cechą mitu Syren⁵ i jako taka nie będzie tu przedmiotem zainteresowania. Nie będzie nim także dlatego, że ta cecha jest znakiem miłości jako siły integrującej rozbitą duszę człowieka, łączącej wodę, ziemię i niebo, wreszcie – obrazem inicjacji dziewczyny w kobiecość, co jest właściwie sprzeczne z tradycją mitologicznej funkcji Syreny, prowadzącej przecież do chaosu, dezintegrującej tożsamość wędrowca, a w końcu strącającej do Hadesu – niezależnie od religii – do piekła, tak jak na przykład w religiach asyryjskich i babilońskich, w których staje się strażniczką bramy Królestwa-Bez-Wyjścia (Kur), krainy ciemności⁶. Bywa też kobiecym inkubem, demonem, żeńskim diabłem⁷. Należy jednak zauważyć, że w europejskim średniowieczu doszło do humanizacji Syreny (to źródło wyobraźni Andersena), humanizacji paradoksalnie związanej z zastąpieniem antycznej figury dziewczycy-ptaka-Syreny – panią morza należąca do topiki wodnej. Ta przewodniczka żeglarzy, czasem opiekunka, mogła przybierać postać Królowej Głębiny (Amfitryty), dziewczycy wód (jak reńska Lorelei) lub nawet Matki Boskiej wylaniającej się z fal morskich jak Afrodyta Anadyome⁸. W wieku XIII pewnym rodzajem Syren stają się zespolone ondyny

⁵ Pojęcie to, wprowadzone przez T. Zielińskiego w wydanej po jego śmierci książce *Szki-ce antyczne*, jest rozumiane jako boczny, ukryty wcześniej wariant mitu, który to wariant staje się osnową mitu drugiego stopnia, mitu nowego. Na ten temat piszę w artykule dot. mitu Syren w: W. Szturc, M. Dybizbański, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.

⁶ Zob. G. Furlani, *La religione babilonese e assira*, t. 2, Bologna 1928.

⁷ F. Gury, *À propos de l'image des incubes latins*, „Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité” 1998, nr 110.

⁸ Choć J.L. Borges w *Zoologii fantastycznej* opowiada o pewnej syrenie z Hagi, która w XV wieku żarliwie modliła się do Matki Boskiej, pierwowzory tego obrazowania znane są już w XIII wieku w Europie śródziemnomorskiej; wynikają z figury *contemplus mundi*, nowej chrześcijańskiej spirytualizacji świata; bywają też gośćmi na portalach gotyckich katedr, jak aniołowie, a nawet wyobrażają ideę miłości do krzyża, która zbawia świat. Zob. V. De Donder, *op.cit.*, s. 70, M. Lao, *op.cit.*, s. 85, L. Mancini *op.cit.*, s. 8.

spotykane nawet u Litwinów znad Morza Bałtyckiego. Morskie (lub jeziorne) panny zrodzone z fal (jak Afrodyta) czarownym śpiewem wabiły ku sobie żeglarzy i rybaków, szczególnie zaś młodych chłopców, by ich porwać w wodę, udusić lub utopić. W *imagologii* chrześcijańskiej ondyny są pokutującymi grzesznicami, które nie mogą nigdy wyzbyć się miłości do męskiego piękna. Temat ten jest już znany w tradycji łacińskiej, gdzie występują one jako personifikacje wiecznego pożądania, jako *vampyro sanguinario*, wreszcie – na zasadzie przeciwieństwa – Syreny-grzesznice (*Ondina, sirene peccata*)⁹.

Syrena jest więc wieloznaczna i na tyle zmienna jako znak kulturowy, że można ją wielorako modelować, przesuwając sensy od pierwotnej hybrydalności do subtelnych form symbolicznych i mistycznych. Jest bowiem – że tak to określe – figurą cienia¹⁰.

Co więcej: tak jak w śmierci istnieje życie, tak w życiu istnieje śmierć, w miłości – nienawiść, w radości – smutek, w poczuciu spełnienia – brak celu życia. Myślę, że figura Syreny – w sensie funkcjonalnym – jest po to, aby wymuszała stan rozdwojenia. Jest więc przykładem gnostycznego Archonta, węża kusiciela, który hebrajskie *tien-szel* (*możesz*) pozwala rozumieć jednocześnie na dwa sposoby: *możesz coś zrobić* (dobrego lub złego) i *możesz czegoś nie zrobić* (dobrego lub złego). Dlatego figura Syreny staje się istotnym motywem ludzkiej świadomości i figurą poznania, poznania siebie samego. Dlatego Grecy ustawiali figury sfinksów i Syren jako flanki attyk grobowych lub rzeźbili na stelach cmentarnych.

W stosunku do *Mitoznawstwa porównawczego* chcę zmienić sposób oglądania Syreny, przechodząc od mitu i symbolu do figury myśli i wyobraźni¹¹. Początki figury dostępne są architekturze świątyni Apollina w Delfach, łączą Syreny zarówno z bogiem harmonii i Ateną, jak i poezją wysoką, mianowicie z ósmą *Odą* Pindara¹². To w peanicznym ciągu

⁹ J. Leclercq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Du mythe au symbole chrétien*, Bruxelles 1977, oraz *idem, Du démon ambivalent à l'héroïne compatissante: La Sirène entre monde antique, celtique et germanique*, „Ollodagos. Actes de la Société Belge des Études Celtiques” 1998, nr 11.

¹⁰ Będę używać tego pojęcia w znaczeniu C.G. Junga jako koniecznego tworu towarzyszącego jasności, bez którego odnalezienia i zespolenia z nim nie byłoby indywidualizacji, gdyż jasność i ciemność, dobro i zło, radość i cierpienie tworzą prawdziwe ludzkie „ja”, samoświadome *ego*.

¹¹ W. Szturc, M. Dybizbański, *op.cit.*

¹² Tu idę za edycją: I. Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.

pierwszej strofy Pindar przedstawia mit założycielski świątyni Apollina w Delfach, do której prowadzi rampa z dwoma napisami: *Poznaj samego siebie* i *Niczego ponad miarę* (mylnie kojarzonym z geometryczną przecież zasadą złotego środka, która dotyczy podziału trójkąta!). W odpowiedzi na mitologizującą wersję Pauzaniaśa, dotyczącą początków Syren i ich związku z Apollinem, Pindar przywołuje dwóch rzeczywistych architektów świątyni, znanych zresztą z homeryckiego *Hymnu do Apollina*: Trofonisa i Agameda.

Architekci, poza wyznaczeniem świętego kręgu, mieli rozrysować plany trzech świątyń wchodzących w skład założenia *templum*. Pierwszy plan określał rozmiary i charakter budowli obramowanej podbudówką, na której wzniesić się miała świątynia w kształcie zadaszanej chaty. Drugi – był planem *domu pszczoł* (ula), w którym widoczne były rzeźbione pszczoły oblepione woskiem i ustrojone w ptasie pióra. (Warto od razu zauważyć trójdzwięk znaczeń: pszczoła – muzyka, praca – poezja, pióra ptasie – Syreny, wosk – zalepione uszy żeglarzy na statku Argos i członków załogi nawy Odysuseusza). W dodatku ów wosk łączy się także z obroną przed północnym, hiperborealnym wiatrem spychającym statki na skały. Tylko Apollo znał sztukę uciszenia północnego wiatru. Świątynia trzecia, jako dzieło Ateny i Hefajstosa (oczywiście – Hefajstos ma również związek z Syrenami), miała być otoczona murami z kolumn uczynionych z brązu (co miało wywoływać efekt złotej pożogi w słońcu Delf). Byłaby to świątynia gromów, ognia, w której, wedle Pindara, rozbrzmiewać miały słodkie głosy zmysłowości. Świątynie, zwane często kaledońskimi¹³, miały być sanktuarium poznania, którego elementy, wcale nie dekoracyjne, lecz należące do architektury mówiącej, wyznaczały linie mitologicznych sygnatur związanych z Apollinem, Ateną, Hefajstosem, Syreną, ptakiem, wodą, brązem, wiatrem, woskiem, piórem i ogniem.

W tradycji Homera (*Iliada*, XVIII, 373–379, *Odyseja*, VII, 91–94), u Pauzaniaśa (*Przewodnik po Helladzie*, X, 5–12), podobnie jak w *Odach* Pindara Syrena jest przede wszystkim twórcą muzyki lub przekazicielką pieśni. Treścią tej pieśni ma być wspomnienie Złotego Wieku (Syreny bywają nazywane „złotymi śpiewaczkami”), przywoływanie dawnej ojczyzny, wyteścnionej *Ultima Thule* (najdalszej wyspy wylaniającej się z morza).

Zespolenie śpiewu oraz gry na instrumentach (na flecie i lirze) z tematem apollińskim było dość często tematem poetów-rapsodów. Wyraża-

¹³ Zob. L. Mancini, *op.cit.*, s. 53.

no je również w sztuce użytkowej: znana jest na przykład czarnofigurowa amfora, na której widzimy układ postaci grających i śpiewających. Apollo gra na kitarze, Syrena śpiewa pieśń, w którą wsłuchuje się Hermes. Inna amfora przedstawia ten sam wątek plastyczny z pominięciem Hermesa. Syreny (lub Syrena) pojawiają się przeważnie w zestawieniu ikonicznym typu *Apollo kitaredo*; zdobią one *amfory* – naczynia na wodę, *kratety* – naczynia na wino, *lekytosy* – na mleko. Przeglądając materiał ikonograficzny dostępny dzięki zbiorom Hoffstettera, można wyróżnić następujące układy postaci mitologicznych towarzyszących Apollinowi: Syreny, Hermesa, Tetydę (Tetis), Latonę (matkę Apollina), Atenę¹⁴. Wszyscy oni są związani z krainą śpiewu, a więc Keledonią; trzeba przy tym przypomnieć, że łacińskie tłumaczenie greckiego słowa *kelethmos* wiąże się z *incantatio* i wyraża nie tylko zaśpiew, rozpoczęcie pieśni, intonowanie jej, ale również zaczarowanie. W tym sensie złotą krainą pieśni Syren jest Keledonia (Kelethemia). Słowa *kelethmos* używali Platon (*Fajdros*, 259 b) oraz Arystoteles (*Etyka eudemejska*, 2, 1230 b 35). Śpiew o porzuconej krainie, odległej Keledonii, jest więc pieśnią życia tułaczego, wygnania w nieznane obszary nowego świata. I tak pojał właśnie pieśń Syren, pieśń żywota, Stanisław Wyspiański¹⁵.

W zestawianiu układów figuralnych postaci mitologicznych z waz i amfor greckich ważne jest to, że pojawia się w nich Latona i Tetyda, matki Apollina i Achillesa. O ile pierwsza wprowadza temat wieczności sztuki poprzez związek z Zeusem, o tyle druga – temat śmierci. Kilkakrotnie wyraził to z całą mocą Wyspiański jako autor rysunków do *Iliady* oraz jako twórca *Achilleis*. Chodziło jednak bardziej o przedstawienie dramatu życia jako cierpienia Achillesa, który oplakując nad brzegiem morza przyjaciela, Patroklosa, spotyka się z matką ukazującą się w postaci żalobnej Anadyomene.

¹⁴ *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, „Beiträge zur Archäologie” 1990, nr 19, oraz *Sirenes*, LIMC, t. VIII, s. 1093–1104.

¹⁵ Połączenie tematu Syren i tematu Apollina jest dość konsekwentne u Wyspiańskiego. Wywodzi się z tradycji mitologicznej, wedle której Syreny były – podobnie jak Muzy – córkami boga i jednej z pierwotnych, protoparnaskich Muz, być może poezji, tańca lub muzyki. Takie paralele odstaniają ponadto sens sporu Muz z Halikarnasu; to Syreny miały być przez Muzy pozbawione dostępu do harmonii świata, miały nie uczestniczyć w pierwotnym ładzie zwanym chora (stąd *chorea*, *chorał*, *chór*, *akord*), a więc stanowić niejako opozycję wobec grającego *universum* Pitagorejskiej przestrzeni muzycznych sfer, przeciwko której dopiero Platon wynalazł pojęcie porządku wszechświata.

Tradycja Achillesa jest dojmująca: przywołuje śmierć, której wyrocznia, znana Tetydzie, łączyła wyraźnie kres syna ze śmiercią najbliższego mu człowieka. Matka stała się nie tylko figurą życia, boginką morską dającą życie, ale także figurą losu i figurą śmierci, co zresztą bezpośrednio wiązało się ze sposobem, w jaki o własnej matce myślał Wyspiański, sam siebie obwiniając jako syna, że nie przekazał w młodym wieku potwierdzenia miłości kierowanej ku matce.

Ostatecznie spotkanie Achillesa z Tetydą jest okrutną *dolą*, która ujawnia marność ludzkich, nawet wielkich czynów, w obliczu śmierci. Wyspiański, jakby przeciw sobie, odsuwa taką letargiczną wizję losu, uciekając w pracę. Ma to wiele wspólnego z *czynem*, czynem bohaterским. A przecież na przeciwnym brzegu bohaterstwa umieszczano zwykle Odysa – kłamcę i ironistę¹⁶. Czy Wyspiański mógł być Odyssem? Odyssem przepływającym bezkarnie obok wyspy Syren, przywiązany do masztu wśród swej załogi, której członkowie mają uszy zalepione woskiem? Syreny, tak jak w mitach, popełniają zbiorowe samobójstwo, dzieląc los Sfinksa, który napadł w wąwozie na Edypa¹⁷. Jeśli siła Achillesa wiązała się z apollińską harmonią, to zwycięstwa Odyseusza wiązały się z jego chytrym i oszustwem. Wyspiański mimo to dokonuje heroizacji Odyseusza.

Wraz z wątkiem apollińskim pojawia się w pieśniach Syren Wyspiańskiego wątek orfejski, także związany z Wyspami Syren. Orfeusz występuje tu jako kitarysta, grający i nieomal śpiący na lirze, co często spotykamy zresztą w wyobrażeniach malarskich, zwłaszcza prerafaelitów. Głowa Orfeusza bywa złożona w śmiertelnym śnie na strunach instrumentu, tonie w rzecznych falach lub pogrąża się w stojącej wodzie melancholii. Stąd już tylko krok zarówno do obrazowania wyspy umarłych, jak i do

¹⁶ Być może właśnie Wyspiański jako pierwszy w dziejach kultury rozumiał Odyseusza jako bohatera tragicznie doświadczającego świata i zerwał z komediową koncepcją ujęcia jego losu.

¹⁷ Jasną i nowoczesną wykładnię zagadki Sfinksa dał Cyprian Norwid w XXX wierszu *Vade-mecum (Fatum)*; w utworze tym wprowadził trudne do rozwiązania pytanie Schellinga o to, czy może istnieć *fatum* (zatem i tragiczny los) w świecie chrześcijańskim. Schelling – w odniesieniu do *Fausta* Goethego, który to dramat znał tylko z I części – sądził, że tak, o ile *fatum* jest uzewnętrznione przez postać jako subiektywny los. Norwid uważał, że nie, ponieważ *fatum*, w wierszu potraktowane alegorycznie (*allegorein* – to mówienie innych rzeczy), jest ukrzyżowane. Chrystus – dzięki miłości – to *fatum* „zawiesił” i odsłonił przed człowiekiem możliwość „obejrzenia” zła, tak jak czyni to artysta, patrząc na model gotowy do malarskiego lub rzeźbiarskiego przedstawienia.

Böcklina, który przywraca temat barokowych skrzypiec jako instrumentu śmierci.

Odyseusz i Orfeusz stanowią u Wyspiańskiego figurę losu artysty, który zmierza do swej Itaki, ale „wprzód” musi przepłynąć obok wyspy Syren i uwolnić świat od ich złowróbnego nawoływania. Przez tę figurę przejawia się realizacja tematu sztuki jako wyrazu wolności istnienia i sztuki jako ciągu dalszego ludzkich zmagania z losem ludzkości, to jest takiej przecież egzystencji, jakiej codziennym wymiarem jest praca. Fenomen pracy Wyspiański przeżywał głęboko, balansując często na granicach ryzyka śmierci (polichromie w Bazylice Mariackiej, wyprawa – pierwsza – na kresy, wyniszczający fizycznie i emocjonalnie proces twórczy towarzyszący pisaniu *Sędziów*). Praca do kresu wytrzymałości ciała i ducha miała zarazem jakiś odkupieńczy i rycerski sens. A tylko rycerze mogli zamieszkać w przestrzeniach Walhalli, czyli na Wawelu, w krypcie, po śmierci. Ale i tej krypty Wyspiańskiemu nie ofiarowano. Widać Skalka była jego przeznaczeniem, tak jak jego losem była ciągła praca nad formą.

Dwie figury – Apollo i Odyseusz – wiążą się bezpośrednio z Syrenami Wyspiańskiego, a to przez ikonę Orfeusza kitarysty, który jako mitologiczny „antenat” męża spod Troi wraz z Argonautami przepłynął obok okrutnej wyspy zwodniczego głosu.

Pozostała jeszcze postać Ateny, rzadko wiązana z figurami Apollina i Odyseusza. Ma ona jednak szczególne znaczenie: mitografowie twierdzą, że pełni ona funkcję orędownika słusznej sprawy jako *parakletos*. Pamiętamy udział Ateny w wojnie trojańskiej, czyli w realizacji „gniewu Achilla” (bo to jest temat *Iliady* Homera), oraz jej znaczenie w przywróceniu należnej bogu czci świątyni w Delfach, który to po zwycięstwie nad Pytonem, okrutnym wężem, nadał jej imię Pronaja. To ona prowadzi do sanktuarium w Delfach. Pronaja to także kraina nad morzem Marmara. Zagubionym wędrowcom na pustyni kraina Marmara wskazywała bliskie już szczęście oczekujące w Kanaan. Dlatego delfijski *temenos* Ateny nazywają pielgrzymi również Marmarią. W Delfach, przed wejściem na teren gimnazjonu, gdzie odbywała się ablucja i wzmacnianie się umęczonych pielgrzymów idących do basenu i świątyni Asklepiosa, znajduje się dziś przepiękna ruina świątyni Ateny Pronai, przez którą trzeba przejść, by dostać się na rampę wiodącą do świątyni Apollina.

Kiedyś należało powtórzyć drogę Apollina: świątynia Ateny (*Pronajon*), *Gymnasion*, rampa ze świętym napisem (*hagia anagraphe*), przej-

ście obok skarbców Aten, Koryntu i dwunastu innych ziem helleńskich, do czworobocznej świątyni Apollina, przejście północne ku wysokim partiom góry, w której znajduje się wykuty stadion (igrzysk pytyjskich – związanych z Pytonem i wyrocznią, której „ambonę” widać jako sześcienny blok skalny). W wielkiej niszy wysokiej góry będącej pierwszą górą łańcucha Parnasu od strony Hellespontu i Zatoki Saronijskiej znajdują się baseny w sanktuarium innego węża, Asklepiosa, którego kapłani dla celów leczniczych hodowali węże przeznaczone do szczepień ochronnych. Metoda ta, znana zresztą z Egiptu, polegała na wsączeniu trucizny w młode ramię, tak by wytworzyły się antyciała uodparniające na choroby oraz ukąszenia węży i skorpionów. Była to, rzecz jasna, medycyna wykorzystująca truciznę jako lekarstwo, czyli greckie *farmakón*. Człowieka leczą trucizny podawane w stosownej ilości.

Delfy były ośrodkiem amfiktionii. Amfiktionia to związek *polis* skupiony wokół jednej świątyni wzniesionej ku obronie bóstwa. Dla Delf był to Apollo, którego kult przeszedł tam z Termopil, z kręgu Demeter miłosiernej (*Eleusiaka*). Do amfiktionii delfickiej należało dwanaście miast, które wysyłały po dwóch przedstawicieli dwukrotnie w roku na radę świątyni. Rada przestrzegała harmonogramu igrzysk pytyjskich, zapewniała opiekę wyroczni, nadzorowała święte źródło kastalskie. Kto miał władzę nad Delfami, w którym ustanowiono centrum (pępek) świata, czyli *omfalos*, obrobiony elipsowato blok granitowy z wyraźnym płaskorzeźbieniem geometrycznym, ten posiadał cały świat. Takie były marzenia Filipa II, zwanego Macedońskim, który nie siłą, ale przychylnością pozyskał Delfy i zdominował środek świata, a zatem i świat cały. Geometria sześciokątnego granitu odpowiada strukturze okręgu Apollina. Jego *hieron* (święty okrąg) złożony jest z sześciu tarasów połączonych świętą drogą, której geometria i założenie architektoniczne są odpowiednikiem geometrii *omfalosa*¹⁸.

Na tarasach, przy drodze, wznoszono skarbcce, w których gromadzono wota pielgrzymów, wznoszono pomniki oraz budowano świątynie (lub spichrze) fundowane i utrzymywane przez kolejne miasta-państwa. Częściowo zachowane do dziś (lub pozostające jako plany zabudowy) skarbcce to dary Sykionczyków, Syfnijszczyków (ok. 525 roku p.n.e.) i Ateńczyków (dziś zrekonstruowana budowla z końca V wieku p.n.e.). Świątynia Apollina znajdowała się na ostatnim, najwyższym, szóstym tarasie.

¹⁸ J.K. Konstantinou, *Delphès. Le sanctuaire oraculaire et son rôle dans la vie politique et sociale du monde grec antique*, Athènes 1957, s. 4.

Do wnętrza prowadził dorycki *peripteros* z IV wieku p.n.e. Okręg Apollina (dominujący) i okręg – niegdyś dwuświątynny – Ateny, znajdujący się u stóp góry, to podstawowe religijno-architektoniczne założenie świętych Delf. Nie wolno też nie wspomnieć o miejscu zwanym *Knidos*, budowli usytuowanej w pobliżu *serapeum* (kultu Asklepiosa), przypominającej początki sztuki medycznej.

Knidos, miasto Afrodyty i Demeter, niegdyś należące do Ateńskiego Związku Morskiego, było centrum medycyny jako wiedzy o przywracaniu zdrowia, sprawności i siły. Narodzone jak Afrodyta z piany morskiej, mające *Afrodytę* Praksytelesa za czczony obraz piękna (wzorzec mitematyczny: *Afrodyte-Athene*), stanowi o połączeniu z Grecją całej Hellady, także wyspiarskiej, reprezentowanej przez Delfy. Ów panhelleński Akropol, miasto-państwo na górze (*akron*). Zespolenie to składa się na symboliczne wyobrażenie Grecji jako kraju gór i morza, rozproszenia i centrum, a także ciemnych mocy pokonanych przez moce dobra, zagrożenia i śmierci zdominowanych przez piękno i wewnętrzną moc człowieka (lub boga) kreślącego drogi przeznaczenia.

Element apolliniński i tu się pojawia: Apollo pokonał Pytona, Herkules i Tezeusz – wielu przeciwników, Edyp – Sfinksa, Orfeusz i Odyszeusz – Syreny. Dlatego mogli się stać bogami solarnymi mieszkającymi na górach. Wszyscy oni mają ponadto ścisły związek z Afrodytą jako matką Harmonii zwyciężającą wojowniczy temperament ojca – Aresa¹⁹. Pokonanie Syren przez Odysusza miało dodatkowo i ten sens, że zniszczeniu uległy przeciwniczki Muz i przepaść widmo kobiety fatalnej jako przeznaczenia męskiego życia²⁰. Próba charakteru Odysa w dramacie Wyspiańskiego wiąże się właśnie ze sceną Syren. To w niej następuje przemiana bohatera w postać dojrzałą do doświadczenia tragicznego losu.

Scena Syren rozpoczyna się w chwili, kiedy Odys w pół sennej, pół realnej rzeczywistości widzi lecące nad brzegiem mewy, „ptaki dzieciństwa”, które przywodzą mu na myśl Itakę. Ten fałszywy obraz, halucyna-

¹⁹ Element militarnego okrucieństwa Syren wiązał się z Aressem. Ten wojskowy aspekt życia Syren, połączony z aspektem afrodyzyskim, odpowiada zapewne za emocjonalne obciążenie syreniego losu. Zob. P.H. von Blanckenhagen, *Easy Monsters*, [w:] *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honour of E. Porada*, Mainz am Rhein 1987; C. Mainini, *Monstri al femminile*, [w:] *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995.

²⁰ J. Neils, *Les femmes fatales. Skylla and the Sirens in Greek Art*, [w:] *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, New York 1995.

cja dzieciństwa i młodości, sprawia, że Odys wchodzi do morza. Nie ma tu statku, nie ma załogi, bohater jest sam na skalnym wybrzeżu; miotany przeznaczeniem przypomina króla Leara na morskim pustkowiu lub Edypa-Erynnisa, czemu towarzyszy w dodatku błyskawica i grzmot. Scena ta ma wyraźnie monochromatyczny walor scenograficzny: morze i skały są czarne, błyskawica – sina, mewy – białe. To one, już jako Syreny, otwierają „jasną przestrzeń” jak rozpostarte białe pióra. Syreny swoją pieśń adresują wyraźnie do konkretnego bohatera, rycerza – do Odysa; znają go przecież z podróży, zginęły za jego przyczyną. Teraz odrodzone odżywają w wyobraźni bohatera w momencie, w którym odczuwa on bliskość śmierci. Stanowią rodzaj antycznego chóru, który wypowiada prawdy o losie. Nie są to już wabiące nimfy, dziewice-ptaki, lecz zespół przodownic chórów, które *unisono* śpiewają pieśń bohaterską, pieśń o bardzo rygorystycznym układzie strof i rymów (prostych, podstawowych w kluczu a-b, c-d), a zwłaszcza uporczywym metrum sylabotonicznym w izolowanym wierszu tonicznym. Śpiew ten odbywa się przy akompaniamencie liry, instrumentu Apollina, instrumentu będącego obrazem harmonii wszechświata (siedmiostrunna lira – siedem gwiazd, plejad – siedem tonów muzycznych od C do H). Śpiew Syren nie ma więc charakteru lamentacji, zawołania, nawoływania, wzywania, powabnego łudzenia (jak w micie). Nie jest też syrenim śpiewem, serenadą, nie przypomina skargi, którą znamy z pieśni Ino żalącej się przed Panem (jak w tragedii Eurypidesa). Czarodziejski, smutny, a zarazem słodki śpiew, wyraz słodkiej duszy (*pneumamelissa*), jest podobny do układu burdonowego, do brzęczenia pszczoł; jako taki miał i ma tonację głęboką – wibrując, stanowi wstęp do zaśpiewu i całości pieśni²¹. Na taki rodzaj wydobywania dźwięku przez Syreny zwrócił uwagę Homer w *Odysei* (XXIII, 326) i *Iliadzie* (II, 87).

Ta charakterystyka śpiewu dotyczy oczywiście syrenich postaci mitologicznych, za które jako byty realne biorą je bohaterowie Homera i sami rapsodzi oraz geografowie i historiografowie antyczni. Tradycja później-

²¹ W *Zoologii* (lub lepiej: *Historii zwierząt*) Arystoteles powiada o tym, że dźwięki wydawane przez zwierzęta wyrażają ich stan, a w wypadku pszczoł stanowią wibrację wewnętrznego ducha owada [525 b, 6]. Od początku XVIII wieku wielokrotnie porównywano śpiew Syren do śpiewu pszczoły, który ma zresztą – jak śpiew jednej nocy wykonywany przez Królową Roju – magiczne znaczenie: wabi trutnie, które po zapłodnieniu Królowej giną. Może więc stąd wzięła się metafora syreniego śpiewu jako odpowiednika śpiewu Królowej Matki? W dodatku słowo *seiren* oznacza przemianę pszczoły w różne postaci. Zob. *Zoologia*, 623 b, s. 10.

sza, zainicjowana, jak przypuszczam, przez *Ody* Pindara, przekształciła ów pszczeli śpiew i lament we właściwy chórowi tragicznemu ciąg peanów lub układów pentametrów i trochejów, zbliżając tym samym wiersz bohaterski do dystychu religijnego²².

Syreny przychodzą w dramacie Wyspiańskiego do Odysa, którego już znają. Odys, przeciwnie niż w micie, idzie ku nim przez morze. Zmierza ku Itace, z której skał Syreny rozgłaszają swoją pieśń rozpoznania prawideł losu. Zmiana tradycji śpiewu Syren i jej funkcji polega na przejściu od *głosu* do *pieśni*, od inkantacji do jednomyślnego chóru, od dźwięku do słowa. I tak Syreny Wyspiańskiego zostają przekształcone w mentorów pokazanych w ich właściwej funkcji nauczycieli wiedzy: doświadczonych „pielgrzymów” tego świata.

Odys Wyspiańskiego żyje jednak w innym niż mitologiczny świecie: pogrążony we wspomnieniu Calypso (scena poprzednia dramatu), w drodze do łodzi Charona, przeżywa ostatnie chwile już jako Wyspiański w 1907 roku, dotykający śmierci swojej własnej jako pełnej świadomości odchodzącego życia²³.

Wyspiański przekracza tradycję mitologiczną i literacką związaną z Syrenami: wchodząc w krainę śmierci, traktował ją jako konieczne dopełnienie pracy i jako początek nowej, nieznannej twórczości.

²² Był on wiązany również z czystym śpiewem dziewicy, którą określano jako *partenope*. Stąd też nazwa Neapolu – Partenopolis – od imienia jednej z Syren.

²³ Wielokrotnie podkreśla to E. Miodońska-Brookes w swoich pracach pisanych i wykładach o Wyspiańskim. Zob. szczególnie jej książkę „*Mam ten dar bowiem, i patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.

NAMIĘTNY ADEPT HELLENIZMU ŚW. PAWŁA. SŁOWACKI

Wprowadzone w tytule pojęcie hellenizmu jest w wypadku św. Pawła zastanawiające i musi budzić słuszne sprzeciwy. Apostoł przecież nie tylko nie był hellenistą, choć żył w świecie zhellenizowanym, ale w dodatku wiodł spór z synkretyczną rzeczywistością ówczesnego świata. Jednakże mniej więcej od połowy XIX wieku, na skutek odrodzenia illuminizmu i pokrewnego mu mistycyzmu blasku i światła, zaczęto odkrywać w jego myśli nie tylko elementy hellenistyczne, ale także gnostyczne; bywało, że czytano jego listy i biografię przez nauki Tertuliana, te zwłaszcza, które – pochodząc z okresu montanistycznego, jak na przykład traktat *De baptismo (O chrzcie)* – były uważane za istotne dla ukształtowania się doktryny Kościoła.

Warto więc spojrzeć najpierw na św. Pawła z perspektywy jego biografii zawartej przede wszystkim w listach i Dziejach Apostolskich, ale również w częściowo przywołanym I liście Klemensa (ok. 96 roku n.e.) oraz w tak zwanym *Fragmencie Muratoriego* (z końca II wieku). Późniejsza tradycja, a więc tradycja Euzebiusza przywołującego Dionizego z Koryntu oraz zbioru pod nazwą *Acta Pauli* (również z końca II wieku), będzie ważna ze względu na okoliczności śmierci Piotra i Pawła; okoliczności te jednak są do dziś nierozpoznane. Źródłem miarodajnym są dla mnie Łukaszowe Dzieje Apostolskie oraz wspomniany list Klemensa¹.

Spojrzenie na św. Pawła – dalekie od przypisywanego mu hellenizmu – jest ważne, może bowiem wskazać fundament, na którym Słowacki, czytający Nowy Testament, opierał swoje intuicje, wyobrażenia i wiedzę.

¹ Szersze informacje dotyczące źródeł wiedzy o św. Pawle, [w:] J. Niemczyk, *Apostoła Pawła List do Rzymian*, Warszawa 1978.

Apostoł Paweł, jak wielokrotnie o tym pisał w swoich listach, był Żydem, „Hebrajczykiem z Hebrajczyków”. Oznacza to, że jego rodzina nie należała do hellenistycznej diaspory, że nie znała greki lub nie mówiła po grecku. Prawdopodobnie używała tylko hebrajskiego lub – ze względu na dominację Nabadyjczyków – aramejskiego, tak jak Chrystus. Rodzina apostoła Pawła, pochodząca od Beniamina, kultywowała więc odrodzony faryzeizm. Nie dziwi więc fakt, że Saul (Szawel) z Tarsu był surowo wychowany w poczuciu świętości zarówno tradycji, jak i Tory. To zresztą różniło faryzeuszy od saduceuszy odrzucających tradycję i „uczonych w piśmie”, czyli „starszych”, którzy mieli autorytet dawnych proroków i jako tacy pełnili najważniejszą funkcję w Sanhedrynie². Faryzeusze, jako „oddzieleni przez lud”, jako *puriszim*, wierzyli w zmartwychwstanie ludzi, jako *chassidim* zaś, czyli pobożni, ufali w sprawiedliwy sąd powszechny.

Poglądy te, zaczerpnięte z religii Persji, stały się przyczyną konfliktu zarówno z saduceuszami, jak i zhellenizowanymi Żydami. O sporach tych pisze żydowski historyk Józef Flawiusz. W religiach perskich oczekiwano, podobnie jak w nowym faryzeizmie, przyszłego świata, ponieważ ten, w którym żyjemy, jest wieczną walką dobra ze złem, ciała z duchem. Wieczną – w znaczeniu długotrwałą. A więc młody Saul, ze względu na przynależność do faryzeuszy i konflikty z judaizmem hellenistycznym, surowy dla innych i dla siebie, obdarzony wybuchowym temperamentem, był właściwie *puriszim chassidim* – odrzuconym pobożnym. Dla większości mieszkańców Tarsu mógł być „pobożnym inaczej” albo nawet heretżarchą, zważywszy na to, że faryzeusze w Tarsie stanowili „znaczącą mniejszość”.

Tars leżał w Cylicji, stolicy prowincji rzymskiej na Przełęczy Tauryjskiej; przysługiwało mu miano „mostu” łączącego Syrię i Azję Mniejszą. Bramy Cylickie były wówczas progiem dwóch światów, a Tars był ważniejszy niż Ateny i Aleksandria. Pisze o tym Strabon. W filozofii dominował stoicyzm, w handlu – tkactwo i krawiectwo. Sam Paweł był przecież dumny, że utrzymywał się z pracy własnych rąk – z szycia namiotów.

Apostoł Paweł, należący do wyższej duchowo i materialnie kasty, miał obywatelstwo miejskie tarsyjskie i państwowe rzymskie. Miał brata w Je-

² Niezwykle istotne rozważania na temat faryzeizmu i jego miejsca w cywilizacji judejskiej i judeochrześcijańskiej przedstawia Paul Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 112 i n.

rozolimie, który uratował go przed napaścią Żydów (Dz 23, 16). Był kilkanaście lat młodszy od Chrystusa (Dz 7, 58).

Z listów Pawła oraz z Dziejów Apostolskich wynika, że miał on inny niż Piotr czy Chrystus stosunek do świata hellenistycznego. Jego listy są pisane hellenistyczną greką, *koine*, której podstawą był język attycki, zubażany jednak przez dialekty greckie. Już te listy i ich język świadczą o tym, że ulegał pojęciom greckim i wyrażał je w duchu hellenistycznej retoryki i gramatyki. Chrystus użył raz słowa greckiego – *te teloka* („dokonało się”) – i były to słowa Arystotelesa. Święty Paweł, wbrew tradycji judejskiej, zmierzał jednak ku używaniu greki.

Hebrajskie imię Pawła – Saul (Szaweł) – znamy tylko z Dziejów Apostolskich. Drugie imię, Paulos, imię rzymskie, pojawia się w listach i w 13. rozdziale Dziejów Apostolskich. Mówiono o tym, że imię to przyjął na wzór imienia Sergiusa Paulosa, który nawrócił się na Cyprze... Ale wiadomo, że w tamtych czasach normą była dwuimienność – miejscowa i państwowa. Poświadczają to Dzieje Apostolskie (1, 23), skąd płynie informacja, że Józef Barsaba, który miał zająć miejsce Judasza wśród uczniów, został „zmieniony” na Rzymianina, kiedy nadano mu imię Justusa.

O Pawle z czasów jego młodości wiemy, że znał prawo Mojżeszowe, że przebywał w najświetniejszym wówczas ośrodku intelektualizmu faryzejskiego, jakim była Jerozolima, że jego nauczycielem był Gamaliel znany ze słynnego zakładu przypominającego nam zakład Pascala, zakładu dotyczącego możliwości istnienia Chrystusa jako Mesjasza. Działalność Pawła jako filozofa była bezinteresowna. Utrzymywał się z zawodu „krawca namiotów”. Powraca do tego tematu w swoich listach (I Tes 2, 9; I Kor 9, 6–18; II Kor 11, 7–11). Gościł w Koryncie u Akwili i Pryscylli.

Kiedy przebywał u swego brata w Jerozolimie, zetknął się z wyznawcami Chrystusa. Był świadkiem ukamienowania Szczepana (Dz 7, 58–81). Uważał, że jest to słuszny sposób wymierzania kary, do czego przyznawał się w listach do Galacjan (1, 13), Koryntian (I–15, 9) i Filipian (3, 6). Wizja męki Szczepana rozbudziła w jego wyobraźni chęć zemsty na podobnych Szczepanowi wyznawcach Chrystusa. Ta sytuacja spowodowała, że Saul otrzymał od Rady Najwyższej, Sanhedrynu, list zezwalający na ściganie wyznawców Galilejczyka.

Droga do Damaszku – bo do tego tematu tu zmierzam, odnajdując w niej mityczny sens przemiany wielkich ludzi – była dramatycznym przejściem od ciemności ku jasności. Ewangelista Łukasz zaświadcza w Dziejach Apostolskich (9, 1–19; 22, 6–16; 26, 12–18), że była to świat-

łość większa niż „blask słoneczny”. To właśnie przeżycie światłości upewniło Saula, że Chrystus nie jest w szeolu, w ciemnej krainie, lecz w blasku słońca, że zmartwychwstał. To przeżycie stało się podstawą nauki św. Pawła o ukrzyżowaniu – dla narodzin w nowej postaci.

Przeżycie Saula było więc nie tyle „nawróceniem”, do czego przyzwyczaiła nas eklezjologia, ile epifanią roli ofiary na krzyżu, męki i cierpienia. Prowadziła ona do utożsamienia światła z logosem, logosu z Chrystusem. Wedle soteriologii św. Pawła zmartwychwstali mają posiadać ciało duchowe (*soma pneumatikón*), które może być widziane jako *doxa* – wiedza i wiara będąca zarazem światłem (*lumen gloriae*). Tego rodzaju poznanie dostępne jest jedynie w sferze Ducha (*en pneumati*), choć dotyczy przemian w świecie ludzkich egzystencji, w świecie historii. Świadczy o tym mocna i jakże hellenistyczna opozycja *porządku ciała* i *porządku ducha*. Widać w tej opozycji elementy myśli Platona, dotyczącej relacji między warunkującym istnienie świata duchowym Absolutem a warunkowanym przezeń, skazanym na ciągły rozwój, choć w ciemnej jaskini niewiedzy, światem kreowanym przez demiurga. Przełamanie praw natury, przejście od ciemności do jasności, ma zarazem wymiar ontologiczny: dotyczy całego kosmosu (przypomnijmy, jakie zjawiska towarzyszyły śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa).

Doświadczenie światła jest jednak ukazane jako spotkanie z twarzą Chrystusa (Gal 1, 16); twarz ta jest świetlista (I Kor 9, 1; 15, 8; II Kor 4, 4–6), a zarazem kontemplowana i rozumiana jako poznanie.

Przypuszczam, że takie właśnie doświadczenie światła stało się zasadniczym elementem mistyki genezyjskiej Juliusza Słowackiego. Szczególnie widać to w *Liście do Jana Nepomucena Rembowskiego*, w którym zostaje odsłonięta tajemnica przejścia od ciemności do światła jako duchowego centrum kosmosu:

O najstraszniejszą ze wszystkich tajemnic pytałem się w duchu moim Boga i Pana mojego, a oczy moje utkwione w ciemność... w kącie izby mojej... gdzie w odbłyśku słońca jesiennego świecił się krąg pajęczyny, podobny marze i cieniowi wielkiego miesiąca... Środek koła, opuszczony przez pajaka i pusty, był mi punktem i celem niby widzenia...³

³ J. Słowacki, [*Dzieła filozoficznego ciąg dalszy*], [w:] *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, t. XII, s. 222. Dalsze cytaty ze Słowackiego odnoszą się do tego wydania oznaczonego skrótem *Dzieła* z podaniem tomu i strony.

Przypomnijmy, że dalsze fragmenty listu opowiadają o doświadczeniu ujrzenia w świetle napisu: Duch Miłość Wola, co ujmuje wyrażenie związek światła z logosem. Dalsze fragmenty opisują wizję narodzin poznania niewidzialnego świata, wyraźnie włączając się w epifaniczny charakter przemiany św. Pawła:

A oto widzę środek nieskończoności, Słowo w Bogu, przez Ducha Świętego miłości, aż na dzień swej natury wzruszone... że się zbłysnęło⁴.

Metafora światła, utożsamiona tu z poznaniem niewidzialnego jeshcze Chrystusa, ma wszelkie cechy epifanii z drogi do Damaszku⁵. Podobnie jak w historii św. Pawła – Słowacki zostaje napadnięty nagłym piorunem blasku:

A w rozbłysku sił pokrzyżowanych, w rozstrzałach piorunowych – jawią się słońce złotych miliony... gwiazdy – globy ze swymi księżycami, saturny opierścienione tysiącem złotych obręczy... Syn przez Ducha Świętego poczęty, uwidział się, łono Ojca nappełnił... i Ducha w Sobie Świętego równość w widzialnych kształtach oddał Ojcu na niebiosach⁶.

Kosmos staje się więc ciągłą chrystofanią, odsłania się w nim wyższy porządek, porządek świetlisty, polegający na nadaniu rangi podstawowej zasadzie przemiany świata idącego ku czystemu blaskowi. To już nie jest Swedenborgowskie „spiętrzenie po blaskach”, jak w *Godzinie myśli*, lecz rozumienie Chrystusa-światła jako początku poznania:

Gdyby nie Chrystus, gdyby nie poznanie dzisiejsze Jego duchowej – a różnej od nas Bożej natury, wyznając, że ani kroku nie moglibyśmy uczynić na drodze wiedzy⁷.

Jest to inny obraz niż ten, który jest związany z częstym u Słowackiego obrazem ewangelicznego Chrystusa-siewcy z *Samuela Zborowskiego*:

Czy widziałś Chrystusa?
Włóczy się przez ciemnotę
I sieje gwiazdy złote...

⁴ *Ibidem*, s. 223.

⁵ Inaczej, bo ze względu na system genezyjski, ujmowałem ten problem w pracy *Mistyczny kosmos Słowackiego*, [w:] *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

⁶ *Dzieła*, t. XII, s. 223.

⁷ *Ibidem*, s. 210. Przywołana wypowiedź to słowa Heliona – repartytywnie związanego z samym Słowackim – z [*Dialogu jednolitego*].

Dla dusz białych – pokusa...
Jak chłop w kraj poorany
Rzuca gwiazdy w kurhany⁸.

Idea wielkiej przemiany, która rozbudziła się zrazu w duchu „nowej wiary” Towiańskiego, nie miała właściwie z myślą św. Pawła wiele wspólnego: idea zabłysnęła, co prawda, ale nie przemieniła poety tak jak wielkie przebudzenie w wizji kwietniowej. Myślę, że istnieje tu zasadnicza różnica w traktowaniu blasku: wizja kwietniowa ujawniła światło w ciemności, coś, co „się zbłysnęło” nad kopułami Paryża i wywołało nie tylko poczucie wybrania poety na egzegetę wiary, ale także poraziło, tak jak św. Pawła, bliskością epifanicznej mocy. Widziałbym więc w mistycznym okresie Słowackiego dwa punkty, dwie chwile przemian. Pierwsza chwila jest związana z utworem *Tak mi, Boże, dopomóż*, wydrukowanym w 1842 roku, dokładnie zaś 30 lipca, w „Dzienniku Narodowym” – organie Mickiewicza i towiańczyków. W tekście tym mowa o „rozwinięciu wiary”, która „zmartwychwstała w poecie”. Juliusz Kleiner widzi w tym przełom, który dokonał się w „duszy spragnionej cudu i światła mistycznych”⁹. To celne spostrzeżenie, które ujmuje Słowackiego jako apostoła, nie jest jednak jeszcze rozpoznaniem właściwej przemiany. Moim zdaniem prawdziwe wyjście na drogę do Damaszku i prawdziwe objawienie ujawnia się w wizji kwietniowej. To, jak sądzę, było rzeczywiste obcowanie ze światłem – Chrystusem.

Po „nawróceniu” św. Paweł nie wrócił do Jerozolimy, do uczniów Jezusa, lecz odbywał wielkie podróże po Arabii. Udał się też do aramejskiej wspólnoty Nabadyjczyków, a potem do Deukapolis. Stamtąd, już inną drogą niż ta z Jerozolimy, wrócił do Damaszku, gdzie, wedle św. Łukasza (Dz 9, 8), został ochrzczony przez Ananiasza. Zaczął szukać chrześcijan, bał się zarówno Żydów, jak i hellenistów, osobliwej grupy wyznającej eklektyczną religię (Dz 9, 23–25). Trzy lata później poznał Piotra i Jakuba, brata Jezusa (Dz 9, 26–30). Poprzez drogi Syrii i Cylicji wrócił do rodzinnego miasta – Tarsu. Rozpoczął się czas listów misyjnych, czas podróży po hellenistycznym świecie. Wiara w zbawienie „Greka i Żyda” przestała mu być obca.

Nie jest moim zamiarem tworzenie paraleli pomiędzy ostatnim okresem życia Słowackiego a tym okresem św. Pawła, o którym pisałem wy-

⁸ *Ibidem*, t. X, s. 2.

⁹ J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 207.

żej. Mam jednak wrażenie, że polski poeta, podobnie jak Apostoł, rzucił się w wir niezwyklej pracy, pracy tak intensywnej, jakby miała ona od nowa i od początku zawrzeć wszelkie obudzone nagle idee. Charakterystyczne są tu listy Słowackiego, jego rozmaite dialogi filozoficzne, memoriały, pisma egzegetyczne. Podobieństwo polega na tym, że obaj nauczają. Czy w tej genezyjskiej nauce Słowackiego są jakieś elementy systemu św. Pawła?

Ujmijmy wyjaśnienie w dwa paradygmaty: komparatystyczny układ idei Apostoła i idei poety. Opisywanie całości zajęłoby wiele miejsca i straciło na przejrzystości.

| Teologia św. Pawła | System genezyjski Słowackiego |
|---|---|
| 1. Poznanie Chrystusa objawia się w „wielkiej wiedzy” lub w „prostoduszności”. Jej warunkiem jest objawienie. | 1. Chrystus objawia się wielkim władcą, uczonym w duchu, ale i „pastuszką z litewskiego boru”. W <i>Królu-Duchu</i> widać to niezwykle wyraźnie, podobnie w <i>Samuelu Zborowskim</i> , gdzie wiedza bywa dana tym <i>maluczkim</i> właśnie – przypomnijmy objawienie Jeruzalem Słonecznej. |
| 2. <i>Ego</i> u św. Pawła jest martwe. Żyje w nim tylko Chrystus (Gal 2, 20), ponieważ: a) nie ma osoby spełniającej się w ciele, b) kosmos jest w każdej jednostce, c) wyrażenie św. Pawła „nie ja” oznacza, że prawdziwy byt objawia się w snach i wizjach, d) Chrystus jest prawdziwą jednostkowością jedności i „pierwiastkiem tych, którzy zasnęli”. | 2. <i>Ja</i> pojawia się w układzie repartytywnym prorok – poeta – rewelator, gdyż: a) wszystko jest dla Ducha, a dla cielesnego celu nic nie istnieje, b) droga Ducha idzie przez Polskę i polskiego poetę, i świat cały przechodzi przez Słowackiego, c) sny i wizje mają kluczowe znaczenie dla Słowackiego – wystarczy przypomnieć sen Eoliona, wizyjne prawdy Don Fernanda, zapiski w raptularzu, d) Chrystus jest światłem, ku któremu zmierza każdy byt i ku któremu wzbudzą się zmarli. |
| 3. Idea „słów niewypowiedzianych” (APPHTA P’HMATA). | 3. Wielokrotnie Słowacki mówi o zakazie głoszenia treści objawienia, o „węglu” położonym na ustach, o konieczności niedopowiedzenia, o tajemnicy nakazanej przez Ducha. |

| Teologia św. Pawła | System genezyjski Słowackiego |
|---|---|
| <p>4. Słowo Boże to miecz obosieczny (Hbr 4, 12). Chodzi tu jednak nie o miecz rycerski, lecz hellenistyczny miecz sędziowski. Używany do określenia różnicy pomiędzy żyjącymi wedle nowego prawa a tymi, którzy prawa nie przestrzegają.</p> | <p>4. Słowo objawienia prawd jest traktowane jako wyraz arbitrażu systemowego. Ci, którzy nie słuchali i nie wierzyli, są jak Amfitryta w <i>Samuelu Zborowskim</i>, jak <i>Kanclerz</i> w tym samym dramacie. To teoria rozdzielenia świata na postępujących rewolucyjnie pierwojących i formy zaleńiwione.</p> |
| <p>5. Pismo misyjne jako wyraz obwieszczania prawd, retoryka zachęty i zbliżenia (KERYGMATYKA).</p> | <p>5. System Słowackiego jest kerygmaticzny. Wystarczy spojrzeć na listy osobiste lub dialogi i pisma filozoficzne, by zobaczyć, ile tam zachęty, przykładów, morałów. Najlepiej widać to w tych tekstach, gdzie pojawia się <i>TEUMACZ SŁOWA</i> oraz Helion i Helois – dzieci, którym udzielana jest łaska wiedzy Mistrza.</p> |
| <p>6. Istotna rola oświecenia duchowego, epifanii. Chrystus jako światłość.</p> | <p>6. Cały system genezyjski ma charakter epifaniczny. Poeta jawi się jako rewelator tajemnic wyższych. Celem pracy wszystkich istnień jest ostateczny „wyrób światła”.</p> |
| <p>7. Wyznawana wiara jest agresywna, wojująca; św. Paweł używa takich pojęć, jak „miecz”, „zbroja”, „bitwa”, „oręż”, „walka”. Wiara nie chce mieć wątpliwości. Jest „trawiącym ogniem”.</p> | <p>7. To samo dotyczy pewności, z jaką Słowacki wygłasza swoją wiarę. Wielokrotnie retoryka tej pewności zawiera hasła z dziedziny wojny, rewolucji, bitwy. Sama istota systemu mieści się w okrutnej walce „mar” przeciwko „ciałom”, hierarchii z Ducha i hierarchii z ciała. „Trawiący ogień” jest związany z wyobrażeniem mąk w przemianach „ducha globowego”.</p> |
| <p>8. Pojęcia „wiary wyznawanej” (wierzymy w to, co mówimy), „czynu” (czynimy to, w co wierzymy); „wiara czynów” to również założenie niedoskonałości działania – nie zawsze czyny są zgodne z głoszoną nauką.</p> | <p>8. Przewaga układów o charakterze perlukcyjnym odpowiada chyba przekonaniu, że słowo ma moc stwórczą. Sam poeta przecież był w Logosie, był Słowackim – synem Słowa. Opozycja <i>ja</i> i <i>jam</i> świadczy jednak o tej niepełnej harmonii słowa i czynu, do której nawołuje system.</p> |
| <p>9. Wobec świata materii zachowujemy obojętność (ideał ΑΠΑΘΙΑ). Tu zatrzymuje się św. Paweł na antropologii, nie akceptuje mistyki przemiany, dostępnej wówczas gnostykom czy neoplatonikom.</p> | <p>9. Zadaniem ducha jest przemiana materii w słońce i jego blask. Jest to zasadnicze odstępstwo od teologii św. Pawła, właściwie manifestacja o charakterze anarchicznym i gnozyjskim.</p> |

Interesujące jest również zestawienie pojęć hellenistycznych (i przywołanych przez nie systemów i układów idei) św. Pawła z pojęciami i systemami wskazanymi przez Słowackiego w jego systemie filozoficznym.

| Pojęcia hellenistyczne | Pojęcia systemu Słowackiego |
|--|---|
| 1. Duch kształtujący myślenie (Rz 7, 5 i n.). <i>Pneuma</i> jako <i>fronema</i> (zamieszkanie ducha w ciele decyduje o życiu człowieka tak jak <i>daimonion</i>). | 1. Słowacki łączy <i>daimonion</i> z wewnętrznym światłem, które otrzymał jako Syn Salomei, a zarazem Syn Słowa. Bywa, że wierzy, iż jest Aniołem albo już Duchem Słonecznym. |
| 2. Ciało – <i>sargs</i> (ciało trumienne) i <i>soma</i> (ciało jako mieszkanie duszy). Duch tchnący – <i>en pneumatī</i> . Ciało duchowe – <i>soma pneumatikōn</i> . | 2. Ciało należy zmusić w walce do przetrwania własnej formy. Rozróżnienie na ciało duchowe i ciało jako formę krępującą ducha jest podstawową opozycją systemu. |
| 3. Ciało obumierające w dwóch postaciach: <i>nekros</i> i <i>thnetos</i> (martwe i śmiertelne). | 3. Ten układ najlepiej zaznacza się w tematach podejmowanych za Calderonem, zwłaszcza w <i>Księżcu niezłomnym</i> . |
| 4. Pismo Święte jest literaturą mądrości (<i>chokma</i>) – za Filonem z Aleksandrii. | 4. Słowacki traktuje Biblię jako księgę wiedzy, przy czym takie myślenie ma też charakter gnostyczny. |
| 5. Stoickie: „można być dobrym albo złym” – nie ma stopni pośrednich. | 5. Tak jest w historii. Ale w nauce genezyjskiej stopnie pośrednie są koniecznym elementem rozwoju. |

Tekst ten nie może mieć jednoznacznego podsumowania, dotyczy bowiem w dużej mierze wyobraźni Słowackiego, jego namiętnych przekonań i idei, a nie wypowiedzi, które *expressis verbis* odnosiłyby się do św. Pawła. Słowacki jako czytelnik Pisma Świętego wielokrotnie wracał do idei św. Pawła, które pozostawiły na poecie wyraźne piętno. Może ten tekst jest choć w części wyrazem empatycznej emocjonalnej i – jak etymologicznie pisze poeta – namiętej lektury apostoła Pawła. Jeśli Słowacki odwołuje się do nauki św. Pawła, czyni to w taki sposób jak na przykład w [Redakcji C Dzieła filozoficznego], w którym daje się porwać idei metempsychozy:

Metempsychoza więc – jako gałązka wiedzy i wiary w krzyż Chrystusa wszczępiona, rozkwita na nowo... już nie straszna, bo za ręce jak dziecię przez Chrystusa

tusa prowadzona – ku celom ostatecznym idąca... Ziarno zaś jej znajdziesz po dwakroć wyraźnie w Ewangelii na przyszłość zachowane – a do czasu umyślnie zakryte – a to w tych słowach:

I pytali go uczniowie mówiąc: Cóż tedy doktorowie zakonni powiadają, iż Eliasz musi pierwej przyjść (nim syn człowieczy zmartwychwstanie).

A on odpowiadając rzekł im: Eliasz ci przyjdzie i naprawi wszystko. Wszakże wam powiadam, że Eliasz już przyszedł, a nie poznali go, ale uczynili z nim, co chcieli. Takci i Syn Człowieczy będzie od nich cierpiął.

Tedy zrozumieli uczniowie, że im o Janie Chrzcicielu powiedział¹⁰.

Przywołany cytat, oprócz wyraźnych filiacji z Ewangelią św. Marka (za ofiarę z ciała czeka nas nagroda, której kresem jest ostateczne przeanielenie), włącza się w ten centon, sąd św. Pawła (I Kor 15, 51), wedle którego Apostoł uważa, że „wszyscy zmartwychwstaniemy, ale nie wszyscy przemienieni będziemy”. Ten aspekt myśli Pawłowej prowadzi Słowackiego do wniosku przedstawionego w [*Rozmowie trzeciej o dziejach Heliona i Helois*]: *Chrystus panteizm i metempsychoza prowadzi...*¹¹.

Przywołuje Słowacki również opowieść o skale, która szła za ludem wybranym przez pustynię. Sprawcą tego zjawiska miał być wiatr dający „przytomność duchów krainy”. Tę opowieść przypisał Słowacki św. Pawłowi¹². Jednak najbardziej zaskakujące są te interpretacje myśli św. Pawła, które skłaniają poetę do odrzucenia kultu świętych, gdyż reprezentują oni „fałszywego boga prawo...”. Słowacki, za św. Pawłem, domaga się bezpośredniości obcowania z Chrystusem¹³. Ta ekscentryczna idea ma właściwie protestancki charakter.

W niektórych fragmentach [*Rozmowy trzeciej...*] idee św. Pawła dotyczące światłości mistycznego świata są wspomagane emanacjami według systemu Orygenesusa:

TEŁUM[ACZ] SŁOWA

Jak więc sobie wyobrażasz twoje pośmiertne widmo?...

HELOIS

Jako atmosferyczne niby koło rozpromienione na światy, którego środkiem jest poczucie się w sobie...

¹⁰ *Dziela*, t. XII, s. 121. Jest to analiza 17. rozdziału Ewangelii św. Marka, przeprowadzona w duchu teologii św. Pawła oraz „wycytanej” u niego metempsychozy.

¹¹ *Ibidem*, s. 128, 129.

¹² *Ibidem*, s. 140.

¹³ *Ibidem*, s. 139, 140.

TŁUM[ACZ] SŁOWA

Patrz, Helionie, oto siostra twoja utrzymuje herezję Orygenesa, który dogmatycznie twierdził, że dusze ludzkie są krągłe, słońcom podobne¹⁴.

Odpowiednikiem *tu i teraz* oraz *tam i wiecznie*, podlegające u św. Pawła opozycji *lustra i zagadki* (tu) oraz *twarzy widzialnej* Chrystusa (tam), są obrazowe wyjaśnienia Słowackiego przybliżające tajemnice bytu przez odwołanie do modelu kosmosu-kobierca:

HELION

Prowadź dalej w tę krainę pełną zadziwień...

TŁUM[ACZ] SŁOWA

Wrócić, owszem, wypada na ziemię, wnosząc, że tamten duchowy świat jest zupełnie podług logicznej sprawiedliwości urządzone... a objaw jego w formie, będących wypadkiem różnych idących pasm i nici, wydaje się niby zła strona kobierców, mieszaniną bez myśli i ładu... mnóstwo końców uciętych – jedwabi poplątanych ze srebrem, ołowiem, łąką niedorzeczności i kolorów. Chrystus więc go widzi obrazem doskonałym... i wie, do jakiego kwiatu każda nić należy. – Ty w formie będąc, nie zdołasz pojąć niczego, chyba wzbivszy się do idei słowa i z Chrystusowego ducha jedności wywiódlszy całe stworzenie na nowo...¹⁵.

Jedynym konfesyjnym wyrazem sposobu rozumienia idei św. Pawła jest fragment dotyczący zmartwychwstania. Jest to wyraźny przykład, w jaki sposób Słowacki bierze idee Apostoła za podstawę nowej nauki:

TŁ[UMACZ] SŁOW[A]

Pomnij na słowa Pawła św. (...) wszyscy zmartwychwstaną – ale nie wszyscy będą przemienieni... Do przemienienia więc aż trwa praca nasza... świętość bowiem ducha, przerósłszy wszelką formę, już zasługuje na ciało niebieskie... jaśniej ci to uwidocznę figurą niby namiotu, zakończonego złotą świętością Chrystusa, który nakrywa cały glob ziemski... Chrystus rzekł, że się sam podniesie i podniesie za sobą całe stworzenie...¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*, s. 51, 52.

¹⁵ *Ibidem*, s. 52.

¹⁶ *Ibidem*, s. 65.

Namiętność ducha, wiedzona przez światło, jest siłą, która utrzymuje prace Słowackiego we wzniosłym dążeniu ku jedności nowego systemu. Światło, widziane niegdyś na twarzy Chrystusa, jest orędownikiem mądrości i prawdy.

Bywa też tak, że wydobywa ona z ciemności egzystencji, daje siłę w autentycznym wyzwoleniu się od dotychczasowego życia, także od poezji. Myślę o Arturze Rimbaud.

RIMBAUD: NAMIĘTNOŚĆ ŚWIATŁA

Urodził się, jak sam pisze, *o ile go pamięć nie myli*, 20 października 1854 roku w „straszonym miasteczku” Charleville, w Ardenach, nad rzeką Mozą. Jego siostra, jedyna wierna przyjaźń w jego życiu, urodziła się sześć lat później. Skończył kolegium z językiem łacińskim „w tym straszonym miasteczku”. Dostał nagrodę za wiersz po łacinie. Gdyby nie nauczyciel łaciny, Georges Izambard, nie opublikowałby nigdy swoich łacińskich tekstów. Artur Rimbaud pisał je dla swojego profesora. To Izambard wprowadził go w stylistykę i retorykę tekstu poetyckiego. Rimbaud kochał swojego profesora. A ten, już jako staruszek, zadbał o rękopisy ucznia, choć uczeń już nie żył. Izambard miał szczególny dar wyszukiwania talentów i, choć preferował klasyczny parmenidejski umiar w dążeniu ku jedności retorycznej wiersza, odczuwał bardzo wyraźnie odmiennosć Rimbauda już jako młodego tłumacza łacińskich ód i pieśni (*carminad*). A więc Artur Rimbaud kształcił się w otoczeniu swego nauczyciela, ukochanej siostry i miłosiernej matki, która tylekroć wyrwała go z miejsc zagrażających zdrowiu i psychice syna. Ale *contra vim mortis non est medicamen in hortis*.

W 1870 roku, w wieku 16 lat, Rimbaud napisał *Credo in Unam*. To wyznanie wiary zostało przez poetę przepisane po francusku i przeznaczone do druku pod tytułem *Soleil et chair* (*Słońce i ciało*). Widać wyraźnie, jakimi drogami przemierzała świat wyobraźnia Rimbauda: jedną z nich była fascynacja *Legendą wieków* (*La Legende des siècles*) Wiktora Hugo, zwłaszcza zaś pierwszą częścią powieści zatytułowaną *Świętość kobiety* (*Sacré de la femme*). Hugo ukazuje w niej narodziny czystego i harmonijnie ukształtowanego świata niewinności i dobroci, który przecież, jako mit pierwotnego świata, był jednym z najważniejszych mitów „złotego wieku” w kulturze europejskiego romantyzmu. Ale nie tylko Hugo, lecz przede wszystkim Baudelaire uruchamiał wyobraźnię Rimbauda. Owe-

mu mitowi dawnej szczęśliwości towarzyszą przerażenie i lęk przed jego degradacją w brudnej i niesprawiedliwej cywilizacji końca XIX wieku.

Przywołałem *Credo in Unam* dlatego, że choć nie był to pierwszy wiersz Rimbauda – opublikowany dopiero w 1891 roku w *Le Reliquier* (*Modlitewnik*) – to właśnie w nim odsłania się dramatyczny kontrast pomiędzy naiwną wiarą w dawną szczęśliwość a dramatycznym przeżyciem cywilizacyjnej pustki i nudy właściwej końcowi XIX stulecia. Przypuszczam, że ten kontrast, prawie ostra opozycja, będzie stałą dyspozycją wyobraźni poetyckiej Rimbauda.

Tę wyobraźnię, jako siłę „okrutnej wrażliwości” i „złośliwego talentu”, Rimbaud musiał przeżyć fizycznie. Musiał ją „wbić w ciało”.

29 sierpnia 1870 roku Jan Mikołaj Artur Rimbaud po raz pierwszy ucieka z domu. Po dwóch dniach zostaje zatrzymany na Gare du Nord w Paryżu. Georges Izambard „ratuje” go z rąk policji, przewozi do swego domu w Douai, a następnie, odkarmionego i umytego, zawozi do matki do Charleville. Ale dziesięć dni później, 7 października, Rimbaud ucieka po raz drugi. Idzie piechotą przez Brukselę do Douai, do Izambarda. Po drodze pisze trzy wspaniałe wiersze *La Maline* (*Gwałtowny przypływ morza*), *Au Cabaret vert* (*W zielonym kabarecie*) i *Ma Boheme* (*Moja cyganka*). Do domu w Charleville przyprowadzają go żandarmi.

27 lutego Rimbaud znów ucieka. Tym razem jedzie pociągiem do Paryża. Pozostaje tam około trzech miesięcy. Tu zawiązuje się kawiarniana i pijacka znajomość między innymi z Pauliem Verlaine’em.

Wówczas Rimbaud pisze swoje najlepsze teksty. Pokazuje swój „zeszyt” Verlaine’owi oraz bywalcom paryskich traktierni i barów, w których pije się absynt i wino, w których spada się z krzesel i z których bladym świtem wychodzi się „na Paryż” krążyć po Dzielnicy Łacińskiej.

Następne drogi Rimbauda to prawdziwy kalejdoskop niebezpiecznych wydarzeń. W marcu 1872 roku przebywa w Ardenach, w górach, z których pochodził. Potem znów, latem, widać go w Paryżu. Wraz z Verlaine’em zamieszkuje w Belgii; po miesiącu wyjeżdża z przyjacielem do Londynu, by przed Bożym Narodzeniem wrócić do Charleville. W kwietniu 1873 roku, wróżąc sobie odrodzenie przyjaźni, przyjeżdża do Londynu, ale ucieka stamtąd do Roche, gdzie pracuje nad *Sezonem w piekle* (*Une Saison en Enfer*). Wraca do Londynu. Verlaine wyjeżdża do Brukseli, gdzie w lipcu odnajduje go Rimbaud. 10 lipca – po sprzeczce pijanych przyjaciół – Verlaine strzela z rewolweru do Rimbauda i trafia do więzienia. Rimbaud jedzie do Roche. W Brukseli wydaje *Sezon w pie-*

kle. Zamieszkuje w Paryżu. Z poetą Germainem Nouveau jedzie do Londynu. To tu powstają wielkie wiersze *Iluminacje* (*Illuminations*). W 1875 roku przez Stuttgart wybiera się w kolejną pieszą wędrówkę: do Włoch. Jesienią, po 10 miesiącach, wraca do Charleville. Uczy się języków.

Tę biografię tu zatrzymamy. Zbliżyliśmy się bowiem do kluczowego tekstu tego artykułu: do *Iluminacji*.

Wedle opinii znawców poezji i biografii Rimbauda utrwalił się zwyczaj umieszczania *Iluminacji* przed *Sezonem w piekle*¹. Ponieważ okres pisania obu tych zbiorów poetyckich jest ciągle mało rozpoznany, takie rozwiązanie edytorskie jest wynikiem rozpaczy wydawców, którzy nie potrafią ustalić chronologii powstania tekstów. W tym artykule przyjmuję, że jedynym odniesieniem może być faktografia życia Rimbauda, którą w niewielkiej zaledwie części przywołałem za pracami Yves'a Bonnefoya² i Frederica Mussa³. Ze względów biograficznych przyjmuję zatem, że *Sezon w piekle* był relacją na temat udręczenia związkiem z Verlaine'em (to tam pojawiał się on jako „piekielny oblubieniec”, a Rimbaud jako „nałożnica szatana”), *Iluminacje* zaś są gwałtownym zerwaniem z tamtym okresem życia, z poezją tamtego okresu, powstawały one bowiem po kryminalnej historii przyjaźni, zakończonej strzałem z rewolweru, chorobą Rimbauda i uwięzieniem Verlaine'a. Jeśli głębiej przyjrzeć się *Iluminacjom*, to można dostrzec, jak bardzo zmieniła się poetyka tekstu i zapis biografii artysty. Polskie edycje, z których korzystam, ustaliły zresztą taką chronologię: *Sezon w piekle* poprzedza *Iluminacje*⁴.

Podstawowe, kluczowe wyobrażenia *Sezonu w piekle* zamykają się w kręgu subiektywnej, autoironicznej postawy egoistycznego „ja”:

1. Niegdyś, o ile mnie pamięć nie myli, moje życie było uczą na której otwierały się wszystkie serca i płynęły wszystkie wina. [7]
2. Ależ, drogi Szatanie [Verlaine – W.S.], błagam, spojrzysz [na mnie – W.S.] mniej wściekłym okiem. [9]
3. Dziedziczę [po galijskich przodkach – W.S.] bałwochwalstwo i upodobanie do świętokradztwa; Ach, i całą swoją występłą naturę, złość, lubieżność – to

¹ Arthur Rimbaud. *Oeuvres complètes*, Ed. établie, présentée et annotée par A. Adam, Paris 1972, s. 972.

² Y. Bonnefoy, *Rimbaud*, Paris 1976, s. 176–178.

³ F. Musso, *Arthur Rimbaud*, Paris 1972, s. 25–46.

⁴ Myślę tu o wydaniu *Sezonu w piekle* i *Iluminacji* w tłumaczeniu Artura Międzyrzeckiego, Kraków 1980. Wydanie to, pod redakcją Ireneusza Kani, opiera się na edycji Biblioteki Plejady z roku 1972. Ilekroć cytuję teksty Rimbauda, podaję numer strony polskiego wydania po przywołanym cytacie w nawiasie kwadratowym.

wspaniale, lubieżność – a zwłaszcza kłamliwość i lenistwo. Czuję wstręt do wszelkich zajęć. [9]

4. Któż mi dał język tak wiarołomny, że dotychczas przewodzi mojemu lenistwu i strzeże go? [11]
5. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że zawsze byłem niższą rasą. [11]
6. Wraca krew pogańska! Duch jest blisko: dlaczego nie wspomaga mnie Chrystus, darząc moją duszę szlachectwem i wolnością? Niestety, Ewangelia przeminęła! Ewangelia! Ewangelia.
7. Zachłannie wyczekuję Boga. Pochodzę z niższej rasy od nieskończonych czasów. [15]

Zostały tu przywołane tylko niektóre frazy, gnomy indywidualnej psychy, jakich w *Sezonie w piekle* pełno. Cały zbiór tej poetyckiej prozy powinno się znać na pamięć, aby w dowolnym czasie przywołać jako elementy architektury buntu, wściekłości, samoupokorzenia i samozbawiania się poety, który, choć oczekuje Boga, czyni to żarłocznie i agresywnie. Jest to objaw ciężkiego stanu depresji, która jest zawsze agresją skierowaną ku sobie, ku innym i ku Bogu. Z tej depresji miały go wyprowadzić erotyczna przyjaźń z Verlaine'em oraz alkohol. Miłosny zawód w związku z największym poetą ówczesnej Francji skończył się promiskuityzmem. Alkohol, który uwielbiał, wypalał mu duszę i ciało. Verlaine i alkohol – to miłośnicy piekła i żywe ciała Szatana.

Rimbaud sam się ukarał: *W drogę!* – sam to napisał i sam podjął decyzję wędrowek piechotą po Francji i Belgii. Aż wreszcie podjął tę samą, pieszą wędrowkę do Włoch, ażeby potem, kiedy już pisał tylko listy i wypełniał pisma urzędowe, odjechać do Afryki i wrócić po to, by umrzeć o godzinie dziesiątej rano 10 listopada 1891 roku w szpitalu Wniebowzięcia w Marsylii. Jeszcze wcześniej te żywe zwłoki spotkały się z matką w Ardenach. Siostra zawiozła go do Marsylii. Nie udzielono mu komunii świętej. Miał już tylko wizje. Nie czuł lewej nogi z powodu gangreny wywołanej rakiem. Odszedł, ponieważ zawsze szedł.

Motto tej pracy w przekładzie polskim brzmi: „Przeciwko mocy śmierci nie ma ziół w ogrodach”. To stare rzymskie przysłowie, spotykane jako inskrypcje nagrobne starożytnych patrycjuszów, najtrafniej oddaje życie poety, poety Rimbauda. Ogrody poezji ani ogrody róż nie dają lekarstw na marzenie o śmierci. *Contra vim mortis non est medicamen in hortis*.

W okresie pisania *Sezonu w piekle* (myślę, że powinno się ten tytuł zbioru prozy poetyckiej tłumaczyć jako *Pora piekła* lub *Pora roku w piekle*, co odpowiada łacińskiemu i francuskiemu określeniu czasu, który przemija co roku) Rimbaud zanurzył się w gąszczu metafor oraz au-

gmentativum. Chciał być wytrawnym znawcą wulgaryzmów, chciał, aby jego ciało śledziło wszystkie ruchy jego wyobraźni. Często *Ô*, czyli nasze „Ach!”, towarzyszy *Sezonowi w piekle* bardzo często:

1. Ach (!), pałą płuca, huczają skronie. Noc zawraca się w oczach od tego słońca! Serce... kończy. (...) Dokąd idziemy? do walki? Jestem słaby! Wyruszają inni. Narzędzia, broń... już czas!... [27]
2. Ach!... Przywyknę do tego. [27]
3. Ach!... Ognia! Ognia na mnie! Tu! albo się poddaję. Tchórze! – Zabijam się! Rzucam się pod kopyta koni! [27]

Jest to zapis halucynacji po odstawieniu alkoholu. Znany ten efekt kliniczny, połączony z dialogowaniem w bezsennych nocach z wytworami własnej wyobraźni, stanowi sedno piekielnego okresu Rimbauda. Po przebudzeniu pisze:

Przywyknę do tego. Byłoby to życie po francusku, droga honoru. [27]

Sezon w piekle był jedynym zbiorem poetyckim, który Rimbaud opublikował sam. Było to w sierpniu albo we wrześniu 1873 roku. Znalazł przyjaciół z Brukseli, którzy mu ten tomik wydali. Był to „Związek typograficzny” (*L'Alliance typographique*) dotowany przez demokratów z Brukseli, którzy w tym mieście mieszczańskim stanowili „paryską” mniejszość. Rimbaud poprosił tylko o „prowizję z tytułu edycji”. Wydało 500 egzemplarzy.

Sezon w piekle nie ma ani jednolitego stylu, ani poetyki, ani jakiegokolwiek wspólnej idei. To dzieło dziecka ulicy, które zawierzyło Verlaine’owi tak jak Dante Wergiliuszowi. Błądzenie po piekle musiało się tak skończyć, jak się skończyło. Strzałem z rewolweru. W tym tomiku znać ślad poprawek Verlaine’a, który dysponował „zeszytem” Rimbauda i sam, bez zgody przyjaciela, poprawiał jego teksty⁵. Verlaine otrzymał zbiór poezji Rimbauda w więzieniu w Mons.

Kończący zbiór prozy poetyckiej Rimbauda tekst *Adieu (Pożegnanie)* jest nie tylko pożegnaniem Verlaine’a – więźnia, ale także rozstaniem z młodzieńczą metaforą:

Otwórzmy się na wszelkie przyipyły sił i rzeczywistej czułości.

O brzasku, uzbrojeni w cierpliwość gorejącą wkroczmy do świętych miast. Cóż mówiłem o przyjaznej ręce! Moim zwyczajem jest to, że śmiać się mogę

⁵ Zob. W. Szturc, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 169–171.

z kłamstwa dawnych miłości i okrywać wstydem kłamliwe sidła – zobaczyłem tam (...) piekło kobiet – i dozwolone mi będzie osiąść prawdę w duszy i ciele... [87].

Illuminacje zaczynają się od wiersza *Après le déluge* (*Gdy skończył się potop*). Rimbaud wolał tytuł angielski, który sam wymyślił, *Painted plates* (*Gravures coloriées – Kolorowe ryciny*). Ale tytuł ten nie oddawałby znaczenia *Illuminacji* jako *ośnienia*, a wedle formuł gramatycznych: *ośnienie*. Wolałbym tłumaczenie prostsze: *Po nas choćby potop*, bo tak właśnie brzmi francuskie przysłowie *après nous le déluge*. A więc, gdy potop się skończył:

Zając przystanął w koniczynie i drżących dzwoneczkach, by przez pajęczą sieć zmówić modlitwę do tęczy. [91]

Na szerokiej i brudnej ulicy rozłożyły się kramy i przyciągnięto łodzie ku morzu spiętrzonemu wysoko jak na rycinach. [91]

Bobry już budowały. [91]

W ociekającym jeszcze oszklonym gmachu dzieci w żałobie ujrzały cudowne obrazy. [91] Pani (...) ustawiła fortepian w Alpach. Odprawiano w katedrze mszę i pierwsze Komunie. [91]

Ruszyły karawany. [91]

Księżyc słuchał odtąd skowytu szakali na pustyni tymianu. W liliowym wysokopiennym lesie Eucharis powiedziała mu później, że przyszła wiosna. [93]

Illuminacje albo *Kolorowe ryciny* (nie wiem, dlaczego krytykom angielskim ten tytuł się nie podobał) zaczynają się od powrotu do *Dzieciństwa* (taki tytuł nosi drugi wiersz zbioru):

[Dzieciństwo – W.S.] To bóstwo z czarnymi oczami i żółtą sierścią, bez rodziców i dworu, szlachetniejsze od bajek Meksyku i Flandrii. [93]

Na skraju lasu – dzwonią, rozbłyskują i świecą kwiaty ze snu – (...) flora i morze. [95]

Jest w lesie ptak; jego śpiew zatrzymuje cię, przyprawia o rumieniec. [97]

Jest zegar, który nie bije. [99]

Jest trzęsawisko z gniazdem białych stworzeń. [99]

Jest katedra, która się zniża, i jezioro, które się wznosi. [99]

Jest wreszcie, kiedy czujesz głód i pragnienie, ktoś, kto cię wypędza. [99]

„Jestem świętym, w modlitwie na wzniesieniu” – tak pisał Rimbaud w *Iluminacjach* [99]. Ale pisał również, jako rozpięty między mistyką a rozumem kartezjańskim, tak bardzo francuskim: „Jestem uczonym w ciemnym fotelu. Gałęzie i deszcz miotają się w oknie biblioteki” [99].

To, co jest podstawą wyobraźni poetyckiej w *Iluminacjach*, wiąże się z przejściem od wizji ognia, żaru piekła, pomieszania płci, form gramatycznych (on – ona) do wyobraźni związanej z naturą: deszczem, powietrzem, wodą. Kolor czerwony jest zastępowany zielenią. Piekielne męki ciała zostają ukojone życiodajnym deszczem. Dawny jego Paryż, „błoto czerwone albo czarne” [102, 103], przestaje być odniesieniem odrodzonej i odkupionej przez cierpienie wrażliwości. Rimbaud jest już „panem ciszy” [103], chociaż dokonał „spustoszeń w ogrodzie piękna” i był sprawcą „rzezi rzadkich zwierząt” [105]. Jego wyznania to słowa z drugiej strony bytu, ze strony przeżytej śmierci duchowej, to słowa rozliczenia z dawnym dzieciństwem dojrzewającego człowieka:

Miałem dwanaście lat, kiedy zamknięty na strychu poznałem świat, objaśniłem komedię ludzką. (...) Nie ma już co o tym myśleć. Mówię nieprawdę z za grobu. Spodziewam się, że zostanę arcyzłotliwym szaleńcem [115].

Często, wzmocniony do funkcji partykuły, pojawia się wykrzyknik *assez!* („dość!”). Poeta używa go teraz zamiast wcześniejszego *helas!* („niestety!”). Jest to znaczące zerwanie z przeszłością, z wizjami, które porwały go jak pięknie ubrani królowie ziemscy i trawieni w ogniu królowie piekieł:

Dość widziałem. Wizja oczekiwała w każdej aurze [117]. Ona śmiała się i drżała. Istotnie, [królowie – W.S.] królowali przez cały poranek, gdy uniosły się nad domami karminowe draperie i przez całe popołudnie, kiedy poszli w stronę palmowych ogrodów [117].

W *Sezonie w piekle* Rimbaud pisał: „Czarownice, nędzo, nienawiści, to wam powierzyłem mój skarb” [7], teraz, z perspektywy kilku lat, odzywa się ironiczne wyznanie zdradzające jednak potrzebę odrodzonego odczuwania greckiej *kalos-agatia*:

O, moje dobro! Moje Piękno! Bezlitosna fanfaro, od której nie zadrzę. Czarodziejska sztalugo! Przyjaciółko moja, żebraczko! [112].

Podstawowe wyobrażenia-kłucze w *Iluminacjach* właściwie tracą funkcję metafor. Poeta dąży do figur, które chętnie nazwałbym *antymetonymiami*. Używam tego pojęcia w tym sensie, że poetyka Rimbauda za-

skakuje, właśnie w *Illuminacjach*, oczywistymi zastąpieniami obrazów pochodzących z różnych systemów znakowych. Podobnie jak w malarstwie Paul Gauguin, Rimbaud posługuje się techniką intarsji, stosuje ostry kontur, nie pragnie waloryzować kolorów. *Antymetonimia* byłaby zatem czymś w rodzaju układanki, klocków, puzzli złożonych z zaskakujących kontrastów, dotąd w poezji niespotykanych. A przy tym brak w tej poetyce głębszej perspektywy sensu, brak odniesień do świata poza światem przedstawionym. Mam wrażenie, że wyobrażenia Rimbauda ma charakter taksonomiczny, jak zdanie współrzędnie złożone lub wiele logicznych twierdzeń, które są sylogizmami niemającymi dostępu do żadnej logiki poza świętą tautologią: *jest tak, jak jest; widzę to, co widzę; wiem, co wiem; wyobrażam to, co wyobrażam*. I jeszcze raz przywołajmy cytowane już sofizmaty, tym razem w postaci skróconej. Ta właśnie postać sofizmu właściwa jest językowi dziecka, którego polskie tłumaczenie nie jest w stanie oddać. Po wypowiedzeniu onomatopeicznego „mama” i „tata” francuskie dziecko mówi: „jest”. I od tego zaczyna Rimbaud, i to aż sześć razy:

Il y a – jest zegar, który nie bije.

Il y a – jest trzęsawisko, z gniazdem białych stworzeń.

Il y a – jest katedra, która się zniża, i jezioro, które się wznosi. [98, 99]

Frazy te można zapisać następująco, jak w zapisie języka dziecka (*S* – rzeczownik, *V* – czasownik):

I l y a – A S V V – qui V.

Po takich próbach wypowiedziania (*manducation* – „wymielanie słów”) przychodzi czas na określenie podmiotu (przez niego samego) wobec tego, co zostało wcześniej wyjaśnione w trybie dziecięcego nazywania świata przez antymetonimie:

Je suis – jestem świętym, w modlitwie na wzniesieniu – jak spokojne zwierzę aż po morze palestyńskie.

Je suis – jestem uczonym w ciemnym fotelu.

Je suis – jestem wędrowcem na gościńcu wśród karłowatych lasów.

Je suis – dalej może być już tylko koniec świata. [99-101]

Po tych kartezyjskich nieomal deklaracjach przynależności do świata siebie samego rozpoczyna się cykl, który można nazwać opowieściami o księciu z bajki dzieciństwa, o półbogach – Chińczykach, Hotento-

tach, Cyganach, głupcach i demonach, pięknych postaciach widzianych w zimie jako kolorowe lalki (jak z Breughla), a wreszcie hagiograficzne *Vies* (*Żywoty*), w których Rimbaud układa historię własnej, szalonej, świętej włóczędzy. Zmieniają się krajobrazy: miasta, brzeg morski. Zmieniają się stany emocji: czuwanie, bezsenność, mistyczne uniesienia, naiwność i wiara w bajki. Zmieniają się pory dnia: jutrzeńka, popołudnie, zmierzch. Pojawiają się zwierzęta i kwiaty, targowiska i wojna, opis własnego życia, prowadzony teraz intymny dziennik jako jedyna prawdziwa biografia. Teatr i przyładki, polityka i religia.

Ten układ – wyobrażony przez całość świata wrażeń zmysłowych i emocji – zmierza, jak u Platona, ku unifikującemu wszystko światłu. Jest to światło świata, ale pojęte jako światło miłości najwyższej, Chrystusa właśnie. Ewangelia więc *nie przeminęła*, jak chciał w *Sezonie w piekle*. Jest Chrystus, który jest światłem.

„Jest światło! zniesienie wszystkich głośnych i niespokojnych cierpień w nasilającej się muzyce” [191]. Ale adoracja Chrystusa jest też adoracją jego ciała, które tak kochał Rimbaud:

Jego ciało! wyzwolenie śnione, zgruchotanie laski skrzyżowanej z nową przemocą. [191]

Wszystkich nas poznał i wszystkich pokochał: umiejmy w tę zimową noc, od przyładka do przyładka, od zwichrzonego bieguna do kasztelu, od tłumu do plaży, od źrenic do źrenic, w zmęczeniu sił i uczuć, wzywać go i widzieć, i przesyłać, i w przyływach i odpływach śnieżnych pustyń podążać za jego wzrokiem – jego tchnieniem – jego ciałem – jego światłem. [191, 193]

Po tym wyznaniu Rimbaud przestał pisać i wyruszył w drogę na pustynię. *Tertium non datur*. Powtórzył drogę Dantego – od piekła przez purgatorium do raju ziemskiego. Niebo – to tylko kalejdoskop zjawisk przeświecony światłem miłości Chrystusa. Jest oczywiste, że Rimbaud już nie mógł więcej nic napisać.

Dlatego stał się – i jest – natchnieniem podróżujących w poszukiwaniu samego siebie poetów i wagabundów. Tworzy określoną mitologię wędrówki, budząc oczywiste intelektualne, emocjonalne i erotyczne pożądanie. Wielu młodych, zwłaszcza anarchistów, lubi określać się mianem „dziecko Rimbauda”. Przypomina to ten rodzaj kultu, jaki niektórzy namiętnie oddają św. Sebastianowi.

ŚWIĘTY SEBASTIAN – MIŁOŚĆ DO PIĘKNEGO CIERPIENIA

Dość rzadko odwiedza się Ligurię. Genua, jej stolica, należy do miast służących morskim podróżom - wiele tu budowli odrestaurowanych po wojennych bombardowaniach; odnowiono cudowną architekturę Teatro Falcone i zbudowanego w pierwszej połowie XIX wieku Teatro Carlo Felice. Przechodzień łatwo się dowie, gdzie jest rodzinny dom Krzysztofa Kolumba (o ile doń trafi - wiadomo przecież, jak mieszkańcy objaśniają drogę we Włoszech) i raz na zawsze zapamięta, że w Genui przyszedł na świat Paganini, że w muzeum są wystawione jego skrzypce.

O historii miasta wiadomo wiele: właściwie ciągły rozwój od XII aż do XVIII stulecia, kiedy Genuę zniszczyła pazerność sąsiadów, a także Francji i Hiszpanii, chcących zdobyć port i pieniądze. W wieku XVII, jak w wielu innych miastach Europy, a w krainach włoskich szczególnie, szerzyła się czarna śmierć, dżuma, która wyludniła takie miasta, jak Mediolan, Neapol, Marsylia, również Wiedeń, i zagroziła wielu miastom nad Zatoką Liguryjską.

Wtedy przebywał w Genui francuski artysta (snycerz i rzeźbiarz przede wszystkim) Pierre Puget, który niechętnie był widziany w Paryżu, choć (a może dlatego właśnie) miał znakomite referencje swego rzymskiego mistrza, Paola da Hortona. Znalazł zatrudnienie w Genui. To tam, w kościele Santa Maria di Carignano, pozostawił po sobie niezwykłą rzeźbę, *Świętego Sebastiana* (pracował nad nią w latach sześćdziesiątych XVII wieku).

Kiedy się wnika w barokową przestrzeń wielostylowego kościoła o pełnej (i ważnej w tej pełni) nazwie Santa Maria Assunta di Carignano, przebudowanego ostatecznie na przełomie XVI i XVII wieku w duchu ostrej gry światła i ciemności, z licznymi niszami, w których są ustawione rzeźby, najpierw wydaje się, że celowo, właśnie z boku świątyni, umiesz-

czono rzeźbę Chrystusa, który dosłownie opada z krzyża, a ręce ma przywiązane do składających się ramion krzyża, jakby drzewo nie mogło wytrzymać męki Zbawiciela. Dziwne, że od razu zauważa się to szczególne profilowanie postaci, postaci skrzyżowanej, a jednak z podniesioną głową; wyjątkowe jest także to, że tło rzeźbiarskie stanowi tu materia drapująca pień krzyżowego drzewa. Obok prawej stopy – rzymski miecz, na wysokości bioder – hełm cesarski z elementami właściwymi diademom. Nie ma śladu gwoździ. Są dwa zranienia, ale punkty jedynie, w prawym boku. Pierwsze wrażenie okazało się mylne. Wychodząca z ciemnej niszy portalowej postać to nie Chrystus. To święty Sebastian.

Uosobienie nagiego piękna. Postać w swoich wyrzeźbionych ruchach kieruje się w stronę jakiegoś centrum, ku któremu męczennik spogląda. Ręce, ekstatycznie podniesione, są przygotowane, by je wziąć w ramiona, ale ciało jakby się boi lub waha, jakby nie było godne przytulenia albo jakby dotyk był mało męski, niezbyt heroiczny. Mogłby to być ten ukrzyżowany również na Golgocie człowiek, któremu Chrystus obiecał, że będzie „już dziś” z nim w raju.

Ta postać to żołnierz, wysoki rangą. Miecz, hełm-diadem i sukno należą do oficera wojsk Dioklecjana, który przecież orientalizował swoją armię, rozszerzając imperium wschodnie. Nie widać oprawców, tylko znaki ich działania: ślady po strzałach na ciele. Istotne w ikonografii św. Sebastiana jest to, że zawsze jest on przedstawiany jako samotnie cierpiący żołnierz. Czasem towarzyszy mu, dodana w rozwijanej od VII wieku ikonografii, postać św. Ireny. Właśnie wtedy rozwinął się kult św. Sebastiana, gdyż w Rzymie i wielu innych miastach pojawiła się dżuma, osiągając wkrótce rozmiary epidemii. „Morowe powietrze” (nawet w przysłowiach dzień imienin Sebastiana wiąże się z zapowiedzią przynoszącego choroby wiatru). Odpowiednik łucznika strzelającego do żołnierza jest jak wiatr. Atakuje z ukrycia zatrutymi strzałami.

W topice chorób właśnie strzała śmierci wiąże się najczęściej z czarną zarazą. Tu mistrzem jest Dürer. Przeszycie strzałą (strzałą śmierci i strzałą miłości) jest również związane z przeżyciem ekstazy, tak jak w przypadku św. Teresy z Ávila; zaczyna się od błagania skierowanego do boskiego Oblubieńca: „przeszyj mnie strzałą miłości”, „zabij mnie, spraw, abym umarła”. Pamiętamy przecież rzeźbę Berniniego, która wyraża ekstazę miłości w takim modelowaniu ciała, że jest ono tarczą dla bożych strzał, padających z różnych kierunków zresztą. Święty Sebastian rażony strzałami nie umiera, pozostaje nieugięty zarówno w postaci wy-

prostowanej (ikonografia przeważnie ujmuje go w liniach wertykalnych), jak i w pozycji pobitego, bezbronno ciałem, ale dumnego w spojrzeniu człowieka (tu dominuje kierunek horyzontalny).

Obserwacja sposobu przedstawiania św. Sebastiana – w malarstwie, rzeźbie i rysunku – stała się podstawą do wysunięcia interesujących tez lansowanych przez Dominika Fernandez¹. Autor sądzi, że w okresie renesansu i baroku, kiedy to plastyczne wyobrażenia męczennika były nader częstymi tematami sztuki, doszło do feminizacji postaci oficera, właśnie jako dowódcy patrycjuszowskiego oddziału Dioklecjana. Z mocnego, atletycznego mężczyzny stawał się nawet subtelnym młodzieńcem, ofiarą, którą wymuszało coraz bardziej wrogie homoseksualizmowi społeczeństwo okresu kontrreformacji.

Analizowane przez Fernandez² dzieła sztuki rzeczywiście wskazują taki kierunek interpretacji. Można go odnaleźć również w ciągu analizy jego rozumienia i ocenie historycznych reakcji na tak zwane choroby za grzech.

W miejsce dżumy, syfilisu w wieku XX pojawił się AIDS. Ale podobną chorobą stało się tu napiętnowanie osób zarażonych, z których rychło utworzono enklawy grzeszników. Właśnie św. Sebastian wyzwala poczucie potrzeby współczucia dla mniejszości przez to, że czuje się ona skazana na wykluczenie. Może więc być świętym Romów, innowierców, homoerotycznych mężczyzn, dzieci wziętych do wojska siłą lub stających na barykadach (słynny przypadek narysowanego przez Davida trzydziestoletniego Josepha Barra, który zmarł od ciosu bagnetów z okrzykiem „Niech żyje Republika!”), *Adonisy Canovy*, *Endymiony Girodeta*, *Ganimedes Thorvaldsena*, *Hiacynty*, *Narcyzy*, exulowie mieszczańskich domów w kontakcie ze św. Sebastianem zyskują upragnioną więź odrzuconych społeczeństw.

I choć mit sebastiański wymazał fakt, że żołnierz-rzymianin-chrześcijanin zmarł ukamienowany jak męczennik Szczepan (co istotne dla wątku martyrologii pierwszych wyznawców Chrystusa), a także odsunął na dalszy plan postać Irenej, może poza jednym przypadkiem², to pozostaje związana z tym świętym cześć oddawana nieugiętemu ciału i silnemu

¹ Zob. D. Fernandez, *Le Rapt de Ganymède*, Paris 1989, s. 150.

² Myślę tu o dziele Trophime'a Bigota (Bordeaux), w którym Sebastian, jeszcze przywiązany do drzewa, opada w wyciągnięte dłonie św. Irenej. Układ przypomina rzeczywiście ikonografię zdjęcia z krzyża, przy czym Irena z wyciągniętymi rękami zastępuje tu dłonie Matki Boskiej.

duchowi, który sprawia, że Sebastian jakby wielokrotnie odradza się na wzór Dionizosa-Zagreusa, Adonisa czy Ozyrysa. To chrześcijańskie zespolenie *Eros* i *Thanatos*, a zarazem erotyzacja śmierci.

Ale najważniejszym, niemal obsesyjnym w wyborze tematu portreci-
stą św. Sebastiana był Guido Reni. Wielokrotnie malował męczennika,
zawsze wyprostowanego, jakby wbrew strzałom, które go dopadały znie-
nacka. I znów, jak w rzeźbiarskim ujęciu Pugeta, miejscem szczególnie
narażonym na strzały jest prawy bok. To miejsce, w którym znajduje się
wątroba, anatomiczny punkt prometejski. Heroizacja św. Sebastiana łą-
czy w sobie bowiem nie tylko temat piękna ciała, śmierci, miłości, hero-
izmu, dumy i wewnętrznego przekonania o wartości siebie samego, ale
również cierpienia człowieka, który wykroczył jednak przeciwko niezna-
nemu bogu. Obrazuje zatem stan opuszczenia, jaki występował również
w męce Chrystusa. Stan ten przenosi w wyższą perspektywę, w perspek-
tywę uznania wartości indywidualum. Namiętność nie jest zatem związana
z cierpieniem, ale z pełnym odczuciem wartości istnienia.

W trzech miastach Guido Reni pozostawił swoje dzieła ze św. Seba-
stianem: w Madrycie (Prado), Paryżu (Louvre – replika portretu z Pra-
do) i Genui. Jako uczeń Ludovica Carracciego był również wielbicie-
lem malarstwa Caravaggia, choć bardzo sentymentalnym. W Bolonii,
gdzie się kształcił, również znajdziemy jego św. Sebastiana. Wszędzie
tu męczennik staje się przedmiotem kontemplacji estetycznej jako pię-
kny i zmysłowy mężczyzna, nieomal demonstrujący swoje proporcjonal-
nie zbudowane ciało, w którym mieszka cierpiąca, lecz pełna harmonii
uczucie dusza³.

Jest jeszcze jeden, niezwykle obraz św. Sebastiana – „cudowny obraz
z Rouen” namalowany przez Nicolasa Régniera. Kształcony we Flandrii
(Antwerpia), w Rzymie (w pracowni Manfrediego) związał się z Wene-
cją i właśnie sztuka wenecka najbardziej go uformowała, ponieważ uzna-
wała eklektyzm za istotę nowoczesności. Był wiek XVII (malarz zmarł
w 1667 roku). Postać św. Sebastiana na obrazie Régniera to zobrazo-
wanie namiętności w poddaniu się cierpieniu, które uszlachetnia ducha
i ciało. Cierpienie przydaje męskości w sensie wykształcania tej cnoty,
jaką jest jednoznaczność deklaracji wyboru postawy i niezachwiana wia-

³ Jakże inaczej jest przedstawiony św. Sebastian przez Massima Stanzionego (Lyon), który ujawnia właśnie powalenie męczennika na ziemię, podkreśla jego śmiertelny los. Na pierś padają promienie słońca, bezsilne wobec męki żołnierza.

ra w to, że służy ona za drogowskaz pogubionym w świecie ludziom. Odnosi się wrażenie, że męczennik jest tu przedstawiony jako dźwigający krzyż Chrystusa, ale nie jest wynajętym Szymonem Cyrenajczykiem, lecz tym właśnie, komu dane zostało przeżycie bolesnego piękna tego obrazu. Dlatego ciemność, nawet ta konieczna w barokowej grze światła, gdzieś znika, jasność zaś emanuje z twarzy podniesionej ku ogrzewającym promieniom słońca. Nie jest to „zachęta do męczeństwa”, ale wskazanie drogi do piękna poprzez oczyszczające cierpienie.

Jakże inne niż wywołujące miłosierdzie nad losem świętych są przedstawienia malarskie Memlinga (Bruksela), który ujął męczeństwo Sebastiana jako skutek okrucieństwa jego oprawców i przedstawił postać rozbrojoną, smutną ofiarę nienawiści. Podobny jest *Święty Sebastian z Katakumb*, wyrzeźbiony przez Giorettiego dla kościoła Saint-Sébastien-des-Catacombes.

Wielu mistrzów sięgało po temat św. Sebastiana: Tycjan, Veronese, Tintoretto, Ribera, Peti. Tworzyli oni swe dzieła z natchnienia religijnego. Ale nastąpił przełom, kiedy to z męczennika narodził się nowy Prometeusz, młody i budzący pożądanie erotyczne mężczyzna. Myślę o znajdującym się w Genui, w Palazzo Rosso, obrazie Salvatora Rosy. Odwołuje się on do namiętności powrotu do mitu Androgyne i do Dionizosa będącego przede wszystkim władcą istnienia. Grecy dawali tej woli, tej energii szczególną nazwę: *Zoe*. To co innego niż *bios* (życie indywidualne). *Zoe* domaga się śmierci od *bios*, ale gwarantuje zmartwychwstanie. I to jest tragedia. Jej ogarnięcie jest możliwe przez wejście w stan pierwotnej jedności bytu, kiedy żeńskie i męskie było jednym. Adoracja Androgyne to nowa wersja namiętności skierowanej ku cielesno-duchowemu zjednoczeniu ponad płciami i rolami społecznymi. Salvator Rosa miał dar ciągłych metamorfoz: był malarzem, aktorem, poetą, krytykiem obyczajowości rzymskiej; grał, śpiewał, tańczył, tworzył spektakle teatralne, tworzył znakomite sceny batalistyczne, bogate i dalekie od sztafażu klasyków pejzaże i znakomite portrety. Był dumny z tego, że jest dzieckiem Neapolu, miasta pożądliwej młodości i kultu efebów, miasta „odmieńców” różnego rodzaju i różnych upodobań.

Właśnie te miasta, w których można dziś oglądać portrety i rzeźby św. Sebastiana, w XVII wieku nawiedzała dżuma – choroba z dopustu bożego, kara za grzechy, spełnienie proroctwa Apokalipsy. Atakowała często miasta portowe. Miasta te do dziś nie straciły swego charakteru – są prawie anonimowe, pod osłoną nocy wszystko może się tu zdarzyć.

Każda namiętność jest dozwolona. Stąd zapewne to przejście Sebastiana do legendy choroby, zarazy, której źródłem jest kontakt z drugim człowiekiem. Leprozoria, pestatoria, odseparowane oddziały zakaźne dla nośców HIV i chorych na AIDS. Nawet tak znaczny postęp techniki medycznej nie zmienił faktu, że sterylność ma przede wszystkim głębokie cechy lęku (archetypowego) przed dotknięciem, przed zmałą. „Nie dotykaj mnie” (*Noli me tangere*) – to pierwsze słowa zmartwychwstałego Chrystusa.

Nie dotykać tych, którzy są inni – oto prawo cywilizowanego świata. Oczywiście w każdej kulturze istnieje sfera tabu, a nieczyste ciało, nawet bardziej niż skalana dusza, podlega wyobcowaniu i wyodrębnieniu. A przecież każdy dotknięty marzy o tym, żeby się odrodzić i wstać z grobu ciała jako żyjący i piękny człowiek. Może to jest ta podstawowa namiętność, której celem jest niemożliwe przecież przekroczenie *zoe* i powrót (a raczej: wejście) do nowego *bios*. Może na tym polega kult św. Sebastiana, że jest zapowiedzią męki powolnego konania i już za życia rozpadającego się ciała.

JORGE LUIS BORGES, JOSÉ LEZAMA LIMA – NAMIĘTNOŚĆ I UTOŻSAMIENIE

Trzeba przyznać, że oprócz Kartezjusza towarzyszy tej książce Borges, z jego namiętym stosunkiem do biblioteki, oraz José Lezama Lima, autor *Raju*, powieści będącej gąszczem (albo splotem) różnych pasji i emocji wynikających z ciągle twórczej mocy każdej cząstki egzystencji.

W *Myślach* Borges tak napisał o swej prawdziwej krainie namiętności:

Zawsze wyobrażałem sobie raj jako bibliotekę, nigdy jako ogród. Moja pamięć jest przede wszystkim pamięcią o książkach. W istocie z trudem przypominam sobie własne życie¹.

W wielu innych tekstach biblioteka jest świątynią i rajem zarazem, by wspomnieć choćby *Bibliotekę Babel* wydaną po polsku w *Opowiadaniach*². Jest także jednym z najdłuższych istniejących mitów człowieka, zbiorem ksiąg napisanych po innych księgach, przeniesieniem Apokalipsy św. Jana jako zbioru ksiąg zawartych w jednej, ostatniej i opieczętowanej księdze przeznaczeń, tak jak w twórczości Limy³.

Nawet oderwanie się od zapamiętałej lektury w bibliotece i wyjście „na zewnątrz” nie zmienia stałej dyspozycji czytelnika do kontaktowania się z rzeczywistością poprzez czytane dzieła. Niektórzy mówią tu o uzależnianiu, inni o toksyczności, jeszcze inni o *ekfrazis*, pewnej metodzie porozumiewania się z ludźmi za pośrednictwem dzieł sztuki. Układ zapo-

¹ J.L. Borges *Myśli*, przeł. A. Elbanowski, „Literatura na Świecie” 1988, nr 12, s. 163, 164. Myśli te przywołała jako motto do swej znakomitej interpretacji *Dociekań Awerroesa* Borgesa K. Mroczkowska-Brand, *Intertekstualność w służbie wyobraźni*, „Ruch Literacki” 2002, nr 4–5.

² Przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978, s. 68–77.

³ *Biblioteka jako smok*, [w:] W. Szturc, M. Dybizbański, *Mitoznawstwo porównawcze...*, s. 247–252.

średniczony, *ekfrazą*, to także cecha doznań namiętności: doświadczenie podmiotu ulega bowiem przerwaniu na każdy, nawet niebędący ważnym w doświadczeniu życia, przedmiot. Nie chodzi przecież tylko o język wyrażania emocji, ale o twórcze narzucanie pozycji podmiotu oraz jego języka. Namiętność jest jak mit – wyrazem osobowości silnej i dominującej, jest pożerającym smokiem, siłą czytania, które zjada samego czytelnika *Ewangelii według świętego Marka Borgesa*⁴.

W pewnym sensie proces ujawniania związków między tymi, którzy pisali, a tym, kto czyta i pisze, to podstawa warsztatu artystycznego Borgesa, choć niektórzy sądzą, że jest to zjawisko z dziedziny intertekstualności dotyczące właśnie zagadnienia kodów, tak jak w przypadku *Dociekań Awerroesa*:

Fundamentem struktury opowiadania (...) jest zależność między piszącym – opisującym a czytającym rozszyfrowującym. Trzeba jednak zaznaczyć, że ten fundament jest złożony i wielowarstwowy. Rozpoczynając lekturę, my czytelnicy – rozszyfrowujący – poznajemy Awerroesa piszącego właśnie traktat filozoficzny, który jest komentarzem do innego traktatu, a więc Awerroes jest zarówno czytelnikiem, jak i piszącym. Jest też opisywany przez Borgesa, który oczywiście stwarza portret uczonego z Kordoby na podstawie swoich lektur. Wymienia zresztą autorów niektórych źródeł: Renana, Lane’a i Asin Palaciosą, a więc pisarz też jest czytającym – rozszyfrowującym i piszącym – opisującym w jednej osobie⁵.

To trafne spostrzeżenie, ale dodałbym, że samo czytanie jest u Borgesa czytaniem *per se*, że pisarz jest nie tylko intelektualnym tropicielem znaków, ale przede wszystkim czytelnikiem niezwykle empatycznie obcującym z dziełem. Z czytania wynika owa niezwykła pisarska *ekfrazą*, w której centrum został umieszczony Awerroes, ale przecież nie tylko on, bo również Jaromir Hladik czytający *Zohar* i dzieła Jakoba Boehme’go (w *Tajemnym cudzie*):

[Awerroes] prowadził pióro z powolną pewnością z prawej do lewej: formowanie syllogizmów oraz łączenie ze sobą poszczególnych paragrafów nie przeszkadzało mu rozkoszować się głębokością i chłodem domostwa, które go otaczało. Z samego dna poobiedniej sjeisty pogruchiwały zakochane gołębie: z niewidocznego patia dochodził szelest wodotrysku: coś w ciele Awerroesa, którego przodkowie pochodzili z arabskich pustyń, cieszyło się obecnością wody⁶.

⁴ Przeł. Z. Chądzyńska, [w:] J.L. Borges, *Opowiadania...*, s. 367–373.

⁵ K. Mroczkowska-Brand, *op.cit.*, s. 49.

⁶ J.L. Borges, *Dociekania...*, s. 102.

Jakby przecząc przypisywanemu Borgesowi antyseksualizmowi nakazującemu pozostać w bibliotece⁷, Awerroes przenosi książkę w pejzaż Kordoby, w krajobraz świata arabskiego, będący tworem aktywnej lektury:

Poniżej ciągnęły się ogrody, sad – pracowity Guadalquivir, opodal ukochana, złożonemu i delikatnemu instrumentowi podobna Kordoba, równie jasna jak i Bagdad, i Kair, a dookoła (Awerroes czuł to także) aż do kresu rozciągała się hiszpańska ziemia, na której niewiele jest rzeczy, ale gdzie każda z nich w jakiś sposób wydaje się zasadnicza i wieczna⁸.

Warto przypomnieć, że podobnie Borges pisał o tym, jak Awerroes „kładzie” znaki pisma na pergaminie, jak każda litera jest tam właśnie „zasadnicza i wieczna”. Pejzaż to też pismo boże, odczytywane i pisane przez artystę nie tyle dzięki wyobraźni, ile namiętności towarzyszącej aktowi poznawczemu. Awerroes nazywa to „naukową rozrywką”, ale to przecież „melodyjne zawodzenie muezina”. W ten sposób *ekfrazą* utrzymuje stan płynności pomiędzy jawą a snem, przeszłością i przyszłością, tekstem życia i księgą krajobrazu. Stan przekroczenia, wnikliwego przejścia w świat utożsamienia z tekstem, dokonuje się poprzez namiętność i utożsamienie autora z jego bohaterem. Tak dzieje się właśnie w *Ewangelii według świętego Marka*. Bohater, student medycyny Baltasar Espinosa, odznacza się „nieograniczoną niemal dobrocią”, właśnie wchodzi w chrystusowy wiek trzydziestu trzech lat. Całe życie, po przyrzeczeniu danym sobie, odmawia *Ojciec nasz*, jak prosiła matka. Nauczył się głosów ptaków, poznawał życie gospodarskie w nie swoim domu na stacji, zanurzał się w książki, które były dostępne. Wrażenia światowe nie pozostawiały w nim głębszego doświadczenia. Gdy na chybił trafił otworzył Ewangelię według świętego Marka i zaczął ją na głos czytać towarzyszącym mu przy obiedzie potomkom Indian, zmieniło się jego życie:

Był zaskoczony, że wysłuchali go z uwagą, potem ze skrywanym zainteresowaniem. Może złote litery na okładce dodały mu autorytetu. (...) Przyszło mu również do głowy, że na przestrzeni wieków ludzie zawsze powtarzali dwie historie: jedną – zagubionego statku, który szuka po morzach wymarzonej wyspy i drugą – Boga, który godzi się, aby ukrzyżowano go na Golgocie⁹.

⁷ K. Mroczkowska-Brand uważa, że Borges „nie jest sensualistą”; *op.cit.*, s. 468.

⁸ J.L. Borges, *Dociekania...*, s. 103.

⁹ J.L. Borges, *Opowiadania*, s. 368.

Akt czytania i słuchania był możliwy dzięki temu, że odbiorcy „mieli to we krwi”, to znaczy, że kontakt miał głęboki, atawistyczny, plemienny i archetypowy charakter. Te więzy krwi łączy też – w sposób najpierw niejasny, potem coraz bardziej objawiony – z ostatnimi dniami i pasją Jezusa Chrystusa. Dzielił z nim właściwie (rozciągnięte w czasie) wszystkie wydarzenia ostatniego okresu: śledzenie go („chodzenie za nim krok w krok”), słyszenie uderzeń młotka (we śnie słyszał budowniczych arki przed potopem za dni Noego), nastanie ciemności i burzy. Był też ludzki wyjątek – inicjacja erotyczna z tajemniczą dziewczyną. Wreszcie usłyszał pytanie skierowane do siebie: „Czy Chrystus pozwolił się zabić po to, aby zbawić wszystkich ludzi?”¹⁰. Twierdzącą odpowiedź zyskało także pytanie o to, czy ci, którzy wbijali gwoździe do rąk i nóg Chrystusa, zostaną zbawieni.

Od tego momentu Espinosa stał się tym człowiekiem, którego dzieje, spisane przez św. Marka, czytał. W ostatniej drodze towarzyszą mu ci, z którymi żył i spotykał się przy stole, oraz tajemnicza dziewczyna:

Wszyscy troje szli za nim. Ukłękawszy na kamiennej posadzce, poprosili go o błogosławieństwo. Potem przekleli go, opluli i popchnęli w głąb korytarza. Dziewczyna płakała, kiedy otwarli drzwi, zobaczył firmament. Rozległ się głos jakiegoś ptaka. Pomyślał, że to szczygieł. Szopa była bez dachu. Wyrwali belki, aby zrobić krzyż¹¹.

W *Dociekaniach Awerroesa* Borges podobnie ujął dzieje utożsamiania człowieka, namiętnie przeżywanego tekstu:

Kończąc ostatnią stronę, poczułem że moje opowiadanie jest obrazem człowieka, jakim sam byłem w czasie pisania, że aby napisać je, musiałem stać się nim, musiałem napisać właśnie to opowiadanie i tak w nieskończoność. (W momencie, w którym przestaję wierzyć w niego, Awerroes znika)¹².

Jesteśmy zatem blisko dociekań metafizycznych Husserla o Kartezjuszu i Wittgensteina o sobie samym jako autora własnych tekstów. Czy podobna empatia towarzyszy również twórczości Limy?

Spośród wielu opinii wyrażanych na temat twórczości José Lezamy Limy najgłębsze myśli wypowiedział, jak sądzę, Julio Cortazar w eseju *Ażeby dojść do Lezamy Limy*. Pisał tak:

¹⁰ *Ibidem*, s. 369.

¹¹ *Ibidem*, s. 369.

¹² J.L. Borges, *Dociekania...*, s. 115.

Paradiso – powieść, która równocześnie jest hermetycznym traktatem, poetyką i z niej wynikającą poezją, niełatwo znajdzie sobie czytelników: gdzie zaczyna się powieść, gdzie kończy się poemat, co oznacza ta wróżbiarska antropologia będąca równocześnie tropikalnym folklorem i kroniką rodzinną? Wiele się mówi w naszych czasach o naukach z pogranicza, ale czytelnik z pogranicza nie od razu się pojawi, a *Paradiso*, ukośne ciachnięcie w esencje i prezencje, natrafi na opór skostniałych opinii. Ale cios już został zadany i, tak jak w chińskiej przypowieści o kacie doskonałym, ofiara w dalszym ciągu trzyma się na nogach, nie wiedząc, że gdy tylko kichnie, głowa jej stoczy się na ziemię¹³.

Niezrozumienie Limy wynika z braku dyspozycji do wejścia w świat jego namiętności, oparty na mej erudycji. Emocje, które izolowały Kubę, to strach, złe sumienie, hipokryzja, lęk przed odsłanianiem emocji, namiętności i pożądań. To właśnie spowodowało, że Lima został odsunięty od kontaktu z ludźmi i w swoim milczeniu komunikował się tylko z książkami, które spełniały marzenia o miłości. Pisał z błędami, jak dziecko, które poza gramatyką pragnie wyrazić namiętność do świata:

Nie podlegający dyskusji fakt, że Lezama twardo postanowił, że nigdy nie napisze prawidłowo żadnego imienia angielskiego, francuskiego czy też rosyjskiego i że jego cytaty w obcych językach składają się z całych konstelacji ortograficznych błędów, pozwala typowym intelektualistom z La Platy widzieć w nim po prostu samouka z niedorozwiniętego kraju, co jest prawdą, i uznać to za argument, by nie dostrzec jego właściwych wymiarów – co jest zgrozą. (...)

Na Kubie także spotkałem młodych intelektualistów ironicznie się uśmiechających na wspomnienie, jak Lezama zwykł był wymawiać nazwisko jakiegoś cudzoziemskiego poety. Ale gdy ci młodzieńcy mają coś powiedzieć o danym poecie, umieją tylko prawidłowo wymówić jego nazwisko, podczas gdy Lezama, po pięciominutowej przemowie na jego temat, zostawia ich wszystkich z otwartymi gębami. Nedorozwój charakteryzuje się specyficzną drażliwością na temat wszystkiego, co dotyczy pozorów kultury, wywieszek na drzwiach tejże kultury¹⁴.

Namiętny stosunek do świata jest widoczny u Limy poprzez połączenie naiwności dziecka i subtelnej ironii. To też orficzny element zadziwienia światem i demonstrację jego pożądania:

Lezama-Adam, nie zmazany grzechem pierworodnym, Lezama-Noe, dokładnie taki jak na obrazach flamandzkich, spokojnie asystujący pochodowi zwierząt: dwa motyle, dwa konie, dwa leopardy, dwie mrówki, dwa delfiny... Prymityw, który wie wszystko, mędrzec doskonały, a jednak amerykański, podobnie jak albatrosy wypchane mądrością eklezjasty nie zrobiły go *a wiser and a sadder man*,

¹³ *Osiemdziesiąt światów dookoła dnia*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1976, s. 205–207.

¹⁴ *Ibidem*, s. 206.

bowiem jego wiedza jest palingenezą, poznanie jest pierwotne, radosne, rodzi się jak woda u Talesa, jak ogień u Empedoklesa¹⁵.

To, o czym tak pięknie – również poetycko – pisze Cortazar, można nazwać techniką *poematu rozkwitającego*, również w Peiperowskim sensie tego pojęcia. Podstawowym światem jest u Limy pierwsze wyobrażenie określane przez słowo, które dalej ulega rozmnożeniu, nieomal epitetowej rozrzutności, która właśnie tworzy ów szczególny gąszcz kaskad obrazów, jaki znamy z twórczości Calderona i – Słowackiego. Rozszerzenie spektrum określeń doprowadza niejako do anihilacji tego, co określane, paradygmatyczność ulega Derridiańskiej *fertilité*, rzeczownik zanika pod naporem przymiotników, dodatkowo zaś rozpada się w zaimkach i przysłówkach. Tworzenie staje się ciągłym dopowiadaniem, ma charakter brzemiennej partykuły, która nie tylko mnoży i dopowiada nowe sensory, wzmacnia siebie samą, ale także osłabia sens skupiony jednak w mowie w zdaniu prostym, składającym się z rzeczownika i czasownika. Zwróćmy uwagę, że podobna struktura cechuje namiętność właśnie: jej właściwością jest zatracenie się podmiotu w określeniach jego stosunku do przedmiotu (nawet drugi podmiot bywa uprzedmiotowiony, dialog kontrowersyjny ani dyskusja nie ma tu miejsca). W namiętności działają prawa klótni: ten, kto mówi, nie słucha tego, co kto inny ma do powiedzenia, dlatego nie pozwala odebrać sobie głosu. Powiadamy przeto, że „ktoś zatracił się w namiętności”. To oczywiście działanie w afekcie, mania, z której nikt nie wychodzi ocalony. Podobnie nikt nie jest już do siebie podobny po lekturze *Raju* Lezamy Limy. Cortazar czytał tę powieść przez dziesięć dni, przerywając tylko po to lekturę, by jak pisze, kotu dać jeść, a sobie zrobić herbatę. Była to empatyczna, zatracona w namiętności lektura. *Raj* stał się dla Cortazara początkiem nowego kosmosu:

Pewnego dnia, który nie jest chyba bliski, ta cudowna summa doczeka się swego Maurice’a Blanchot, takiej bowiem rasy powinien być krytyk zapuszczający się w ten wspaniały labirynt. Chciałbym tylko zwrócić uwagę na pewną wstydliwą ignorancję i już teraz dobyć broni przeciw tym nieporozumieniom, jakie rozpętają się z chwilą, gdy Ameryka Łacińska wreszcie dosłyszysz głos Lezamy Limy¹⁶.

Autentyczny barok Lezamy Limy, który tak dojmująco opisuje Cortazar, to barok namiętności, ale w pewnym sensie od razu przechwytywa-

¹⁵ *Ibidem*, s. 207.

¹⁶ J. Cortazar, *Osiemdziesiąt światów...*, s. 200, 201.

ny przez skłonność pisarza do sylogizmów i tautologii. Z jednej strony autentyczna, rozkwitająca, rozkrzewiająca się wyobraźnia, z drugiej zaś bezdenna przepaść europejskiego dualizmu filozofii i antropologii. Odnosi się wrażenie, że autor *Raju*, aby zatamować strumień emocji i często erotycznej rozpusty, przywołuje greckie mity i modele zachowań, jak czyni to w przypadku homoerotycznej namiętności Focióna do Fronesisisa, a zważywszy na znaczenie greckich rdzeni tych imion – rozpalonego centrum, ogniska i żaru pragnienia mitologizuje erotyczne potrzeby podporządkowania sobie ciała i duszy Fronesisisa¹⁷.

W razie zbyt silnej namiętności do Fronesisisa Foción przygotowuje do samoobrony narzędzia znane intelektualistom, historykom kultury zwłaszcza, które właściwe są logice opartej na filtrach artystycznych, która – jako logika – ogólna wszakże nie jest, bo estetyka, nie będąc nauką, nie dociera do jej podstawowych praw logiki, rachunków zdań i sądów orzekających. Miłość, oddalając się od praw logiki, jest „czystą namiętnością ulatującego blasku”, jak sądzi Lima.

„Sama esencja lotności” – oto właściwe określenie namiętności bohaterów i namiętności całego ożywionego świata (także dzieł sztuki) u Limy. Nie jest to możliwe z punktu widzenia logiki, ale konieczne w świecie, który bez namiętności nie istnieje.

Jest tylko pewien problem: namiętność to sama esencja lotności. Dramatem namiętnych ludzi jest to, że pozostają im trudne do zniesienia konsekwencje tej lotności. Więc może lepiej niszczyć namiętność w zarodku, odrzucać nawet myśl myślącą o namiętności?

¹⁷ J.L. Lima, *Raj*, t. II, przeł. A. Nowak, Kraków 1979, s. 175–176.

REDAKTOR *Renata Włodek*
KOREKTA *Patrycjusz Piławski*
SKŁAD I ŁAMANIE *Hanna Wiechecka*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. (12) 631-18-80, tel./fax (12) 631-18-83