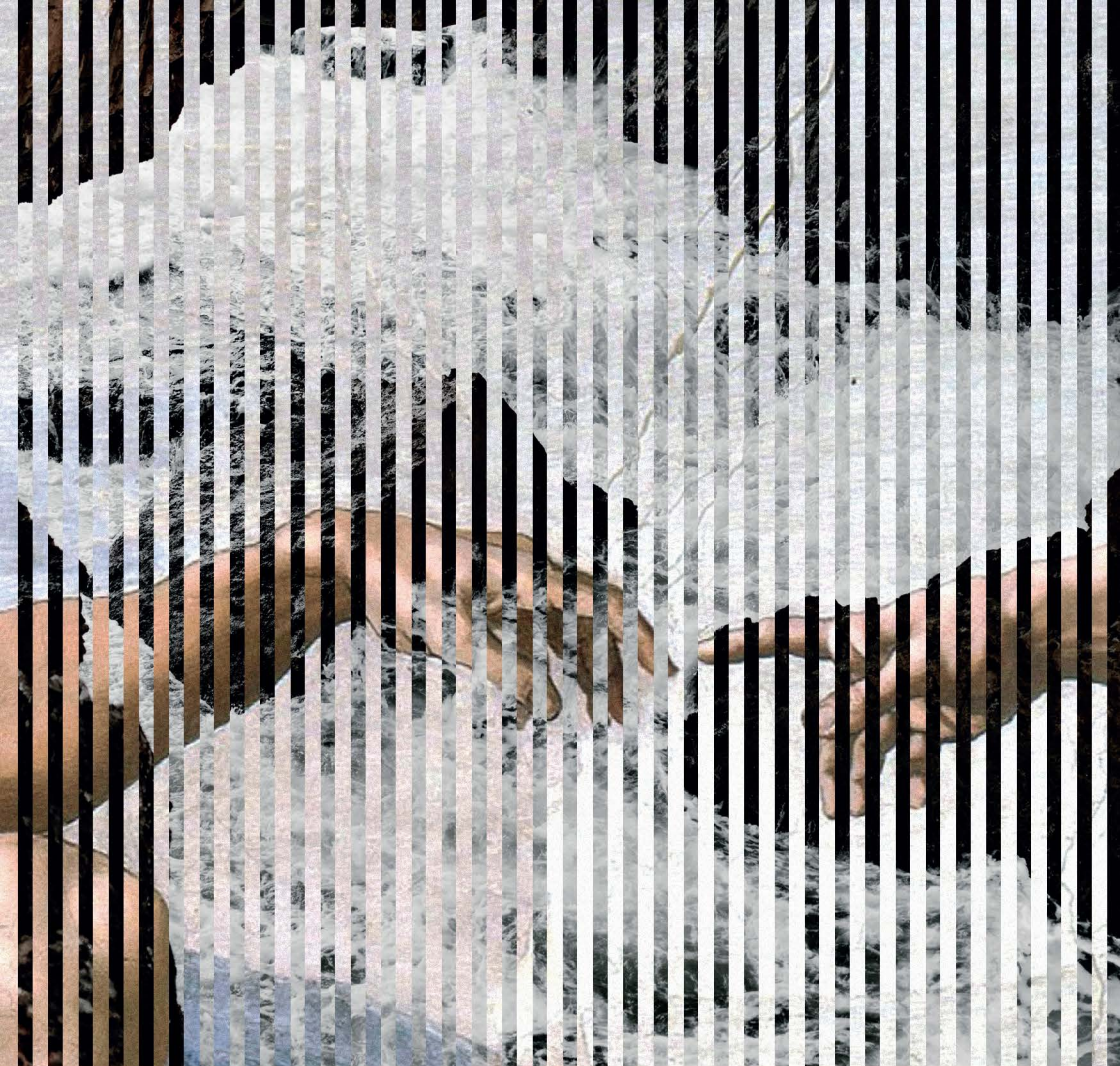




CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych



POD REDAKCJĄ
Doroty Samborskiej-Kukuć

CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

CO JEST ZA ZASŁONĄ?

Wokół zagadnień metafizycznych

POD REDAKCJĄ
Doroty Samborskiej-Kukuć

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2020

Dorota Samborska-Kukuć – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKA
Renata Stachura-Lupa

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE
Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA
Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI
Polkadot Studio Graficzne
(*Hanna Niemierowicz, Aleksandra Woźniak*)

Zdjęcie na okładce: Michał Anioł, *Stworzenie Adama*
commons.wikimedia.org/annie-spratt/unsplash

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09372.19.0.K

Ark. wyd. 7,4; ark. druk. 10,0

ISBN 978-83-8142-916-0

e-ISBN 978-83-8142-917-7

<https://doi.org/10.18778/8142-916-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Słowo od redaktora	7
Bartosz Ejzak , <i>Reprezentacje strachu i reprezentacje lęku w literaturze dawnej. O Nadobnej Paskwalinie Samuela Twardowskiego</i>	9
Dariusz Kukuć , <i>Pierwszy polski przekład minipowieści Peter Schlemihl's wundersame Geschichte Adelberta von Chamisso (tłumaczenie Romualda Podbereskiego, 1850)</i>	33
Angelika Chrzanowska , <i>O czym szumią drzewa? Las jako przestrzeń metafizycznego zespolenia z Wszechbytem</i>	61
Bartłomiej Borek , <i>Kosmos miłości. O Sarkofagach Edwarda Leszczyńskiego</i>	81
Natasza Koźbiał , <i>Twórcze piekło Bolesława Micińskiego</i>	93
Magda Ebert , <i>Stary błędny rycerz i misterium kobiecego ciała</i> ...	103
Sara Kurowska , <i>Wiwisekcja przypadku (Niežnośna lekkość bytu Milana Kundery)</i>	117
Mateusz Krzekotowski , <i>Krąg kreślony pędzlem przeznaczenia. Rozważania nad metafizyczną warstwą powieści Ring Kōji Suzukiego</i>	133
Tomasz Safjanowski , <i>Wampiryczne oblicze Hannibala Lectera. Analiza filmu Hannibal Ridleya Scotta</i>	147

SŁOWO OD REDAKTORA

Zamieszczone w książce szkice i eseje młodych literaturoznawców i kulturologów są próbami pióra i pogłębionych refleksji; w centrum zainteresowań autorów znalazły się teksty prozatorskie i filmy, jedno i drugie o proveniencji metafizycznej, pogłosy lektur i obrazów, kontaminacje przeczytanego i obejrzanego z własnymi przeczuciami i wyobrażeniami. Pomysł wydania zbioru powstał po sześćdziesięciogodzinnym autorskim cyklu konwersatoryjnym *Poważne i niepoważne gry sztuki z metafizyką*, by uchwycić niewypowiedziane koncepty, by domknąć nigdzie niezapisane rozmowy. Tematyka tekstów jest rozmaita, jej różnorodność dowodzi rozległości zainteresowań autorów, którzy niezależnie od siebie zadawali to samo pytanie: „co jest za zasłona?”, zarówno w znaczeniu eschatologicznym, zaczerpniętym ze słynnego monologu Hamleta, jak i mniej dramatycznie – rozważając problem egzystencjalny w ogóle.

Czytając wypowiedzi młodych poszukiwaczy sensów metafizycznych, miałam raz po raz skojarzenia z opalizującą znaczeniami introdukcją do psychodelicznego (i metafizycznego) utworu muzycznego multiartystki Laurie Anderson, *Born, Never Asked* z początku lat osiemdziesiątych minionego wieku.

*It was a large room. Full of people. All kinds.
And they had all arrived at the same building
At more or less the same time
And they were all free. And they were all
Asking themselves the same question:
What is behind that curtain?*¹

¹ „Był to ogromny pokój pełen ludzi różnych ras. Wszyscy oni przybyli do tego miejsca mniej więcej w tym samym czasie. I wszyscy byli wolni. I wszyscy zadawali sobie to samo pytanie: co jest za zasłona?” (przeł. D. Samborska-Kukuć)

Tekst Anderson ewokuje szereg pytań: od najprostszych, gdzie kurtyna jest po prostu kurtyną w teatrze, a ciekawość patrzących dotyczy dekoracji do spektaklu oraz samej sztuki, która za chwilę się rozpocznie. Można też ten fragment zinterpretować tak: wpatrzonych w kurtynę „ludzi różnych ras” łączy bezwzględna zdolność przeczuwania transcendencji, niepokój wiążący się z tajemnicą, jaka zaraz się przed nimi odsłoni. Albo jeszcze inaczej: być może zgromadzeni w „ogromnym pokoju” czekają na objawienie, a być może, zważywszy na tytuł: *Born, Never Asked*, czekają na nowe, dane im z góry wcielenia – wszak Anderson jest buddystką i wierzy w łańcuch reinkarnacji.

W artykułach zebranych w zbioru *Co jest za zasłoną?* można o tych i o innych niepokojach przeczytać, wszak moje zajęcia miały odsłonić krawędź kurtyny. Być może wypowiedzi te wydadzą się czytelnikowi surowe, pozbawione szlif, a niekiedy i uzasadnień naukowych, jedne zachwycą i zainspirują, obok innych odbiorca przejdzie obojętnie, ale taki był mój cel – pokazać procesy myślenia i formowanie się stylu pisanego o zjawiskach trudnych u progu dojrzałości badawczej, w trakcie inicjacji duchowej².

² Większość zamieszczonych w tomie prac uzyskała aprobatę promotorów lub opiekunów naukowych.

Bartosz Ejzak

REPREZENTACJE STRACHU I REPREZENTACJE LĘKU W LITERATURZE DAWNEJ. O NADOBNEJ PASKWALINIE SAMUELA TWARDOWSKIEGO

Strach i lęk – stany emocjonalne znane człowiekowi od zarania dziejów – rodzą się z przeświadczenia o nadchodzącym niebezpieczeństwie i choć często mieszają się ze sobą, nie są do końca tożsame. Strach, o wiele głębiej zakorzeniony w ludzkiej naturze, jest czysto somatyczną reakcją na sytuację zagrożenia; lęk ma źródło w myśleniu abstrakcyjnym, jest nieuchwytny w przeciwieństwie do strachu i często odnosi się do kwestii eschatologicznych¹. Tak pojmowane, lęk i strach ujawniają się w tekstach kultury, dzięki czemu możliwe staje się niekiedy zrekonstruowanie kontekstu historycznego, w którym są osadzone.

O niepokojach, jakim mogła ulec osiemnastowieczna kobieta, dał pewne wyobrażenie Samuel Twardowski w *Nadobnej Paskwalinie*; w utworze pojawiają się różne reprezentacje zarówno strachu, jak i lęku tytułowej bohaterki. Prymarnym celem artykułu czynię zatem prześledzenie gradacji lęków Paskwaliny, sposobów manifestacji tych uczuć w kontekście historycznym oraz ich funkcjonowanie w psychice kobiety. Zgromadzenie i przeanalizowanie wszystkich passusów dotyczących emocji protagonistki pozwoli rozwinąć, spostrzeżony przez Jana Okonia², kluczowy dla interpretacji aspekt kompozycyjny dzieła

¹ Zob. M. Wójtowicz, *Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Katowice 2005, s. 11.

² Jan Okoń pisze o „starannym konstruowaniu” przez Twardowskiego „owych luźnych epizodów, opartym przy tym na zasadzie stopniowania napięcia i przy wyraźnym wykorzystywaniu innych elementów techniki dramatycznej. [...] Motywem przewodnim, obecnym stale i organizującym fabułę, staje się napięcie emocjonalne, zwłaszcza zaś motyw strachu, którego pojawienie się wyznacza za każdym razem punkt wyjściowy i kulminację nowego obrazu” (J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Wrocław 1980, s. LXV–LXVI).

– możliwe okaże się mianowicie rozwinięcie myśli badacza oraz podtrzymanie tezy, że Twardowski podporządkował cały utwór opisom grozy i że to właśnie one stanowią główną oś utworu.

Nadobna Paskwalina to poemat, w którym niebagatelną rolę odgrywają motywy fantastyczne zaczerpnięte wprost z mitologii Greków i Rzymian. Tytułowa bohaterka przegrywa pojedynek z samą Wenus o tytuł najpiękniejszej kobiety w Lizbonie i w wyniku intrygi zazdrosnej bogini zostaje wzgardzona przez ukochanego. Za sugestią wyroczni rusza w niebezpieczną podróż, aby poskromić gniew konkurentki. Na drodze napotyka wiele niebezpiecznych, niekiedy wręcz nadprzyrodzonych postaci, lecz mimo przeciwności bohaterce udaje się wyzwolić z ciążącego nad nią fatum. Ze względu na obecność licznych scen erotycznych jest to historia nietypowa dla literatury XVII wieku, ponadto sprawnie napisana – nic więc dziwnego, że analizą *Nadobnej Paskwaliny* zajmowało się wielu uczonych, którzy przebadali ten tekst nie tylko pod kątem jego walorów artystycznych, lecz również zajęli się jego genezą i genologią³.

³ Dotychczasowe badania ogniskowane były głównie wokół problemu arche tekstu oraz związków poematu epickiego Samuela Twardowskiego z jego innym dziełem – *Dafnis drzewem bobkowym*. Pierwsza praca, w której podjęto się analizy lęków głównej bohaterki, liczy już ponad dziewięćdziesiąt lat. Jest nią książka Róży Fischerówny zatytułowana *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Badaczka, pisząc o lęku, utożsamiała go z ciemnością. Konstatowała, że w utworze barokowego twórcy noc została zantropomorfizowana, ponieważ zapadając, ciemnieje i gęstnieje. Kontynuowała, podkreślając, że podczas tej pory nic nie widać, wzmagają się dźwięki, wskutek czego dochodzi do wypaczania rzeczywistości. Przestrzeń, w której realizuje się większość strachów, to według autorki las, puszcza, gęstwina, a zatem miejsca zupełnie nieprzyjazne człowiekowi. Fischerówna przekonywała, że Twardowski, w celu wywołania grozy, kreował makabryczne opisy – choćby głodu. Analizując problem strachu, nie zauważyła jednak jego roli artystycznej w utworze ani nie dokonała analizy wszystkich jego reprezentacji – przez co wnioski wydawać się mogą niepełne. Ową lukę w badaniach Fischerówny wypełnił już częściowo Jan Okoń. Wyodrębnił on kilka fragmentów, w których pojawiają się opisy strachu (*Punkt I*, w. 1156–1180 oraz w. 1216–1238, w tym spis mar nocnych z wersów 1170–1171; *Punkt II*, w. 57, w. 61–64, w. 108–116, w. 276–277). Na kilka strachów Paskwaliny zwróciła później uwagę

Niektóre ustalenia warto może jednak zrewidować⁴.

Agnieszka Czechowicz w artykule *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”* (Punkt II, w. 444–451 – wtargnięcie lamparta, w. 57, w. 299–301, w. 597–598 – opis „garsoniery Apollina”). Jednak to wciąż nie wszystkie opisy strachu pomieszczone w dziele. W poemacie pojawia się ich znacznie więcej.

⁴ Warte wzmianki są poszukiwania tekstu, który posłużył Samuelowi Twardowskiemu za pierwowzór historii o nadobnej Paskwalinie. Dość podobną, w pewnej mierze analogiczną historię do tej z poematu Twardowskiego znaleźć można we francuskim zbiorze historii o świętych pod tytułem *Histoire générale et particulière du Tiers Ordre des François d'Assise*, opublikowanym w roku 1667, czyli bardzo niedługo po wydaniu przez Twardowskiego *Nadobnej Paskwaliny*. Francuski zbiór zawiera cykl historii o świętych zakorzenionych w kulturze europejskiej. Bohaterka jednej z historii, Paschalina, należała do tercjarzy, a jej historia wygląda następująco: po jej wstąpieniu do zakonu okazało się, że ma niezwykle piękny głos, dlatego sale kościoła nawiedzał Duch Święty. Paschalina, przekonana, że zapłonęła nieczystą żądzą do jednej z osób Trójcy Świętej, wypowiadała się przełożonej Angelice, za co ta wygnała ją poza mury klasztoru. Bohaterka dotarła do Szpitala, gdzie oddała biednym wszystkie swoje ubrania, po czym naga (sic!) udała się w ramach pokuty w dalszą drogę do Rzymu. Wówczas objawił się jej zdjęty z krzyża Chrystus, który odziewszy kobietę, zabrał ją z powrotem do tercjarzy, aby dowieść tam czystości zniesławionej. Manifestacja boskiej mocy doprowadziła przełożoną do kresu ziemskiej wędrówki, na łożu śmierci zdążyła jednak przekazać Paschalinie pieczę nad zgromadzeniem. Paschalina mogła więc poświęcić dalsze życie modlitwie, aż do momentu, gdy w 1309 roku została wzięta do nieba. Widać tu oczywiście pewne analogie między opowieścią z *Histoire générale et particulière du Tiers Ordre des François d'Assise* a *Nadobną askwaliną* Samuela Twardowskiego: rywalizację dwóch kobiet, zemstę zazdrosnej przebranej, oczyszczającą podróż bohaterki, nagość w obliczu *sacrum*, Chrystus wybawiający kobietę z nieszczęścia (podobnie jak Satyr tytułową Paskwalinę), wreszcie samo imię świętej. Przytoczona opowieść pojawia się również w niemieckim tekście *Des Seraphischer Seelen-Garten: zertheilet in zwey Theil*. Książka ta pochodzi z roku 1736, co świadczy o nieustającej popularności historii o Paschalinie w drugiej połowie XVII i pierwszej połowie XVIII wieku. Niewykluczone, że jest to trop, który poprowadzi do dalszych, bardziej precyzyjnych ustaleń. Prawdopodobnie istniały i hiszpańskie wersje, z których mógł korzystać Michał Jurkowski, twórca *Historii świeżych i niezwykłych*,

Paskwalina nie jest przecież karana za rozwiązłość, to pionek w rękach bogów⁵, a jej podróż stanowi swoistą alegorię zdobywania mądrości w wyniku doświadczenia zawodu miłosnego⁶, z czym łączy się naturalna reakcja – strach. Niezwykły, bo nieakcentowany – bądź akcentowany, lecz nieanalizowany w sposób dostateczny – wydaje się fakt, że barokowy twórca uporządkował w tekście rodzaje strachów i lęków w zależności od tego, w którym z trzech *Punktów* miały się one znaleźć. W pierwszym, gdy Wenera pojawia się w mieście, lęki Paskwaliny są czysto społeczne, nie mają zbyt dużego natężenia, można by je nazwać po prostu niepokojami. Bohaterka niepokoi się więc najazdem rywalki „na jej prowincyją”⁷. Dyskomfort powoduje u niej też zdemaskowanie uczuć przed Oliwerem, jak i konieczność konfrontacji z wieszczką Felicją. Strachy bohaterki pogłębiają się dopiero w *Punkcie II*, gdy rozpoczyna się jej podróż. Można powiedzieć, że stają się bardziej dokuczliwe. Kobieta idzie samotnie nocą przez las, grozę zaś wywołują przywidzenia, z którymi łatwo można sobie poradzić na drodze racjonalizacji: wataha wilków okazuje się ostatecznie gromadą pastuszków z psami. Największa trwoga, związana z seksualną sferą życia człowieka, pojawia się w *Punkcie III*, kiedy to, za sprawą Wenery, Paskwalina zostaje unieruchomiona w pejzażu niewidzialnymi więzami. Tytułowa bohaterka nie dość, że znalazła się w nietypowej sytuacji, to jeszcze widzi nadciągającego Satyra, przez co drży w obawie o własną niewinność, przeświadczona o jego niecznych zamiarach. Przerażenie staje się na tyle silne, że kobieta pragnie śmierci. Zarysowana sytuacja kreuje pewną ważną i niedostrzeżoną do tej pory prawidłowość. Jest ona następująca: *Punkt I* obejmuje lęki społeczne,

albo nawet sam Twardowski. Informacja autora przy tytule poematu „z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór” może równie dobrze wskazywać nie tyle na miejsce powstania oryginalnej historii, co na konkretną wersję, jeden z wielu wariantów opowieści o Paschalinie, na którym opierał się twórca omawianego poematu.

⁵ A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro: Samuel ze Skrzyżny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 225.

⁶ D. Künstler-Langner, *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 220.

⁷ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt I*, w. 154.

Punkt II zaś strach wynikający z halucynacji, przywidzeń i poczucia zagrożenia. *Punkt III* natomiast opisuje lęk tak skumulowany, że można go nazwać zgrozą, przerażeniem – jest on związany z intymną sferą ludzkiego życia. Więcej, ostatni lęk *Punktu I* nawiązuje do demonów oraz chtonicznych bóstw rzymskich, co jednoznacznie wskazuje na jego łączliwość ze strachami przedstawionymi w *Punkcie II*. Podobną zależność można zauważyć między opisem ostatniego strachu z *Punktu II* a przerażeniem zaprezentowanym w *Punkcie III*. Takie uszeregowanie obrazów grozy świadczy o tym, że autor świadomie zastosował zabieg gradacji oraz akceleracji literackiej.

Nie sposób badać strachów ani lęków – tego, w jaki sposób człowiek XVII wieku wyobrażał je sobie czy też w jaki sposób na niego oddziaływały – bez osadzenia tego rodzaju emocji w kontekście czasów powstania tekstu. Tło historyczne zagadnienia zostało obszernie omówione przez Jeana Delumeau w pozycjach *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*⁸ oraz *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*⁹, a także przez Zbigniewa Kuchowicza w *Człowieku polskiego baroku*¹⁰. Wymienione prace badawcze o charakterze historycznym umożliwiły spojrzenie na lęki bohaterki Samuela Twardowskiego z szerszej perspektywy oraz pozwoliły odpowiednio zaakcentować różnorodność ich proveniencji. Nie samo jednak tło historyczne posłużyło do analizy reprezentacji omawianych emocji, lecz również mitotyzacja porównawcza, strach bowiem należy osadzić w doskonale znanym staropolskiemu twórcy kontekście antycznym – niektóre zachowania kobiety zdjętej trwogą o utratę życia lub cnoty skłaniają do tego, by przyjrzeć się im w kontekście *Metamorfoz* Owidiusza. Przemiana w roślinę lub zwierzę (w przypadku chociażby nimf) była przecież przejawem obawy o utratę tożsamości. Podobne niepokoje wykazuje sama Paskwalina podczas spotkania z dzikim zwierzęciem, kiedy zatapia się w kontemplacji piękna drzewa laurowego, bądź gdy zagrożona

⁸ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.

⁹ J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.

¹⁰ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.

jest jej cnota. W analizie sposobu przedstawiania emocji nie można pominąć założeń interpretacyjnych krytyki somatycznej z uwzględnieniem zjawisk afektywnych. Badając dzieło Twardowskiego, warto wzbogacić analizy również o pewne aspekty z zakresu retoryki opisowej, gdyż była ona dobrze znana staropolskim twórcom.

Wspomniany już Delumeau przekonywał, że przy pomocy testów dostępnych dzięki zdobyczom psychiatrii dziecięcej możliwe jest wyodrębnienie

symboli, które wyrażają bądź wypełniają tę „krajnę strachu”, mają bądź charakter kosmiczny (kataklizmy), bądź są wzięte ze świata zwierząt (wilki, smoki, sowy itd.), bądź zapożyczone z arsenału złowrogich przedmiotów (narzędzia tortur, trumny, cmentarze), bądź dobyte ze świata istot agresywnych (oprawcy, diabły, upiory). Przedstawienie tutaj, choćby zwięźle, tego testu wystarczy, by pokazać, że daje on w płaszczyźnie zbiorowej klucz do odczytania burzliwej epoki¹¹.

Podczas analizy *Nadobnej Paskwaliny* uzasadnione okaże się zaproponowanie tożsamego podziału – Twardowski nie przedstawia tylko wielkich kataklizmów (nie można jednak pominąć, że w jednym z opisów drży ziemia¹²), co wydaje się zrozumiałe ze względu na konwencję i fabułę utworu. Podkreślić należy, że jako strach rozumiemy tu wszystkie sytuacje, w których przerażenie bohaterki zostaje wyrażone *expressis verbis*, metaforycznie bądź za pomocą stosownego, najczęściej zaczerpniętego z mitologii, symbolu.

Zaproponowaną tezę, że Twardowski uczynił ze strachu główną oś fabularną, warto dokładnie uargumentować. Na początek należy zatem przyrzeć się wszystkim strachom Paskwaliny, poczynając od *Punktu I*.

Pierwszy bodziec strachogenny Paskwalina odebrała już na samym początku utworu:

Miała też tam swój pałac Wenerze przeciwny
Niejaka Paskwalina, białogłowa dziwniej
Niesłuchanie gładkości, Paskwalina, która

¹¹ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, s. 24.

¹² S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 108–116.

Nie chcąc być tym przymiotem od nikogo wtóra,
Zaraz się niepomalu tym poturbowała,
Że na jej prowincyją Wenus najechała¹³.

Nie jest to jeszcze strach ani lęk typowy, ani nawet niepokój – Paskwalina uległa dopiero, jak to przedstawia autor, „poturbowaniu”¹⁴. Mimo że jest prawdopodobnie świadoma, iż jej konkurentką będzie od tej pory sama bogini miłości, sprawia wrażenie, jakby nie zdawała sobie sprawy z powagi sytuacji. Całe zdarzenie zostało przecież opisane jak wypowiedzenie wojny, co podkreśla metafora militarna (najazd na prowincję). To, w jak wielkim niebezpieczeństwie znajduje się bohaterka, uświadomiła jej Stella, podając znane z mitologii *exempla*, w których został przedstawiony opis Wenery okrutnie mszczącej się na wszystkich kobietach dorównujących jej urodą. Na co Paskwalina odpowiada:

Wprawdzie żem ci o tym –
Odpowie Paskwalina – dawno już słyszała,
Ale tego prze młodość swą nie uważała,
Że coś było dziwnego¹⁵.

Wypowiedź ta świadczy o bardzo silnej psychologizacji postaci, która wciąż wypiera ze świadomości czyhające na nią zagrożenie. Po usłyszeniu wieści o ciąży na jej rodzinie kłótwie kobieta wykazuje dużą niefrasobliwość:

Pilno tego słuchała zrazu Paskwalina
I z sobą uważała. Ale – która wina
Jest młodości, że prędko odmienna i płocha,
Ile kiedy nad miarę w sobie się zakocha¹⁶.

Ignorowany do tej pory strach z pełną mocą daje o sobie znać dopiero, gdy bohaterka zostaje odrzucona przez Oliwera. Po przeczytaniu

¹³ *Ibidem*, Punkt I, w. 149–154.

¹⁴ Turbować – zakłócić; zakłopotać, zaambarasować.

¹⁵ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Punkt I, w. 438–441.

¹⁶ *Ibidem*, Punkt I, w. 655–659.

responsu ukochanego, który wzgardził jej wyznaniem miłości, dzieje się coś zaskakującego. Otóż Paskwalina

Omdleje bez pamięci i próżno się chwyta
krzesła przeszynionego. Wypadnie jej z ręku
Karta nieutrzymana, oczy, pełne wdzięku
Niebieskiego dopiero, chmurą się powleką
Żałośnie płaczorodą i wszystkie ucieką
Pulsy ożywiające, żeby ratowały
Tylkoż serca¹⁷.

Scena ta przedstawia opisy czysto fizjologicznych stanów. Reakcje organizmu oddają sposób, w jaki bohaterka przeżyła strach przed skandalem wywołanym obnażeniem intymnych uczuć. W kontekście somaestetyki warto zauważyć, że Twardowski traktuje ciało nie tylko jako byt podkreślający zmienność stanów psychicznych, ale także uwypukla jego aspekt społeczny, patrzy na nie jak na przewodnik po duchowości człowieka, abstrahując jednocześnie od religii¹⁸. Każdy ruch Paskwaliny wydaje się niepozbawiony znaczenia. Spostrzeżenie to odsyła do założeń semazjologii, w której ludzka istota okazuje się wytwórcą znaczenia danego fenomenu – strach, lęk, obawa, przerażenie, wszystko to istnieje, bo istnieje człowiek. Paskwalina i jej sposób odczuwania świata warunkują więc istnienie strachu. Jest to spowodowane faktem, że bohaterka romansu swoje ciało traktuje jako przeszkodę w osiągnięciu zamierzonych celów i realizacji pragnień, w związku z czym jest ono dla niej obce¹⁹. Kobieta podąża nieustannie za „konceptcją dwoistej natury rozkoszy i związanym z nią nakazem podejrzliwości”²⁰.

Pisząc o strachu i ruchu, Okoń przekonywał: „wychodząca do świątyni Minerwy Paskwalina przeżywa lęki nocne”²¹. Przyjrzyjmy się analizowanemu przez badacza fragmentowi:

¹⁷ *Ibidem*, Punkt I, w. 908–914.

¹⁸ Zob. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 13.

¹⁹ P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 238–240.

²⁰ *Ibidem*, s. 240.

²¹ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXX.

Po wszystkich się dopiero w kosztownej karocy
Przejeżdżając widokach – teraz w ciemnej nocy
Jedna sama pod umbrą lichą się tą kryje?!
Może to być, że ją kto, nie znając, rozbije,
Acz z korzyści niedrogiej, i – gdzie miejsca nie da
Wdziękom jej i urodzie – zbójcom gdzie zaprzeda
Do grubej Ameryki abo czarnej Goy,
Za wschodowe daleko Indy i Eoy!
Lubo by też znajomy potkał ją kto z miasta –
Hej, czego by po nocy tak piękna niewiasta
Bez światła i żadnego chodziła konwoju?! –
Z tego ją roztaszował wiotczego zawoju
I poznawszy, osławił – w jakim ludzkim śmiechu
Byłaby i opale?! [...] ²²

Zauważmy, że obawę u Paskwaliny wywołują nie ciemności, lecz świadomość, że mogą ją porwać rozbójnicy albo że zobaczy ją po zmroku ktoś znajomy, czym narazi się na obmowę. Reakcja Paskwaliny może mieć swe źródło nie tylko w ówczesnym sposobie postrzegania kobiety, lecz również w napięciach społecznych panujących w Europie tamtych czasów, a z pewnością obserwowanych przez Twardowskiego. Już Delumeau ustalił, że wiek XVII był stuleciem niespokojnym nie tylko w Polsce, lecz na całym kontynencie, w tym w Lizbonie – to przecież czas rozruchów, kiedy zdemobilizowani żołnierze stawali się nierzadko bandytami, a nadużycia okresu Frondy: „kobiety gwałcone, chłopci zabijani, kościoły ograbione, święte naczynia pokradzione, niedojrzałe zboże ścięte na karmę dla koni, winorośle porwane, stada porwane”, wywoływały grozę i rozpacz. Na tle nakreślonych przez Delumeau niepokojów społecznych i rozprężenia prawa wzmożone lęki Paskwaliny przed złoczyńcami wydają się więc uzasadnione. Bohaterka poematu obawia się, że w najgorszym razie zostanie sprzedana poza granice własnego kraju dla zysku, w najlepszym zaś – narazi się na plotki i śmiech.

We wskazanym wcześniej fragmencie dzieła Twardowskiego strach został przedstawiony nie z perspektywy fizjologicznej, lecz psychologicznej. Należy zauważyć, że w chwili przeżywania przez

²² S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, Punkt I, w. 1155–1169.

bohaterkę silnych emocji (afektów) do głosu – co zaskakujące – dochodzi jej *ratio*. Wewnętrzne napięcie zostaje wyrażone poprzez pytania retoryczne połączone z eksklamacjami – które nakreślają sytuację bohaterki z jej subiektywnego punktu widzenia. Paskwalina nie potrafi zrozumieć, jak doszło do tego, że musi kryć się „pod lichą umbrą” oraz chodzić „bez światła” i „konwoju”. Funkcjonalne okazuje się również użycie mowy pozornie zależnej, dzięki której bohaterka hipotetycznie przedstawia, co mógłby powiedzieć o niej znajomy, gdyby ujrzał ją nocą poza domem. Jan Okoń miał słuszość, przekonując, że „narrator oddaje głos postaciom nie tylko dla odtworzenia zdarzeń dawniejszych, sprzed zawiązania się fabuły, ale też dla wprowadzenia wizji prospektywnych i czasu przyszłego”²³.

Po opisie lęku następuje spis „mar nocnych”. Przybiera on nieco metafizyczną formę, zbliżoną do tej przedstawionej w *Punkcie II*. Stanowi jednak, o czym nie wolno zapominać, konsekwencję poprzednich obaw:

Tym więcej jeszcze jej natworzy
 Noc swych straszydł, gdy lada zda się jej pień srogi,
 To ziemia się podnosić i stawiać na nogi
 Olbrzymy niezmierzone, to w długich głzach parki,
 Piastujące na głowach śmiertelne zegarki.
 Lada cień ją, lada list, pod głuchą tę trwogę
 Tylkoż chróśnie po ziemi – ustraszy niebogę,
 Coż by Hydra abo gdzie chameleon pisał,
 Co hijena abo wilk oczyma zabłysnął
 I przed nią te fałszywe stanęły zwierciadła?!²⁴

To ostatnie przedstawienie lęku w *Punkcie I* – do tej pory opisy były podobne pod względem formy i przede wszystkim treści, teraz odbiegają od wcześniejszego schematu. W przytoczonym fragmencie pojawiają się zwierzęta: hiena, wilk, oraz Parki – greckie boginie losu, a więc postaci fantastyczne. Warto się zastanowić, dlaczego tak się dzieje. Wydaje się, że jest to nawiązanie do sposobu tworzenia opisów

²³ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXVII.

²⁴ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, *Punkt I*, w. 1170–1179.

strachu w *Punkcie II*, gdzie Paskwalina kolejno spotyka wyobrażenia, w których dominujące są postaci mitologiczne. Wydarzenia fantastyczne zaczynają się w momencie, gdy protagonistka wchodzi w przestrzeń lasu – ta ewokuje metafizyczne reprezentacje strachu bądź lęku. Pierwsza pojawia się już na początku *Punktu II*:

Strwoży się tu nieboga, ile drogi więć
Przed sobą nie znajdując, tylko trop zwierzęcy
I stegna udeptane [...] ²⁵

Sposób prowadzenia narracji okazuje się wyjątkowo ważny dla dalszej analizy. Zauważmy, że bohaterka opuszcza w zacytowanym fragmencie sferę ludzką, po której poruszała się do tej pory – dokonuje niejako przeniknięcia do krainy sobie nieznanej, groźnej, pełnej dzikich, niebezpiecznych stworzeń. Przerazenie wynikające z opuszczenia oswojonej przestrzeni przejawia się w słowach:

Więc jako się każda rzecz większa zda ku zmierchu,
Toż i onę omami, gdy tylko co z wierzchu
Niebo widzi, około wodę niezmierzoną,
A przed już i za sobą ziemię utraconą ²⁶.

Delumeau pisał:

Człowiek ma wzrok bystrzejszy niż wiele zwierząt, na przykład pies i kot; a więc mrok czyni go bezradniejszym niż inne ssaki. Poza tym pozbawienie światła wyłącza „reduktory” aktywności wyobraźni. Wyobraźnia, uwolniona, łatwiej niż w ciągu dnia myli rzeczywistość z fikcją i może zapaść się daleko w bok od dróg bezpiecznych ²⁷.

Dlatego właśnie Paskwalina ma omamy, a dotychczasowy świat przemienia się w „ziemię utraconą”. Bohaterka znajduje się teraz w miejscu groźnym. Jej emocje zostają sprzężone z przestrzenią, od

²⁵ *Ibidem*, *Punkt II*, w. 57–59.

²⁶ *Ibidem*, *Punkt II*, w. 61–64.

²⁷ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, s. 88.

której staje się niejako zależna. Interesującą eksplikacją symbiozy między ciałem a przestrzenią jest opis trzęsienia ziemi:

[...] A w tym, z progu ledwie
Wyńdzie od nich, ówże głos na kształt gromu runie.
Zadrży ziemia i wszytka z gruntu się posunie
Chata na nich. Czego raz i drugi, i trzeci
Kiedy było, owe strach ciężki stąd obleci,
Że przypadszy do ziemi, jakoby nieżywe
Spółleżały, póki te wołania straszliwe
W dalszej nocy ustały i starzec wrócony
Zatym je upamiętał²⁸.

Według Zbigniewa Kuchowicza strach w baroku był czymś naturalnym, ludzie zaś nie czuli się skrępowani, przyznając się do jego doznawania. Szczególnym katalizatorem tego uczucia było „zagrożające bytowi i zdrowiu człowieka środowisko przyrodnicze”²⁹. Pisząc o strachu wynikającym z aktywności przyrody, badacz dowodził, że „zrozumiały strach powodowały burze z piorunami, rażące ludzi i powodujące pożary [...], że z powodu niskiej wiedzy dopatrywano się w nich ingerencji sił pozaziemskich”³⁰. Paskwalina przetrwała trzęsienie ziemi i doświadczyła w związku z tym zdarzenia granicznego, ściśle powiązanego ze sferą wyobrażeń ówczesnego człowieka na temat natury oraz otaczającego go świata.

Ważną rolę w sposobie prezentowania strachu przeżywanego przez bohaterów odgrywają niewątpliwie epitety – „strach ciężki”, „wołania straszliwe”, oraz zastosowanie polisyndetonu potęgującego uczucie grozy, który dodatkowo odzwierciedla wymiar katastrofy. Również i tu pojawia się czysto instynktowna, na wskroś somatyczna reakcja – postaci biorące udział w scenie padają na ziemię „jakoby nieżywe”. Ale z chwilą, gdy zagrożenie mija, bohaterka dziwi się napotkanemu eremicie:

„I cóż jest tego za przyczyna
[...]

²⁸ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 108–116.

²⁹ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 200.

³⁰ *Ibidem*, s. 201.

Że tu mieszkasz, nie mogąc nigdy być bezpiecznym,
Owszem, w strachu i zawsze niepokoju wiecznym?”³¹

Paskwalina przenosi niejako własne uczucia na osoby trzecie, próbując radzić sobie ze strachem. Rekonstrukcja tego procesu psychologicznego ma za zadanie podkreślić ogrom przeżyć, jakich przyszło jej doświadczyć. Ponadto przestrogi starca, który przypomina bohaterce o „szarych chwilach pogody”³², ponownie wzmagają jej lęki. Wystraszona tym, co może dopiero nadejść, potęguje Paskwalina w swej wyobraźni nieistniejące jeszcze niebezpieczeństwa,

Gdzie drogi ani ludzkiej stopy
Znaków żadnych, prócz między bagnistemi żłopy
I straszliwą łożiną steczka ciasna była,
Która ich w las co dalej głębszy prowadziła.
Więc w tym to niewidoku – czemu noc swych skrzydeł
Płaczorodnych dodała – żeby dla straszyleł
Różnych napadających nie uniosła nogi
Abo w bok ustąpieła [...]”³³

W nader osobliwym porównaniu homeryckim, rozpoczynającym się od wyrażenia „skrzydeł płaczorodnych”, ujawnia się ironiczne spojrzenie narratora na przemierzającą pustkowie Paskwalinę (tego, że autor wykreował jej postać z pewną pastiszową rozrzutnością i nadmiarem szczegółów, dowodzili swego czasu Czechowicz³⁴ i Okoń³⁵). To porównanie (jak i inne konstrukcje zestawieniowe) zwróciło uwagę badaczy. Jan Okoń pisał:

³¹ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, *Punkt II*, w. 147–150.

³² *Ibidem*, *Punkt II*, w. 248.

³³ *Ibidem*, *Punkt II*, w. 255–262.

³⁴ Zob. A. Czechowicz, *Sprzeczne komunikaty i mowa podwójna...*, s. 233–234.

³⁵ Zob. J. Okoń, *Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, *„Ruch Literacki”* 1984, z. 1–2, s. 67–81; Idem, *O ironii w poematach dygresyjnych XVI i XVII wieku. Antecedencje staropolskie poematów Juliusza Słowackiego – między powagą a ironią*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 135–157.

Porównania te są różne: proste i rozbudowane, niekiedy nawet home-ryckie, istnieją one pojedynczo, jak też w całych zespołach, osobnie jak przysłowia. Wszystkie łączą się jednak ze sobą wspólnym dążeniem do jak najbardziej plastycznego przedstawienia świata oraz do ożywiania rzeczy. Twardowski jest bowiem pisarzem, który widzi przedmioty na wzór homerycki: poprzez ich czynności³⁶.

Z epitetem złożonym mamy do czynienia niewątpliwie w konstrukcji „skrzydła płaczorodne”. Metaforyczne skrzydła nocy funkcjonują jako element fabuły wywołujący (wręcz wymuszający) u bohaterki lzy lęku.

Pisząc o straszylkach i groźbie zgubienia się, Samuel Twardowski buduje napięcie niezwykle obrazowo³⁷. Imponujący pod tym względem okazuje się wzbogacony wzmożeniem emocji opis:

[...] tu, i ówdzie rzucając
Oczy błędne po stronach, skąd li się co ruszy,
Lubo chróśnie jaszczurka, lubo list ukruszy,
Od wiatru kołysany – wszystko się jej roi
I wszystkiego, że sama, biedna dziewczka boi³⁸.

Suspens ten autor wykorzysta jeszcze w późniejszych opisach, choćby wtedy, gdy Paskwalinę obskoczą psy pastuszków, jawiące się bohaterce jako groźne wilki:

Toż skoro ją zoczą [owe psy]
Niepodobnym zapędem zaraz ku niej skoczą
I tylkoż nie rozedrą, by owi w te dobie –
Słyszac krzyk przeraźliwy, niezwycajny sobie –
W skok ich nie zawołali. Czym się białogłowa
Złększy ciężko, przypadnie, i ani rzec słowa
Z strachu może³⁹.

Uwagę przykuwa nagromadzenie leksyki związanej z lękiem. Pojawiają się więc: „krzyk przeraźliwy”, „złększy ciężko” czy „ani rzec słowa

³⁶ J. Okoń, *Wstęp*, s. LXXXVII.

³⁷ Por. *Ibidem*, s. LXXI.

³⁸ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 276–280.

³⁹ *Ibidem, Punkt II*, w. 295–301.

z strachu może”. W wersie 323 tegoż *Punktu* znowu wybrzmiewa strach. Przerazenie Paskwaliny wykroczyło poza sferę wyobraźni i urosło do rangi realnego niebezpieczeństwa. Bohaterka zapomina, „czemu ją psi ci przestraszyli”, i okazuje się wdzięczna za opiekę, jaką roztoczyli nad nią przypadkiem napotkani pastuszkowie. Wszak sami pastuszkowie przyznali, że w lesie roi się od lwów i wilków⁴⁰. Czy zatem lęk Paskwaliny był zupełnie nieuzasadniony? Według ludzi żyjących w dawnych wiekach samotne przebywanie w lesie narażało na całkiem realne niebezpieczeństwo, sama myśl o tym budziła trwogę. Delumeau przekonywał, że wilk był zwierzęciem, którego szczególnie się bano, o czym świadczyć miała liczba przysłów, które odwoływały się bezpośrednio do strachu wywołwanego przez wilka⁴¹ – do podobnych wniosków doszedł też Kuchowicz⁴². Obawy wędrującej Paskwaliny zaczynają się z czasem materializować:

W tym z sobą tak rozmawiające [Paskwalina z pastuszkami]
Psi potrwożą, straszliwie oraz zaszczekawszy,
Wypadną tu pasterze i owe porwawszy
Swe armaty, coś pojrzą – ali lampart srogi
Trzód ich już-już dopada, które z naglej trwogi
Pierzchną ku swym koszarom. Więc pierwej go psimi
Obrotami stanowiąc – ówże przed drugimi
Wydawszy się, Danteo, tak go w łeb dosięże
Szybko z proce, że trupem zarazem połąże
I ani drgnie nogami. Którym się obłowem,
Wlekąc go rozciągnionym po ziemi tułowem,
Pisząc przed Paskwaliną, kiedy ona blisko
Znowuż śmierci, ze strachu pod jeden tam nisko
Chlew przypadszy, czekała końca tej rozprawy [...]⁴³

Zwierzę wykreowane przez Twardowskiego jest osobiliwe, to twór egzotyczny, niewątpliwie jawi się więc bohaterce jako groźny, bo pochodzący przecież nie z tego świata, przynależy do innego porządku.

⁴⁰ „Żaden moment, kiedy by nie mieliśmy się tu/ Ze lwy, wilki pocierać,
ani dawać wstrętu/ Potężnym ich napaściom” (*Ibidem*, *Punkt II*, w. 509–511).

⁴¹ J. Delumeau, *Strach w kulturze...*, w. 64–65.

⁴² Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 201.

⁴³ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, *Punkt II*, w. 438–451.

Warto zauważyć, że Paskwalina przeżywa swe lęki zaskakująco, bo pasywnie – w obcym dla niej środowisku jest przecież bezradna i musi się zazwyczaj zdać na szczęście bądź pomoc osób trzecich. Podobną postawę prezentuje podczas konfrontacji z kolejnym dzikim zwierzęciem – przerażającym lwem napotkanym przy potoku:

Skoro dalej postąpi, wodę w nim zmieszaną
Na pół ze krwią obaczy, ciepłą jeszcze pianą
Brzegi przykre szorując. Stanie tu zdumiała
I stąd, że coś za napaść wnet ją niebywała
Potkać miała – pomyśli. Aż pojrząwszy w lewo
Widzi jedno nad insze cudne bardzo drzewo,
Nieba dotykające, na nim białejgłowy
Rytej postać. A oraz i odor bobkowy
Ją zapachnie. Toż chcąc dojść, co by to sprawiło,
Czyli sama natura, czyli ludzkie dzieło –
Ryk usłyszawszy straszliwy, i razem w tej dobie
Lwa wielkości niezmiernej, idąc wciąż ku sobie,
Z otworzoną paszczką. Skąd na pół umarszy
I tylkoż co owego drzewa się podparszy,
Kiedy odtąd okrutnej pożarcia bestyi
Już-już czeka – nie wiedzieć i skąd, i od czyjój
Padnie ręki zabita przed jej tuż nogami,
Że duszę wyrzucając krwawemi nozdrzami,
Ją oprysnie. Dopiero tym cięży zmartwieje,
A domyślić nie mogąc, co się to w tym dzieje,
W pół śmierci pogrzebiona – postrzeże z daleka
Z góry pochodzącego coś znać za człowieka,
W szacie białej, ozdobnej [...] ⁴⁴

Przywołany *passus* obfituje w środki stylistyczne mające na celu spiętrzenie (wskutek hiperbolizacji) strachu Paskwaliny. Groza spotkania z dzikim kotem zostaje zestawiona z pięknem przyrody funkcjonującej tu jako forma ucieczki od traumatycznych doznań. W plastyczny sposób wykreowane zostały opisy kolorystyki pojawiającej się podczas konfrontacji z bestią. Umierające stworzenie, pokonane przez

⁴⁴ *Ibidem*, Punkt II, w. 525–547.

przybysza odzianego w biel, toczy z pyska krew. Warstwa symboliczna sceny podkreślać ma zjadłość bestii oraz czystość wybawcy. Warto też nadmienić, że sposób, w jaki Paskwalina została obryzgana krwią, wpisuje się w poetykę, którą dziś nazwalibyśmy ekspresjonistyczną – współczesnemu czytelnikowi scena ta może sugerować wręcz kadr z filmu akcji. Plastyczność opisu Twardowskiego naprowadza na trop, że scena ta została zaczerpnięta – bezpośrednio bądź pośrednio – z dzieł malarskich. Mitologiczne motywy w ciągu wieków pojawiały się na płótnach artystów, szczególnie często od XV do XVIII wieku, popularny był też biblijny motyw walki Samsona z lwem. Wśród znanych dzieł wymienić można dla przykładu chociażby *Samsona walczącego z lwem* Albrechta Dürera, *Samsona i lwa* Luki Giordana oraz *Samsona i lwa* Giovanniego Battisty Tiepola. Na dwóch ostatnich obrazach biblijny bohater pojawia się właśnie w białej szacie, zabijając dzikie, egzotyczne zwierzę, bierze udział w krwawej scenie.

Analizując narrację, warto też wspomnieć o obecności przerwanej zeugmy. Logiczny pomost między konkretnymi wydarzeniami, czyli ujrzeniem przez Paskwalinę krwi w potoku, rykiem lwa, wreszcie jego pokonaniem, zostaje przerywany przez zachwyt bohaterki nad urodą drzewa laurowego – wydarzenie to dziwaczne, na pierwszy rzut oka niezrozumiałe kompozycyjnie.

Fragment ten można jednak traktować jako świadomy gest Twardowskiego, który podkreślać miał nieumiejętność radzenia sobie protagonistki w niebezpiecznym, bo dzikim świecie, co niewątpliwie wpływa na wciąż pogłębiającą się psychologizację postaci. Paskwalina zaprzecza zbliżającemu się niebezpieczeństwu, jedyny azyl stanowi piękno przyrody. Jest to forma eskapizmu analogicznego do scen znanych z mitologii, kiedy postaci takie jak Faeton czy Europa dążą do samozagłady w wyniku obcowania z *sacrum*. Ucieczka w świat przyrody to wszakże jedyny ratunek przed utratą własnej, w tym wypadku kobiecej, tożsamości – w podobny sposób na niechciane zaloty reagowały nimfy w *Metamorfozach* Owidiusza, zmieniając się w wybrane – najczęściej roślinne – składowe natury. Dorota Samborska-Kukuć pisze:

Metamorfozy Dafnis i Syrinks to „ucieczka w zieloność”, to alegoreza umiłowania zarówno samego istnienia, gdzie „samo życie jest przymiotem”, jak i Pascalowskich dylematów „myślącej i czującej trzciny na

wietrze”. Cudowne zespolenie człowieka z naturą i ich homologiczność to częsty motyw baśniowy; ma on odzwierciedlać fenomen *correspondances* przyrody i człowieka, bo „wszystko pokrewne jest wszystkiemu i wszystko jest do wszystkiego podobne”⁴⁵.

Metamorfozy stanowią więc ucieczkę z *locus horridus* w *locus amoenus*. Przykłady mitologiczne można mnożyć: Plejady i Hiady prześladowane przez Oriona zostały przemienione w zwierzęta, a następnie przeniesione na firmament. W wyniku obcowania z bóstwem również kochanki Zeusa ulegają przemianom: Io przeistacza się w jałówkę, a Kallisto w niedźwiedzia. Kochanką Zeusa jest też Selene, która jako uosobienie Księżyca ulega okresowym przeobrażeniom charakterystycznym dla tego ciała niebieskiego. Sam Gromowładny obcuje pod postacią złotego deszczu także z Danae, Europę uprowadza byk, Metyda zaś zostaje połknięta przez boga burz, aby nie splodziła syna, który zgodnie z przepowiednią pozbawić miał ojca władzy. Zaskakujące, że w historiach, w których mitologiczne postaci angażowały się w relacje erotyczne z Zeusem, motyw przemian pojawia się wyłącznie, jeśli kochanką boga była kobieta – Ganimedes stał się przecież podczaszym na Olimpie w niezmienionej formie. W *Nadobnej Paskwalinie* Twardowski przedstawił więc wizję lęku *stricte* kobiecego, wizję zakorzenioną głęboko w kulturze. Przeobrażenia stanowią tu odpowiedź na wydarzenia graniczne – na obcowanie z bóstwem bądź *sacrum*. Dlatego protagonistka barokowego poematu, nie mogąc poradzić sobie z emocjami, przenosi je na naturę, lokuje je w otaczającej rzeczywistości. Jak powiada Gaston Bachelard, „naturę zaczynamy kochać, nie znając jej, nie widząc jej dokładnie, przenosząc na rzeczy uczucie, które skądinąd bierze swój początek. Dopiero potem rozpatrujemy szczegółowo to, co globalnie kochamy, nie wiedząc za co”⁴⁶. W przypadku Paskwaliny swoista strategia przelewania negatywnych emocji na inny byt, strategia ucieczki w świat przyrody, wręcz stopienia się z nim, ma w rezultacie na celu pomóc wyzwolić się od strachu.

⁴⁵ D. Samborska-Kukuć, *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszek – poeta przełomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003, s. 165.

⁴⁶ G. Bachelard, *Woda i marzenia*, przeł. A. Tatarkiewicz, [w:] Idem, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 167.

Należy również zauważyć, że dla Paskwaliny strach jest wszechogarniający, jak wszechogarniający był ryk lwa. Nawet wybawiciel z czasem okazał się przerażający, o czym świadczą słowa:

„[...] Bowiem w strachu srogiem,
Gdy bojaźń mi i serce, i pamięć odjęła,
Coś o sobie powiedział – tegom nie pojęła,
A widząc te poboje i tak dziwne rzeczy
W domu twoim, bardzo mię myli myśl człowieczy”⁴⁷.

Co ciekawe, ostatni strach *Punktu II* nie jest odczuwany przez Paskwalinę, lecz Dianę. Powiązany został on z erotycznością, której przejawy odnajdujemy w nagości bogini przebywającej nad leśnym jeziorkiem,

Która tedy [Diana], cały dzień bawiąc się łowami,
Po pracy zmordowana, z swymi się pannami
Zwyczajnie tam kąpała. Skoro to usłyszysz,
Niezmiernie się wylęknie i w przyległej ciszy
Zasłonięta sitowiem – żeby nagiej oko
Śmiertelne nie spostrzegło – po szyję głęboko
W wodzie onej usiedzie⁴⁸.

To ostatni obraz strachu w *Punkcie II*. Związany jest bezsprzecznie z nagością – staw symbolizuje tu nie tylko czystość, lecz również kobiecą seksualność. Jest to kolejne wyobrażenie zaczerpnięte z mitologii – bóstwo chroni się w materii pierwotnego żywiołu przed światem materialnym, przed *profanum* przejawiającym się pod postacią ludzkiego oka (jak w przypadku Akteona podglądającego Artemidę i przemienionego za karę w jelenia). Warto podkreślić, że Diana (rzymska Artemida) w poemacie Twardowskiego zanurza się w stawie „po szyję głęboko”, tak aby nikt nie zakłócił jej prywatności. Bogini nie będzie miała jednak za złe Paskwalinie, że ta naruszyła sferę *sacrum*, wręcz przeciwnie, kobiety znajdą nić porozumienia. Oznacza to, iż bohaterka

⁴⁷ S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina, Punkt II*, w. 655–649.

⁴⁸ *Ibidem, Punkt II*, w. 813–821.

poematu, wkraczając na teren posępnego, pełnego mitologicznych postaci i bestii lasu, nie jest już intruzem, a pełnoprawnym jego mieszkańcem. Spełnia się w ten sposób przepowiednia wieszczki Felicji – Paskwalina podczas podróży przeszła przemianę, która umożliwi jej późniejszy tryumf nad zawistną Wenus.

Opis ukrywającej się w stawie bogini stanowi zapowiedź sceny w *Punkcie III*, w którym został zaprezentowany cielesny aspekt, lecz tym razem śmiertelniczki, Paskwaliny:

[...] ni ręki, ni nogi
Mogąc ruszyć – ogarnie zaraz ją strach srogi.
I próżno się szforcuje i miece, i sili,
Że widząc się związaną, serdecznie rozkwili,
Tym więcej, gdy przypomni słowa Feliccyj
I to, że jej kamienia nie miała na szyi
I nagą, i wszystkiego ratunku pozbytą,
W kraju tak opuszczony, prócz samym przykrytą
Z wierzchu niebem⁴⁹.

Podobnie więc jak ostatni lęk przedstawiony w *Punkcie I* nawiązywał do strachów z *Punktu II*, tak też i między *Punktem II* i *Punktem III* dostrzec można znaczącą paralelę.

Bohaterka, podobnie jak Diana w micie znanym między innymi z *Metamorfóz* Owidiusza, jest zupełnie naga, na dodatek unieruchomiona przez mściwą Wenerę. Jest to jedna z najsroźszych kar znanych z mitologii, w analogiczny sposób rzymska bogini łowów ukarała podglądającego ją Akteona – odbierając mu jego tożsamość oraz przemieniając w zwierzę. Przerazenie wywołane niefortunną dla Paskwaliny sytuacją, jej osamotnienie i lęk przed śmiercią, zostały wyrażone przy użyciu paralelnej budowy polisyndetycznych połączeń powtarzających się ze spójnikiem „i”. Strach bohaterki jest charakterystyczny dla kobiet żyjących w XVII wieku, ponieważ wtedy to właśnie na cnotliwości i dziewictwie zasadzały się ich wartość oraz znaczenie społeczne. Tracąc je, Paskwalina musiałaby się wyrzec swojego statusu oraz swojej godności, sytuacja uwięzionej stała się

⁴⁹ *Ibidem*, *Punkt III*, w. 321–329.

więc bezwzględnie dramatyczna. Prerażona w najwyższym stopniu, zaczyna wołać o śmierć:

O śmierć tylko proszę
Lekką jaką i prętką, ani nie odnoszę
Żalu tego, żeby mię po członkach rozbierać
I w swych tam przemorzonych żołądkach zawierać
Dzikie miały bestyje!⁵⁰

Bohaterka woli zostać pożarta przez dzikie bestie, niż umierać powoli bezwolna i skrępowana. Eros i Tanatos ulegają tu zespoleniu – do Paskwaliny zbliża się Satyr. Nie chce przestraszyć związanej kobiety. Wydaje się przekonany, że najlepiej będzie się do niej zakraść po kryjomu. Co zaskakujące, jego przemowa uspokaja zrozpaczoną bohaterkę. A zatem strach ten okazał się nieuzasadniony. Można zaryzykować tezę, że został on spotęgowany nie tyle obecnością Satyra czy samym zniewoleniem, co raczej wstydem wynikającym z nagości. Seksualność w okresie baroku utraciła według Kuchowicza subtelność i wdzięk w wyniku „rozmaitych nacisków kulturowych i tradycji”⁵¹. Obecność scen erotycznych w *Nadobnej Paskwalinie*, przyprowadzonych lękiem niewinnej kobiety, zdecydowanie oddziaływała na wyobraźnię ówczesnych czytelników.

Zasadne wydaje się więc stawiane w tezie artykułu przypuszczenie, że opisy strachu i lęku stanowią w *Nadobnej Paskwalinie* główną oś utworu, wokół której autor buduje całą fabułę poematu. Częstotliwość ich występowania, uporządkowany, może nawet uschematyzowany sposób pojawiania się poszczególnych reprezentacji strachu i lęku świadczą o zdyscyplinowanym toku narracji oraz ciekawym zamyśle artystycznym dzieła osadzonego w kręgu symboliki mitologicznej. Identyfikacja strachów oraz lęków tytułowej bohaterki była możliwa przede wszystkim dzięki opisom jej reakcji somatycznych, natomiast analiza poszczególnych opisów w kontekście historycznym epoki pomogła lepiej zrozumieć niektóre jej reakcje i afekty.

⁵⁰ *Ibidem*, Punkt III, w. 347–351.

⁵¹ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, s. 269.

Bibliografia

- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975.
- Bohuszewicz P., *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009.
- Czechowicz A., *Sprzeczne komunikaty. Alegoria i mowa podwójna w „Nadobnej Paskwalinie”*, [w:] *Wielkopolski Maro: Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 221–234.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- Dybizbański M., Szturc W., *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Farnell B., *Dynamic Embodiment for Social Theory: „I Move therefore I am”*, Londyn 2012.
- Fischerówna R., *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931.
- Kazańczuk M., *Odnaleziony autor „Historyj świeżych i niezwyuczajnych”*, „Pamiętnik Literacki” 1988, t. 2, s. 137–146.
- Kuchowicz Z., *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.
- Künstler-Langner K., *Mądrość i miłość w romansie „Nadobna Paskwalina”, Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 211–220.
- Niklewiczówna K., *Do genezy „Nadobnej Paskwaliny” (nieznany siedemnastowieczny przekład nowel włoskich i hiszpańskich)*, „Pamiętnik Literacki”, 1950, t. 39, s. 192–205.
- Niklewiczówna K., *Piśmiennictwo hiszpańskie w Polsce w okresie staropolskim*, [w:] *Literatura staropolska w kontekście europejskim. (Związki i analogie). Materiały konferencji naukowej poświęconej zagadnieniom komparatystyki (27–29 X 1975)*, red. T. Michałowska, J. Ślaski, Wrocław 1977, s. 105–106.
- Nowak K., *„Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2016, t. 1, s. 89–97.
- Okoń J., *Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1984, z. 1–2, s. 67–81.
- Okoń J., *O ironii w poematach dygresyjnych XVI i XVII wieku. Antecedencje staropolskie poematów Juliusza Słowackiego – między powagą a ironią*, [w:] *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011, s. 135–157.

- Okoń J., *Samuel ze Skrzypny Twardowski – „Nadobna Paskwalina”*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. J.S. Gruchała, t. 3, Kraków 1999, s. 138–160.
- Okoń J., *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
- Pollak R., S. Twardowski i jego „Nadobna Paskwalina”, [w:] Idem, *Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 223–240.
- Prejs M., *Problemy kreacjonizmu w myśli teoretycznej Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] Maciej Kazimierz Sarbiewski i jego epoka. *Próba syntezy*, red. J.Z. Lichański, Pułtusk 2006, s. 153–166.
- Raubo G., *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, [w:] Wielkopolski Maro. *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 189–210.
- Rowińska-Szczepaniak M., *Paskwaliny sztuka dobrej miłości*, „Zeszyty Naukowe WSP Opole. Filologia Polska” 1988, z. 26, s. 5–15.
- Ryba R., „Książę Wiśniowiecki Janusz” *Samuela Twardowskiego na tle bohaterkiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*, Katowice 2000.
- Sajkowski A., *Pobudka Samuela Twardowskiego*, „Miscellanea staropolskie”, nr 2, red. R. Pollak, Wrocław 1966, „Archiwum Literackie”, t. 10, s. 148–155.
- Samborska-Kukuć D., *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszek – poeta przełomu XVIII i XIX wieku*, Kraków 2003.
- Sokolski J., *Alegoria „Nadobnej Paskwaliny”*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, „Prace Literackie”, t. 25, s. 3–15.
- Szmidt M., *Między alegorią i symbolem. Granice wielkiej metafory w romansie barokowym*, [w:] *Studia o metaforze*, red. E. Sarnowska-Temeriusz, t. 1, Wrocław 1980, seria „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”, t. 55, s. 119–135.
- Twardowski S., *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
- Urbański P., *Głosy do „Nadobnej Paskwaliny”*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 85, s. 3–13.
- Wójtowicz M., *Doświadczenie lęku egzystencjalnego jako sytuacja wyboru*, Katowice 2005.

Dariusz Kukuć

**PIERWSZY POLSKI PRZEKŁAD
MINIPOWIEŚCI *PETER SCHLEMIHL'S*
WUNDERSAME GESCHICHTE ADELBERTA
VON CHAMISSO (TŁUMACZENIE
ROMUALDA PODBERESKIEGO, 1850)**

Uwagi wstępne

Peter Schlemihl's wundersame Geschichte jest najbardziej znanym tekstem literackim niemieckiego pisarza i przyrodnika Adelberta von Chamisso (właściwie: Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt; 1781–1838). Historia Piotra Schlemihla, ukończona w sierpniu 1813 roku, obok *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (*Przygody w noc sylwestrową*) Ernsta T.A. Hoffmanna (1776–1822), wydanej w tym samym, 1814, roku, była jedną z bardziej popularnych opowieści rozwijającego się wówczas nurtu romantycznej literatury niesamowitej czy też literatury *noir*, to jest reprezentowała odmianę *horroru* lub literackiego *thrillera* fantastycznego. Za życia autora powieść nie została przyswojona polszczyźnie. Z powodu śmierci pisarza *Peter Schlemihl's wundersame geschichte* doczekał się kilku równoczesnych wznowień, co było odpowiedzią na wzmożone zainteresowanie publiczności niemieckiej. W roku 1839 perypetie Schlemihla wydano w Norymberdze, Berlinie i Lipsku. Zgodnie z tym, co podaje *Bibliografia polska* Karola Estreichera, na polski przekład z prawdziwego zdarzenia trzeba było poczekać jeszcze czterdzieści lat od śmierci autora, kiedy to pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku z *Dziwną historią Piotra Schlemihla* (Warszawa 1879) zapoznał polskiego czytelnika pisarz i dziennikarz Artur Gruszecki (1852–1929). Jednak nie jest to pierwsze polskie tłumaczenie tego dzieła. Nieoceniony Karol Estreicher podaje w odwołaniu jeszcze inne nazwisko, nie będąc zarazem pewnym, jaki status przypisać wskazanej w ten sposób pozycji. Bo że nie jest to pełnowartościowe tłumaczenie, ale jakaś forma naśladownictwa bądź dowolnego opracowania oryginalnego pomysłu niemieckiego pisarza, sugeruje

samo potraktowanie tego zapisu w bibliograficznym kompendium¹. Ta rzekomo ułomna i niepewna ontologicznie konstrukcja literacka to praca Romualda Podbereskiego, wymieniona i opisana w tomie 3 *Bibliografii polskiej XIX stulecia* (Kraków 1876, s. 429) jako *Przygody człowieka, co sprzedał swój cień. Powieść fantastyczna*, która ukazała się w Wilnie w 1850 roku. Romuald Podbereski (1809–1856) kojarzony jest przede wszystkim z polskim czasopiśmiennictwem kresowym okresu międzypowstaniowego. Był redaktorem i wydawcą dwóch periodyków: „Rocznika Literackiego” (Petersburg, Wilno 1843–1849) i „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” (Wilno, Warszawa 1849–1851), a także dziennikarzem „Tygodnika Petersburskiego” i tłumaczem².

¹ Karol Estreicher w tomie 1 swej bibliografii (*Bibliografia polska XIX stulecia*, Kraków 1870, t. 1, A–F, s. 186) w ogóle nazwiska Adelberta von Chamisso nie odnotowuje. Kilka lat później, w roku 1876 (t. 3, Ł–Q, s. 429), nazwisko niemieckiego pisarza trafia do zapisu jednej z pozycji przy osobie Romualda Podbereskiego. Dopiero w uzupełnieniach do podstawowego katalogu bibliograficznego (Kraków 1881, t. 6, *Dopełnienia*; A–O, s. 101) pojawia się hasło Chamisso. Jednak wprowadzone tu adnotacje wyraźnie różnicują znaczenie przywołanych publikacji. Tylko jeden przekład tekstu von Chamisso z XIX wieku, autorstwa Artura Gruszeckiego, posiada pełen opis bibliograficzny, natomiast do Podbereskiego (bez konkretyzacji tekstu) kieruje jedynie odsyłacz umieszczony na końcu wpisu. Kolejna notacja zamieszczona w jednym z tomów dodatkowych (*Bibliografia polska XIX stulecia. Lata 1881–1900*, Kraków 1906, t. 1, A–F, s. 223) wprowadza drobne uzupełnienia dotyczące przekładu Gruszeckiego. Drugie wydanie *Bibliografii polskiej XIX stulecia* (red. K. Estreicher, Kraków 1962, t. 3, s. 72) utrwała, zapewne wbrew pierwotnej intencji pomysłodawcy bibliografii, stan zapisany w tomach dziewiętnastowiecznych – nazwisko Podbereskiego wymienione jest na samym końcu hasła autorskiego Chamisso, jedynie w odsyłaczu. Tym samym *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*, według tego wydania, posiada tylko jedno dziewiętnastowieczne tłumaczenie.

Również specjalistyczna publikacja Jacka St. Burasa, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung vom 16. Jahrhundert bis 1994* (Wiesbaden 1996, s. 104) translację Podbereskiego pomija.

² Najnowszy stan badań dotyczący Romualda Podbereskiego prezentuje moja rozprawa doktorska *Romuald Podbereski (1812–1856) – dziennikarz, redaktor, wydawca i tłumacz. Z historii dziennikarstwa polskiego w wieku XIX*, Uniwersytet Łódzki 2019 (maszynopis).

Peter Schlemihl's wundersame Geschichte Adelberta von Chamisso to istotna pozycja w dorobku przekładowym Podbereskiego i, co zostanie wykazane w dalszej części rozprawy, pierwsza pełnoprawna translacja tego dzieła na język polski, początkowy element w „strukturze serii przekładowej”³ niemieckiego tekstu w języku polskim.

Zastosowana formuła notacji w podstawowym leksykonie Estreichera zaważyła na postrzeganiu tego tłumaczenia przez kolejne specjalistyczne wykazy bibliograficzne i opracowania. Przeświadczenie, iż praca Podbereskiego jest „czymś innym” niż przekład, insynuujące jego postać dewiacyjną, utrwaliło się w notacjach bibliograficznych. Gabriel Korbut kwalifikował pracę Podbereskiego jako „przeróbkę z Chamisso”⁴. W identyczny sposób postąpili autorzy „romantycznych” tomów *Bibliografii literatury polskiej* „Nowy Korbut”, klasyfikując *Przygody człowieka, co sprzedał swój cień* jako właśnie „przeróbkę” utworu Adelberta von Chamisso, zamieściwszy je wśród twórczości oryginalnej polskiego dziennikarza⁵. Echem takiego bezpodstawnego postępowania była ogólnikowa i gołosłowna opinia jednego z autorów haseł do niezrealizowanego *Słownika publicystów i dziennikarzy polskich* dotycząca się twórczości Romualda Podbereskiego. Stwierdził on, iż „większość utworów to przekłady lub przeróbki, opracowane b.[ardzo] powierzchownie, najczęściej dla zapelnienia luk redakcyjnych”⁶. Obie konstatacje Franciszka Trnki: o „powierzchnowości” przekładów (i to wszystkich) i zastępczej ich funkcji – „zapelnienia” stron własnych periodyków, wydają się całkowicie nieuzasadnione, poczynione na podstawie niemiarodajnych informacji⁷. Nikt nie prowadził badań w tym kierunku, zatem przedstawione uogólnienia mają charakter życzeniowy. Tę złą passę w podejściu do przekładu Podbereskiego powinny zakończyć spostrzeżenia autorki

³ Zob. E. Balcerzan, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 234.

⁴ G. Korbut, *Literatura polska od początków do wojny światowej*, t. 3, *Od roku 1820 do roku 1863*, Warszawa 1930, s. 509.

⁵ Por. *Bibliografia literatury polskiej* „Nowy Korbut”, oprac. I. Śliwińska, S. Stupkiewicz et al., Warszawa 1972, t. 9, s. 34.

⁶ F. Trnka, *Podbereski Romuald (Materiały do „Słownika publicystów i dziennikarzy polskich”)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1976, nr 2, s. 109.

⁷ Podstawą tych sądów są zapewne *Pamiętniki* Z.S. Felińskiego, jedna z niewielu pozycji bibliograficznych hasła Trnki.

hasła *Romuald Podbereski* w jednym z tomów *Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku*. Izabela Jarosińska zauważyła błędną klasyfikację tej pozycji w kompendiach („we wszystkich bibliografiach i katalogach *Przygody* figurują jako oryginalne dzieło Podbereskiego [...], wszakże jest to tłumaczenie *tout court*”), zaś w ewidencji bibliograficznej dokonała właściwego przyporządkowania tekstu, umieszczając go w odpowiedniej kategorii dokonań redaktora⁸. Stanowisko to potwierdził artykuł Olgi Szmidt⁹. Jednak sprostowania te okazały się niewystarczające, skoro Halina Gacowa w *Dawnych pisarzach polskich*, bagatelizując wysiłek poprzedniczek, powieliła fałszywe przyporządkowanie, pozostawiwszy „kanoniczną” formułę – „przeróbka”¹⁰.

Historia przekładu

Gdy w czerwcu 1850 roku wyszedł w Wilnie zeszyt 5 „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”, jego redaktor, Romuald Podbereski, równocześnie z nim wydał zapowiadaną już od pewnego czasu niewielką, czterdziesto-ośmiostronicową, książeczkę. Pierwsze wzmianki o zamiarze publikacji historii Schlemihla pojawiły się latem 1845 roku w ogłoszeniu informacyjno-reklamowym omawiającym bieżące i planowane edycje Podbereskiego¹¹. Pierwotnie dzieło miało ukazać się pod tytułem *Przygody człowieka pozbawionego cienia*. Powtórnie informacja o tej pozycji znalazła

⁸ Por. I. Jarosińska, *Romuald Podbereski*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 3, *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski et al., Warszawa 1992, s. 210, 214.

⁹ Zob. O. Szmidt, *W poszukiwaniu tożsamości człowieka romantyzmu*, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2011, nr 1, s. 97–118.

¹⁰ Zob. H. Gacowa, *Podbereski Romuald*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, koordynacja całości R. Loth, Warszawa 2002, t. 3, s. 264. Odrzucam myśl, iż prace te mogły być autorce hasła nieznane.

¹¹ Ogłoszenie dołączone było do tomiku Tadeusza Łady-Zabłockiego, *Poezje* (Petersburg 1845, okładka), którego Podbereski był wydawcą, a zarazem zostało przedrukowane w gazecie: [R. Podbereski], *Nowe dzieła*, „Tygodnik Petersburski” 1845, nr 55, s. 356.

się w przestrzeni prasowej pod koniec 1848 roku, gdy miała pojawić się, jeszcze przed Nowym Rokiem, książka zatytułowana *Przygody człowieka nierzucającego cienia*¹². Niemal w tym samym czasie w ostatnim, wileńskim, tomie „Rocznika Literackiego” (1849) jego redaktor i zarazem wydawca ogłosił, iż po Nowym Roku ukazać się *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień*¹³. Jak widać, początkowo Podbereski zamierzał wydać opowieść Adelberta von Chamisso wyłącznie w postaci książkowej. W redagowanym przez siebie nieregularnym „Roczniku Literackim” nie zdecydował się opublikować nawet drobnego, reklamującego przekład, fragmentu. Dopiero przeniesienie działalności z Petersburga do Wilna i uruchomienie w 1849 roku nowego czasopisma – „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” – skłoniło go do powtórzenia zabiegów promocyjnych stosowanych z powodzeniem przy edycji pierwszych tomów „Rocznika Literackiego”. Stąd też zeszyt 1 „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”¹⁴, oddany do drukarni niemal w tym samym czasie co ostatni tom „Rocznika Literackiego”, podawał wśród planowanej zawartości zeszytu 2 tytuł dzieła niemieckiego pisarza¹⁵. Ostatecznie przetłumaczona opowieść Adelberta von Chamisso, *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*, znalazła się w całości w wileńskim czasopiśmie, jak również została wydana oddzielnie. Z realizacją przedsięwzięcia miał jednak Podbereski jakieś komplikacje, skoro opóźniał dokończenie przygód Schlemihla w „Pamiętniku Naukowo-Literackim”¹⁶. Translacja zamieszczona została

¹² Zob. [R. Podbereski], *Ogłoszenie literackie*, „Tygodnik Petersburski” 1848, nr 97, s. 678; nr 98, s. 686. Opowiadanie Chamisso miało być, według tegoż *Ogłoszenia*, już „pod prasą”, co powinno oznaczać zatwierdzenie tekstu do druku przez cenzurę.

¹³ „Rocznik Literacki” 1849 otrzymał imprimatur cenzury 17/29 października 1848 roku, a ukazał się w lutym 1849.

¹⁴ Zeszyt 1 „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” uzyskał zezwolenie na druk dwa tygodnie później niż tom 4 „Rocznika”, bo 30 października/11 listopada 1848 roku. Do sprzedaży trafił prawdopodobnie w marcu lub na początku kwietnia 1849.

¹⁵ Por. „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1849, t. 1, z. 1, okładka.

¹⁶ Pozostałe rozdziały przekładu miały się ukazać już w zeszycie 4 „Pamiętnika”, a więc na początku 1850 roku, jak wynikało z zapowiedzi zawartości zamieszczonej w zeszycie 3.

w dwóch zeszytach wileńskiego czasopisma: drugim z roku 1849 i piątym z 1850, pod tytułem *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień. Powieść fantastyczno-kalifornijska (pomysł z niemieckiego)*¹⁷. W zeszycie 4 podał Podbereski, antycypując nieco rozwój wydarzeń, wiadomość o sprzedaży wydanej już ponoć pozycji *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień. Powieść fantastyczna. Pomysł z niemieckiego* przez Romualda Podbereskiego, Wilno 1850¹⁸. Natomiast faktyczna wileńska edycja przyniosła jeszcze jedną korektę nazwy opowieści Chamisso, bowiem do sprzedaży trafiła książka zatytułowana *Przygody człowieka, co sprzedał swój cień. Powieść fantastyczna (myśl z niemieckiego)*¹⁹. Te różnice w tytulaturze tego samego materiału w tak krótkim czasie, poprzedzającym książkowe wydanie, wyglądają dość dziwnie i mogą prowadzić do wniosków o redakcyjnym niechlujstwie, niezdecydowaniu tłumacza lub też po prostu oznaczać błędy drukarskie. Wileńskie wydanie było przedrukiem wykorzystującym ten sam skład czcionkowy, który posłużył do publikacji opowieści w „Pamiętniku Naukowo-Literackim”²⁰. Przy tym na stronie pierwszej zachowano nawet tytuł w postaci znanej z pierwodruku prasowego, o identycznym układzie graficznym, czyli *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień. Powieść fantastyczno-kalifornijska (pomysł*

¹⁷ Za pierwodruk opowieści Chamisso w języku polskim należy uznać publikację tłumaczenia w dwóch częściach na łamach „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”. Pierwsze cztery rozdziały ukazały się w 1849 roku, a kolejne siedem – w roku następnym. Prawdopodobnie książka wyszła nieco wcześniej niż zeszyt „Pamiętnika” z pozostałą częścią powieści.

¹⁸ Zeszyt 4 „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” wyszedł z cenzury z datą 17/29 września 1849 roku. Podanie tej informacji do zatwierdzenia cenzurze znacznie wyprzedzało stan faktyczny, lecz w momencie ukazania się pisma w sprzedaży mogło tenże stan odzwierciedlać. Uwarunkowania techniczne wymuszały tego typu postępowanie wydawców.

¹⁹ Z adnotacją na rewersie strony tytułowej, iż jest to wyjątek z „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”.

²⁰ Dopiero od s. 22, to jest od rozdziału V, widać różnicę wynikającą z konieczności zgrania dwóch niezależnych składów. Przesunięcie tekstu na stronie wydania książkowego odbija o 5 wersów od tego w „Pamiętniku Naukowo-Literackim”.

z niemieckiego). Motto książki, *dilectae dicatum et nunc et semper*²¹, pochodzące z powieści Honoré de Balzaca, *Luis Lambert*, zaopatrzone jest datą 3/15 maja 1850 roku. Wydanie książkowe, poza kilkoma przerywnikami, nie posiada elementów zdobniczych²².

Romuald Podbereski nie podał w spisie treści „Pamiętnika Naukowo-Literackiego”, w żadnej z zapowiedzi, a nawet na karcie tytułowej książkowego wydania, kto jest rzeczywistym autorem *Człowieka który/co sprzedał swój cień*, przeważnie eksponując przede wszystkim swoje nazwisko. Wyraźnie natomiast zaznaczał, iż pomysł dzieła wzięty został z literatury niemieckiej, podkreślając tym samym swoją podrzędną rolę tłumacza, co było w tamtym czasie dość czytelnym sygnałem dla publiczności oswojonej z podobnymi wskazaniem obcych inspiracji. O przykłady takiego postępowania w polskiej literaturze nietrudno. Natomiast informacja o faktycznym autorze zamieszczona została w końcowym przypisie. Tam ujawnił Podbereski, że „myśl powyższej powieści wzięta jest z fantastycznej powieści niemieckiego poety Adelberta von Szamisso”²³, co należałoby interpretować jako wskazanie właściwego autora. Stąd też rozważania o ewentualnym plagiacie popełnionym przez redaktora „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” w tym przypadku pozbawione są podstaw²⁴. Kwestia autorstwa jest tu ostatecznie dość jasna.

²¹ Łac. *dilectae dicatum et nunc et semper* – dedykowany i teraz, i zawsze. Obecność motta odnotował Henryk Markiewicz, *Jak się dawniej dedykacje pisały*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 219.

²² Wydanie, które przejrzałem, nie posiadało oryginalnej okładki. W porównaniu z dotychczasową praktyką wydawniczą Podbereskiego książka pod względem zdobniczym jest wprost ascetyczna.

²³ [A. von Chamisso], *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień*, przeł. R. Podbereski, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1850, z. 5, s. 27; [Idem], *Przygody człowieka, co sprzedał swój cień*, przeł. R. Podbereski, wydał R. Podbereski, Wilno 1850, s. 48 (w dalszej części ta edycja opisywana jest w skrócie jako Podbereski).

²⁴ Zob. na ten temat uwagi O. Szmidt, *W poszukiwaniu tożsamości...*, s. 99. Nie popełnia plagiatu ten, kto wskazuje swoje inspiracje.

Kręgi metafizycznego uwikłania

Podjęcie się przez Romualda Podbereskiego translacji opowieści von Chamisso można oczywiście uzasadnić jego upodobaniem do tego typu literatury w sensie ogólnym – jako trendem romantycznym, i szczególnym, to znaczy lokalnym, jakim było zainteresowanie na wskroś fantastycznym pisarstwem Jana Barszczewskiego, zwłaszcza zaś jego opowiadaniem *grozy*. W 1844 roku kilkutomowy cykl pod tytułem *Szlachcic Zawalnia* Podbereski komentował i opiniował w swojej do niego przedmowie, a nawet miał być jego wydawcą, tak samo jak i powieści *Drewniany dziadek* tegoż autora. Niemniej jednak wydaje się bardziej prawdopodobne, że zajęcie się tekstem Chamisso miało swoją przyczynę w wyrazistej formule moralizatorskiej zawartej w przesłaniu, z którą zresztą tłumacz identyfikował swój los. „Pewne powody wynikły z wyłącznego położenia na świecie, z którym się tak zlewały myśli, uczucia i okoliczności w pewnej epoce życia mojego, były przyczyną do obrania treści tej powiastki” – napisze Podbereski w końcowym przypisie do tekstu swego tłumaczenia²⁵.

Antropolodzy odnotowują rozmaite wierzenia ściśle związane z symboliką cienia. W folklorze cień oznacza siedlisko istoty życia i siły człowieka, któremu można zaszkodzić, naruszając (na przykład przez przydeptanie) jego cień. Według przekonań ludów pierwotnych cień jest drugim „ja” człowieka, niekiedy nawet jego duszą. Na grobowcach staroegipskich często jest pokazywany czarny cień zmarłego, opuszczający grób w towarzystwie duszy-ptaka. Bóg daje cień wszystkim miejscom świętym, dlatego można tam bezpiecznie przebywać. W badaniach Kazimierza Moszyńskiego (*Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1929–1939) pojawia się motyw cienia w kilku kategoriach: jako mara, obraz nieboszczyka, zmora – cień drugi, widziadło, ćma – przeszkoda, dusza, czyli widmo, powtórzenie postaci człowieka żywego, ale mniej odeń wyraziste, raczej mgliste, ćmawe, do cienia podobne. Wiara w sobowtóry według Moszyńskiego pochodzi z halucynacji i iluzji, powodujących złudne zjawianie się przed oczyma człowieka obrazu innej osoby żywej. Te widma są interpretowane jako dusze opuszczające

²⁵ Podbereski, s. 48.

chwilowo ciało. Dla Wielkorusinów ukazanie się takiego widma wróży śmierć osobie, do której należy. W *Złotej gałęzi* Jamesa George'a Frazera czytamy, że człowiek dziki uważa swój cień albo odbicie w lustrze za duszę lub za ważną część swej istoty, wobec czego jest on źródłem zagrożenia. Jeśli ktoś bowiem nadeptnie lub przebiję cień, człowiek odczuje to tak, jak gdyby to ciało stała się krzywda. Umrze zaś, jeśli cień oderwie się od niego, a jest to możliwe. Na wyspie Wetar czarownicy wywołują chorobę przez przekłucie cienia człowieka grotem lub przecięcie go mieczem. Na wyspach Banksa kamienie o wydłużonym kształcie mają właściwości pożeraczy duchów, o ile cień na nie padnie. W Chinach podczas pogrzebu trzeba uważać, by swego cienia nie zamknąć w trumnie ani w grobie, wraz ze zmarłym. Starożytni w Arabii wierzyli, że gdy krowa nadeptnie na cień człowieka, ten traci mowę i zdolność poruszania się. Należy unikać cienia żałobników, zwłaszcza wdów, a także kobiet. Ten wywołuje chorobę. W Nowej Brytanii cień teściowej, jaki padł na zięcia, mógł być powodem rozwodu, a nawet samobójstwa małżonków. W Grecji zagrzebanie cienia pod fundament nowo powstałego domu wróży człowiekowi, do którego ten cień należy, śmierć w przeciągu roku.

Oparta na motywie „zaprzędania duszy diabłu” historia Chamisso opowiada o spotkaniu człowieka z transcendencją. Piotr Schlemihl, zwyczajny, przeciętny człowiek, spotyka na swojej drodze pewnego kuglarza, który oferuje mu nieprzebrane bogactwo w zamian za... cień, jaki rzuca jego ciało. Schlemihl, urzeczony perspektywą stania się krezusem, pławienia w dostatku i związanymi z tym profitami, nie waha się dokonać tej, nad wyraz, podejrzanej transakcji. Nie przypuszcza wówczas, że zamiast radości i szczęścia przedziwna wymiana będzie miała dlań skutki nieprzyjemne, a nawet bez mała zgubne. Oto bowiem brak cienia zaczynają zauważać osoby postronne, interpretując ten fakt jako ułomność, nieludzką, potworność. Wszystko, co posiada ciało, musi przecież rzucać cień – taka jest wszak natura materii; tylko upiory i wampiry – jako istoty nieżyjące, bezcielesne, iluzoryczne – cienia nie dają, zdradzając tym samym niepewną ontyczną tożsamość, wzbudzając strach i przerażenie, zagrażają bowiem żywym. Mimo samoodnawiającego się bogactwa bohater jest coraz bardziej nieszczęśliwy, jako istota „bez cienia” zostaje zepchnięty w strefę mroku i może funkcjonować tylko nocą, za dnia

ukrywając się przed ludzkim wzrokiem w zaciemnionych pomieszczeniach domu o zamkniętych zawsze drzwiach i oknach. Taki tryb życia nie przysparza mu ani przyjaciół, ani znajomych, ma tylko jednego zaufanego służącego, który z litości dla nieszczęścia pana pozostaje mu wierny. Schlemihl, mimo ogromnego majątku, paradoksalnie traci wszystko. Jego tajemnica, umiejętnie skrywana, za każdym razem, gdy nieszczęśnik chce zacząć normalnie żyć, zostaje wyśledzona i napiętnowana. Jako człowiek mroku (i domniemanego grzechu) wzbudza powszechny postrach i obrzydzenie. Po upływie roku przed Schlemihlem zjawia się ponownie ów demoniczny prestidigitator, proponując oddanie cienia w zamian za... duszę. I choć największym marzeniem protagonisty jest odzyskać utracony cień, nie godzi się na przekroczenie ostatniej nienaruszonej jeszcze granicy – życia pośmiertnego i zbawienia wiecznego. Osamotniony, wyrusza w siedmiomilowych butach w fantastyczną podróż, a dzięki tym peregrynacjom staje się przyrodnikiem badającym naturę we wszelkich jej odmianach organicznych. Zostaje naukowcem–samotnikiem poświęcającym się bez reszty pracy badawczej. Tylko taka bowiem forma życia może stanowić bezpieczny bastion dla człowieka niemającego cienia, będąc rodzajem odkupienia utraconego statusu materii, którą Schlemihl pogwałcił, wymieniając ją na pieniądze. Historia Chamisso ma zatem – mimo całkiem prymitywnej, pozbawionej napięć i gradacji, dość groteskowej nawet jak na fantastykę fabuły – silny akcent umoralniający. Ponieważ jest to historia o piętrowej, jak powiedzieliby strukturaliści, interpretacji, niesie kilka – uszeregowanych wedle trudności – inicjacji egzegetycznych, z których najprostszą jest przekonanie, że bogactwo nie daje szczęścia, przeciwnie – przynosi zawód, pogrąża człowieka w sybarytyzmie, nieruchomości, zdanego na łaskę instynktów. Ale sam wybór cienia jako przedmiotu diabelskiej transakcji oraz preludium do cyrografu, czyli dobrowolnego oddania duszy, jest pomysłem niedającym się zbagatelizować. „Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły” – napisze wiele lat później w *Świecie. Poemach naiwnych* Czesław Miłosz. Ta siła materii jest bowiem wszystkim, co mamy, rezerwuarem empirii: źródłem doznań i wrażeń – wymienionych, wszak ciało odbiera, ale i emanuje. Zatem istnieć bez cienia, to żyć na pozór, na niby. Romuald Podbereski ten aspekt sytuacyjny interpretuje następująco:

Wszystkiemu co żyje i co nie żyje, a co egzystuje pod słońcem, Bóg dał cień – własność – bez której nie może się obyć żaden przedmiot w naturze stworzonej. Kto ją straci, kto jej zaprze się lub poświęci innemu, traci swoją osobistość, traci prawo, które odebrał razem ze wszystkimi tworami na ziemi. [...] co w świecie fizycznym toż samo i w moralnym...²⁶

Kim jest ten, kto godzi się, ażeby diabeł zabrał mu cień, ten pozornie nic przecież nieznaczący atrybut istnienia, a w zamian obdarzył bogactwem? Ten ktoś jest przede wszystkim naiwną, łatwowierną i krótkowzroczną istotą, przekonaną, iż wymiana taka odbywa się z bezkosztową dla niego korzyścią, że przechytrzy samego szatana. Niepodejrzewanie podstępny już jest winą Schlemihla, symptomem jego głupoty wyprzedzającej nawet materializm i chciwość. Cień jest przecież odbiciem człowieka, formą jego sobowtórysty i wedle tej teorii istotą ekwiwalentną²⁷. Jako symbol cień oznacza także przeciwieństwo istoty rzeczy. Tak pojmowany, sprowadza interpretatora na grunt platonizmu. Odjęcie cienia jest odjęciem poznania – tylko bowiem widząc cienie, człowiek może domyślać się sensów, idei. Zabranie cienia byłoby tu więc ingerencją wyższego rzędu, eksperymentem w dziedzinie nie tyle ontycznej, co epistemologicznej, a nawet – jak chcą niektórzy – aksjologicznej. Człowiek bez cienia nie może uczestniczyć zatem w procesach poznania. Między nim a rzeczywistością ustaje wszelka osmotyczność, staje się renegatem skazanym na ostracyzm gnoseologiczny, z czasem na unicestwienie. Dalsza droga egzegetyczna wiedzie do formuł aksjologicznych. Perspektywa etyczna interpretacji tekstu Chamisso sytuuje utwór w przestrzeni nieco symbolicznej, rozumianej jako odjęcie cienia – zaburzenie moralności. W tym sensie widzianej jako zaprzękanie się materialnej stronie bytu, nie tylko incydentalne, ale jak wolno sądzić,

²⁶ Podbereski, s. 48.

²⁷ Przewrotną realizacją koncepcji sobowtórysty jest opowiadanie *Cień* (*Skyggen*) Hansa Ch. Andersena (1805–1875), w którym lekkomyślnie, choć nieświadomie, uwolniony cień naukowca, stopniowo usamodzielniając się i emancypując, zyskuje z czasem postać w pełni ludzką i doprowadza ostatecznie do zamiany ról ze swoim byłym „panem”. Zagrożony zdemaskowaniem, „cień” bez skrupułów pozbywa się jedyne go świadka i zarazem współuczestnika tej mistyfikacji.

przyrodzone bohaterowi od zawsze, wszak demon wybiera do transakcji właśnie jego. Zatem podatność na zło jest immanentną cechą osobowości Schlemihla, jej ujawnienie się było tylko efektem sztuczki kuglarza, a odebranie mu cienia – drogą do jego duszy.

Peter Schlemihl's wundersame geschichte jest wariantem motywu faustycznego²⁸. Istotne są jednak różnice sytuacji Fausta Goethego i „Fausta” Chamisso. Motywy działania obu bohaterów, które rozkręcają spiralę wydarzeń, są całkowicie rozbieżne. Schlemihl, sprzedając swój cień, kieruje się, w przeciwieństwie do swego odpowiednika faustycznego, pobudkami dość niskimi, chęcią jedynie zdobycia bogactwa. Przedmiotem transakcji nie jest dusza bohatera, ale tylko jego cień. Również pozycja społeczna obu postaci jest nieporównywalna: z jednej strony – uznany autorytet w swojej dziedzinie naukowej, osoba znana i szanowana, z drugiej – przedstawiciel społecznych „dołów”, indywiduum bez reputacji, o niskim statusie materialnym. Faust jest stary, Schlemihl – młody. Obaj bohaterowie przejdą przemianę, tyle że w odwrotnym jak gdyby kierunku: Faust odzyska młodość, Schlemihl – samoświadomość. Umowa sprzedaży cienia, zawarta jedynie ustnie, stanowić ma prolegomenę do właściwej transakcji handlowej, której przedmiotem powinna stać się dusza²⁹. Ale przedstawionego sobie cyrografu, w przeciwieństwie do Fausta, Schlemihl nie zdecydował się podpisać. Ostateczna oferta demona pozbawiona jest, jak przystało na transakcję tej rangi, realnego aspektu materialnego. Bohater opowieści Chamisso może wymienić duszę na sprzedany wcześniej swój cień, co pozwoliłoby mu na zatarcie śladów poprzedniej, nierozważnej decyzji i, póki co, odzyskanie życiowej równowagi. Ale Schlemihl nie wejdzie w kolejny krąg metafizycznego uwikłania oferowany przez

²⁸ Zob. uwagi Marii Janion (*Pełnia Fausta czyli tragedia antropologiczna*, [w:] Eadem, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 157–162), Ireny Jarosińskiej (*Romuald Podbereski*, s. 210), Olgi Szmidt, (*W poszukiwaniu tożsamości...*, s. 102–103, 112–113).

²⁹ Błędną wykładnię, świadczącą o słabej znajomości tekstu, podaje Irena Jarosińska, pisząc, iż „bohater sprzedaje swój cień (tożsamy tutaj z duszą) diabłu”. Zob. I. Jarosińska, *Romuald Podbereski*, s. 210. Zauważyła to Olga Szmidt (*W poszukiwaniu tożsamości...*, s. 112).

nadprzyrodzone moce, w efekcie zatrzymując tę dwustopniową grę o duszę³⁰. Jego sytuacja zatem będzie jakościowo inna niż Fausta, który swój podpis na diabelskim pakcie w końcu przecież złożył.

Translacja Romualda Podbereskiego jako element serii przekładowej

Przekład Podbereskiego jest pierwszym, ale nie jedynym tłumaczeniem dzieła Chamisso na język polski. Po ten tekst kultury sięgali polscy tłumacze jeszcze trzykrotnie. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku z *Dziwną historią Piotra Schlemihla* (Warszawa 1879) zmierzył się wspomniany już Artur Gruszecki³¹, nadając tytułowi swego przekładu postać tożsamą znaczeniowo z oryginałem niemieckim. Dwudziesty wiek przyniósł kolejne dwa tłumaczenia. Stefan Ogonowski nazwał efekt swej pracy podobnie, jak to zrobił pierwszy translator, odwołując się do *meritum* historii *Człowieka, który sprzedał swój cień* (Lwów 1925)³². Ostatni z dotychczasowych przekładów *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* zrealizował poeta Witold Wirpsza (1918–1985) jako *Przedziwną historię Piotra Schlemihla* (Warszawa 1961)³³.

³⁰ Możliwe, iż gra sytuacją pokusy i upokorzenia nie ogranicza się w świecie powieściowym jedynie do tej prostej gradacji, lecz że istnieją jeszcze inne pośrednie stopnie. Epizod z kupcem rzucającym przezroczysty, bładawy cień, a także poniekąd obraz samotnego, zbłąkanego cienia byłyby tego świadectwem.

³¹ A. von Chamisso, *Dziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. A. Gruszecki, Wydawnictwo Dziel Tanich A. Wiślickiego, Warszawa 1879, stron 71 (w dalszej części to tłumaczenie opisywane jest w skrócie jako Gruszecki).

³² A. von Chamisso, *Człowiek, który sprzedał swój cień*, przeł. S. Ogonowski, ilustracje A. Pelc, wydał M.H. Rubin, Lwów 1925, stron 128 (dalej jako Ogonowski).

³³ A. von Chamisso, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, ilustracje S. Rzepa, PIW, Biblioteka „Jednorożca”, Warszawa 1961, stron 114 (dalej jako Wirpsza). Tu błędna informacja, iż „polskiemu czytelnikowi bajkę o Schlemihlu przyswoił w roku 1879 Artur Gruszecki” (*Od Redakcji*, s. 114).

Istotną kwestią jest jakość dokonanego przez Podbereskiego przekładu. Dla dzisiejszego czytelnika polszczyzna XIX wieku jest już nieco archaiczna. Trzeba przyznać redaktorowi „Rocznika Literackiego”, że jego znajomość języka niemieckiego była na przyzwoitym poziomie, przekład bowiem cechuje się starannością, jak również oddaniem właściwej atmosfery pierwowzoru. Co prawda współcześni nie mieli o możliwościach translatorskich Podbereskiego najlepszej opinii, ale były to raczej popolite złośliwości niż miarodajny osąd³⁴. W opowieści von Chamisso nie uniknął jednak tłumacz szeregu błędów i nieścisłości, które odbiły się ujemnie na jakości polskiego odpowiednika. Według Olgi Szmidt

odstępstwa od oryginału są niewielkie i dotyczą zazwyczaj nazw własnych, na przykład Podbereski wprowadził imiona znaczące – bankier nazywa się Sobek, w oryginale Tomasz John, co, trzeba przyznać, w gruncie rzeczy niewiele zmienia. Poza drobną modyfikacją, jaką jest wydłużenie o jeden dzień czasu oczekiwania na ponowne zjawienie się antagonisty głównego bohatera, także na planie fabularnym nie sposób dostrzec znaczących zmian³⁵.

Już pierwszy rzut oka uświadamia nam, iż Podbereski zajął się jedynie samą właściwą opowieścią Schlemihla, eliminując wszystkie poprzedzające ją elementy dodatkowe, świadczące o heterogeniczności dzieła i sytuujące podmiot wypowiedzi w kontekście autorskim. Przede wszystkim nie zamieścił w swoim wydaniu listu Chamisso do Juliusza Edwarda Hitziga z 27 września 1813 roku, czyli tego członu wypowiedzi, który towarzyszył minipowieści od pierwszego jej niemieckiego wydania³⁶. Brak także, obecnej we wszystkich oryginalnych edycjach, przedmowy *An ebendenselben* autorstwa innego niemieckiego pisarza romantycznego Friedricha de la Motte Fouqué (1777–1843). Pomińte

³⁴ Stanisław August Lachowicz w korespondencji z Józefem Ignacym Kraszewskim twierdził wprost, odnosząc się do publikacji prasowych Podbereskiego, że „ten pan [...] po niemiecku dwóch słów nie umie”. Zob. *List St.A. Lachowicza do J.I. Kraszewskiego z 25 grudnia 1842/06 stycznia 1843*, rkps BJ, sygn. 6457IV, k. 13L.

³⁵ O. Szmidt, *W poszukiwaniu tożsamości...*, s. 99.

³⁶ List do J.E. Hitziga zamieszczają wszyscy następni polscy tłumacze: Gruszecki, Ogonowski i Wirpsza.

zostały i inne elementy, z których najważniejszy jest, dołączany w kolejnych wznowieniach od 1835 roku, a więc jeszcze za życia autora, wzbogacający kontekst wiersz Chamisso *An meinen alter Freund Peter Schlemihl*³⁷. Wszystkie te komponenty stowarzyszone z tekstem głównym, o zróżnicowanym układzie i stopniu obecności w kolejnych edycjach, zostały tutaj pominięte³⁸. Ponieważ Podbereski przedstawił czytelnikowi polskiemu jedynie część zasadniczą, nie ma sposobu na ustalenie, z którego ewentualnie wydania niemieckiego tłumacz korzystał³⁹.

Różnice oryginału w porównaniu z polskim przekładem można poklasyfikować w kilka kategorii. Pierwsza z nich dotyczy zmian natury onomastycznej. Stosunkowo najwięcej niezgodności tego typu ułożonych jest w rozdziale I. Bankier, w domu którego zawiązuje się intryga, nosi nazwisko Sobek (w oryginale niemieckim – Thomas John), a jedna z goszczących tam kobiet, ta, która ukłuła się w palec kolcem róży, ma na imię Mery (u Chamisso – Fanny). Interesująco wygląda wyliczanka przedmiotów magicznych, których bogata oferta ma skusić bohatera do wymiany jednego z nich na jego cień. Chamisso przedstawia ten niezwykle zestaw następująco:

die echte Springwurzeln, die Alraunwurzeln, Wechselfennige, Raubthaler, das Tellertuch von Rolands Knappen, ein Galgenmännlein zu beliebigen Preis, [...] Fortunati Wüfnchhütlein, [...] Fortunati Glücksseckel⁴⁰.

³⁷ Jedynie Wirpsza zamieszcza przekład wiersza von Chamisso *Do mego starego przyjaciela Piotra Schlemihla*. Tym samym jest to translacja najpełniejsza.

³⁸ Por. też uwagi Ireny Jarosińskiej (*Romuald Podbereski*, s. 210).

³⁹ Podbereski nie znał wersji rozszerzonej minipowieści von Chamisso, podobnie zresztą jak i pozostali tłumacze. Różnice w porównaniu z wydaniem standardowym dotyczą głównie rozdziału X, gdzie pojawia się szereg nowych miejsc. Bohater, pogodzony ze swoją ułomnością i odrzucony przez społeczeństwo, pozyskawszy nowy środek transportu (siedmiomilowe buty), poświęca się badaniom przyrodniczym, odnajdując tym samym sens swojego życia. Przemieszcza się niemal po całym ziemskim globie, a opis tychże podróży zapełnia rozdział X, w wydaniu rozszerzonym – prawie dwukrotnie dłuższy. Obfitość użytych nazw geograficznych jest imponująca.

⁴⁰ A. von Chamisso, *Peter Schlemihl's wundersame geschichte*, wydał J.L. Schrag, Norymberga 1814, s. 13 (to wydanie dalej jako Chamisso).

W przekładzie Podbereskiego kieszonkowe diabelskie oprzyrządowanie otrzymuje nazewnictwo niezgodne z brzmieniem oryginału:

Kwiat Paproci, Rozryw-Ziele, Czapka-Niewidzialna, Kobierzec-Latawiec, Buty-Chodaki, Palki z Kobiałki, Obrusek z Obiadem, Wieczno-trwały-Dukat, [...] Niewyczerpana-Kiesa⁴¹.

Podbereski wprowadził do swojego tłumaczenia nazwy niesamowitych przedmiotów, typowych dla ludowej bajki magicznej pogranicza polsko-białoruskiego, zwiększając dodatkowo ich ilość. Jego zestaw rekwizytów wykazuje bogate zróżnicowanie funkcyjne, którego brak w ujęciu oryginału niemieckiego, gdzie znaczącą rolę odgrywały trojakiemu rodzaju środki pieniężne, dające czytelnikowi dość słabe rozeznanie co do specyfiki i możliwości ich użycia. Zarówno latający dywan, buty siedmiomilowe, jak i kije samobije nie są w tym miejscu wymienione. Następni tłumacze Chamisso radzili sobie rozmaicie. Gruszecki ten fragment oddaje następująco, zmniejszając liczbę diabelskich artefaktów:

kwiat paproci, korzeń pokrzyku, niezmienny talar, obrus z stołu Rolanda, według dowolnej ceny, [...] kapelusz Fortunata, [...] sakiewka szczęścia Fortunata⁴².

Pozostałe przekłady tego fragmentu też nie są pozbawione wad. Ogonowski nie poradził sobie z jednym z przedmiotów, zastępując go nieokreślonym talizmanem:

prawdziwy klucz do Sezamu, alraunka, czarodziejskie miedziaki, talar niezmienny, obrus giermka Rolanda, jeszcze inny talizman za umiarkowaną cenę, [...] czarodziejska czapeczka Fortunata, [...] sakiewka szczęścia Fortunata⁴³.

Z kolei Wirpsza, chyba najbliższy oryginału, też chybił w jednym miejscu:

⁴¹ Podbereski, s. 6.

⁴² Gruszecki, s. 10.

⁴³ Ogonowski, s. 20.

prawdziwy korzeń życia otwierający wrota Sezamu, korzeń Mandragory, wymienne grosze, zrabowane talary, ścierka, którą wycierał talerze giermek Rolandowy, szubieniczny karzełek po dowolnej cenie, [...] czapeczka Fortunata, [...] woreczek szczęścia Fortunata⁴⁴.

Romuald Podbereski, pomimo wprowadzenia na początku nazwy „czapka niewidzialna”, w pozostałych rozdziałach na określenie tego magicznego przedmiotu używa konsekwentnie innej – „cudowny kape-lusz”. Idzie tym samym za analogiczną zmianą nazewnictwa w oryginale niemieckim na „Tarnkappe”, którą pozostali tłumacze zgodnie oddają jako „czapka niewidka”. Obecne od rozdziału IX „Siebenmeilenstiefel” u Podbereskiego dość ogólnikowo nazywane są „chodakami–skorocho-dami”, u Gruszeckiego równie bezbarwnie – „buty samochody”, a u Ogo-nowskiego i Wirpszy to tradycyjne „buty siedmiomilowe”. W rozdziale III Podbereski wprowadza ściślejszą konkretyzację geograficzno-kli-matyczną, gdy bohater wyjaśnia zaproszonemu do siebie malarzowi, iż utracił swój cień wskutek przymarznienia tegoż do ziemi w czasie podró-ży po Syberii (w oryginale – po Rosji). Dzięki podobnemu zabiegowi Podbereski umieszcza wędrowca „na wybrzeżu Lodowatego Oceanu”⁴⁵. Tymczasem „am Eisufer eines Ozeans”⁴⁶ to dla pozostałych tłumaczy przestrzeń mniej konkretna. Dla Gruszeckiego – „północny brzeg oce-anu”, dla Ogonowskiego – „brzeg oceanu lodowatego”, a dla Wirpszy – „brzeg jakiegoś oceanu”⁴⁷. Tożsama sytuacja zachodzi w rozdziale XI, gdzie oddający się pasji badacza narrator i zarazem bohater, zbiera „mchy na brzegach Grenlandii”⁴⁸ (w oryginale – „aus Nordlands Küsten [...] Flechten und Algen”)⁴⁹. U Gruszeckiego zbierane są „na brzegach północnych [...] mchy i inne rośliny”, u Ogonowskiego – „na wybrze-żu kraju północnego porosty i glony”, a według Wirpszy – „porosty i algi na brzegach północnych wysp”⁵⁰. W rozdziale V frazę „das arme

⁴⁴ Wirpsza, s. 22.

⁴⁵ Podbereski, s. 41.

⁴⁶ Chamisso, s. 109.

⁴⁷ Gruszecki, s. 59; Ogonowski, s. 112; Wirpsza, s. 96.

⁴⁸ Podbereski, s. 45.

⁴⁹ Chamisso, s. 118.

⁵⁰ Gruszecki, s. 64; Ogonowski, s. 121; Wirpsza, s. 104.

junge Blut”⁵¹, określającą narzeczoną Schlemihla, przekłada Podbereski na „niewinną Agnieszkę”⁵², wyzyskując w ten sposób symbolikę tego imienia kojarzonego z ideą początku, czystości, rozpoczynania czy dziewiczością. Ogonowski i Wirpsza w zgodzie z niemieckim pierwowzorem dają „biedne, młode dziewczątko” i „biedną młodkę”, a Gruszecki – „biedną istotę”⁵³. Bohater Chamisso związany jest z Berlinem i nazwa ta zostaje dwukrotnie wymieniona w opowieści. Tymczasem Podbereski takimi związkami obarcza polskie miasto. Schlemihl w pewnym momencie uświadamia sobie, iż ubrany jest w „czarną węgierkę, którą nosił kiedyś w Krakowie”⁵⁴, a swoje rękopisy zamierza przed śmiercią złożyć w Uniwersytecie Jagiellońskim⁵⁵. W rozdziale X tłumacz dokonał zmian lokalizacji geograficznej wędrującego narratora. Szczególnie nie przypadła mu do gustu nazwa jednej z indonezyjskich wysp archipelagu Małych Wysp Sundańskich – Lombok, która wspomniana w oryginale trzykrotnie, jako miejsce bazowe badacza–przyrodnika przy podejmowaniu prób dotarcia pieszo do Nowej Holandii (czyli obecnie Australii), w przekładzie Podbereskiego nie została wymieniona ani razu. Zamiast niej narrator lokowany jest w innych przestrzeniach: w Ameryce Północnej nad zatokami Hudsona i Regenta, które u Chamisso w ogóle nie występują, i na przykładzie Horn⁵⁶. Tylko ostatnie z wprowadzonych miejsce ma sensowne uzasadnienie w marszrucie podróżnika.

Druga kategoria obejmuje zmiany semantyczne. Niektóre z nich są świadectwem błędnego odczytania wersji niemieckiej, inne mają charakter ingerencji intencjonalnych. W rozdziale I wyciągnięty z przepastnej kieszeni demona⁵⁷ turecki dywan mierzony jest w łokciach

⁵¹ Chamisso, s. 65.

⁵² Podbereski, s. 26.

⁵³ Ogonowski, s. 69; Wirpsza, s. 62; Gruszecki, s. 37–38.

⁵⁴ Podbereski, s. 40.

⁵⁵ Znany krytyk epoki międzypowstaniowej, Michał Grabowski (1804–1863), mógłby mu w tym miejscu wytknąć tak zwane przepolszczenie przekładu.

⁵⁶ Por. Chamisso, s. 113–115; Podbereski, s. 43.

⁵⁷ To jeszcze jeden przedmiot magiczny, odpowiednik niezwyklego kufra podróżnego o nieograniczonej pojemności. Kieszeń jest też przestrzenią pozaświatową, a przynajmniej kanałem, który łączy ten świat z czeluścią piekieł.

(w oryginale – w krokach). Zagadnięty o prestidigitatora jakiś młody człowiek unika rozmowy z bohaterem, ale powtarza zadane pytanie o niezwyklego nieznanego innej osobie⁵⁸. Tymczasem fraza „eine längere Unterhaltung mit mir zu vermeiden, wandte er sich weg und sprach von gleichgültigen Dingen mit einem Andern”⁵⁹ transponowana jest przez późniejszych tłumaczy z zaznaczeniem, iż zagadnięty podejmuje z kimś innym obojętną rozmowę⁶⁰. U Podbereskiego demon wygłasza kwestię: „A więc targ dobity!”⁶¹, podczas gdy w oryginale jest jedynie: „Er schlug ein”⁶², czyli demon „przybija dłoń na znak zgody”⁶³, nie mówiąc przy tym ani słowa. Po zakończeniu transakcji Schlemihlowi wydaje się, iż na twarzy odchodzącego antagonisty „błysnął szatański uśmiech”⁶⁴, gdy raczej powinien on go usłyszeć: „Mich dünkt, ich hörte ihn da leise für sich lachen”⁶⁵. Tak też zgodnie tłumaczą Gruszecki, Ogonowski i Wirpsza.

W rozdziale II bohater po oddaleniu się z miejsca transakcji w pierwszym odruchu „sięga do kieszeni załadowanej złotem”⁶⁶, gdy *de facto* „ich füllte erst meine Taschen mit Gold”⁶⁷, co oznacza, że dopiero tym kruszczem napełnia sobie kieszenie. W innym miejscu Schlemihl, wysyłając swego sługę Bendela z misją rozpoznawczą, wyposaża go, „czerpiąc złoto, ile może zagarnąć garścią”⁶⁸. U Chamisso bohater jest bardziej hojny: „holte ich Gold her, eine Last, wie ich sie nur zu tragen vermochte”⁶⁹, bo „przynosi tyle złota, ile tylko zdoła udźwignąć”⁷⁰.

⁵⁸ Por. Podbereski, s. 4.

⁵⁹ Chamisso, s. 7–8.

⁶⁰ Por. Gruszecki, s. 7; Ogonowski, s. 15; Wirpsza, s. 17.

⁶¹ Podbereski, s. 6.

⁶² Chamisso, s. 14.

⁶³ Wirpsza, s. 22. Por. Ogonowski, s. 21. Gruszecki ten drobiazg opuścił.

⁶⁴ Podbereski, s. 6.

⁶⁵ Chamisso, s. 14.

⁶⁶ Podbereski, s. 6.

⁶⁷ Chamisso, s. 15.

⁶⁸ Podbereski, s. 10.

⁶⁹ Chamisso, s. 23.

⁷⁰ Ogonowski, s. 29. Wirpsza tłumaczy podobnie jak Ogonowski, zaś Gruszecki jest tu mało dokładny.

W translacji Podbereskiego demon poprzez Bendela zapowiada ponowne zjawienie się za rok. Co ciekawe, ten sam termin podaje Ogonowski. Natomiast Gruszecki i Wirpsza trzymają się litery oryginału, czyli rok i jeden dzień⁷¹.

W kolejnym rozdziale zaproszony przez narratora malarz „z zapałem zaczyna mówić o sztuce swojej”⁷², co wydaje się lepiej uzasadniać psychologicznie tę sytuację, uwydatniając jej końcowe rozwiązanie, niż gdy to Schlemihl, jak chce Chamisso⁷³, nadskakuje przybyłemu artyście. Podobny zabieg ma miejsce po wyjawieniu tajemnicy braku cienia przed zaufanym służącym. Według Podbereskiego to Bendel zakrywa oczy rękoma, co dodatkowo podkreśla jego wrażliwość i współcierpienie z przyjacielem⁷⁴. W oryginale zaś to podmiot wyraźnie ukrywa twarz w dłoniach: „ich hielt mein Gesicht in meinen Händen”⁷⁵. Po demaskacji w ogrodzie bohater Podbereskiego przejeżdża nocą kilkanaście mil (w oryginale – trzydzieści mil).

W rozdziale IV przekładu Podbereskiego Schlemihl, aby nie spotkać się z tłumem, „wyskakuje przez drugie drzwiczki” karety, choć w oryginale wyraźnie to Bendel opuszcza pojazd: „er sprang von der andern Seite aus dem Wagen heraus”⁷⁶. Taka nielogiczność może być tylko efektem potknięcia tłumacza. W innym fragmencie podróżujący *incognito* narrator brany jest przez mieszkańców miasteczka za ich króla⁷⁷. Podobnie podejrzenia mieszczan oddaje Ogonowski, także unikający w tym miejscu konkretyzacji politycznej, natomiast Gruszecki i Wirpsza, pozostając w zgodzie z wersją oryginalną, identyfikują Schlemihla z królem pruskim⁷⁸. Równie mało precyzyjnie Podbereski naznacza termin zaręczyn bohatera z Minną – „w przyszłym miesiącu”⁷⁹. Także Gruszecki podaje taką uogólnioną datę, choć nieco inną w treści – „w najbliższym miesią-

⁷¹ Por. fragment opinii Olgi Szmidt, do której odnosi się przypis 35.

⁷² Podbereski, s. 11.

⁷³ W niemieckim oryginale: „ich seine Kunst gepriesen” (Chamisso, s. 28).

⁷⁴ Por. Podbereski, s. 12.

⁷⁵ Chamisso, s. 31.

⁷⁶ Podbereski, s. 15–16; Chamisso, s. 39.

⁷⁷ Zob. Podbereski, s. 16.

⁷⁸ Zob. Ogonowski, s. 46; Chamisso, s. 40; Gruszecki, s. 24; Wirpsza, s. 44.

⁷⁹ Podbereski, s. 21.

cu”⁸⁰. Wirpsza i Ogonowski tłumaczą „am ersten des nächstkünftigen Monats” jako pierwszy dzień przyszłego miesiąca⁸¹. Niezbyt dokładnie przywołał Podbereski *passus* poprzedzający list Minny. U Chamisso prezentuje się on następująco: „Es fällt mir ein Brief in die Hand, den ich noch aus dieser Zeit von Mina habe. Ja, das sind ihre Züge, ich will Dir ihn abschreiben”⁸². Podbereski potraktował go skrótowo, zaokrąglając do zdania: „Wówczas otrzymałem list od Minny, w którym wyraziła się cała jej dusza”⁸³. Następni tłumacze opowieści Schlemihla byli tu bardziej dokładni. Propozycja Ogonowskiego zbliża do właściwego odczytania sensu oryginału: „Nawinął mi się właśnie pod rękę list, jaki jeszcze z tych czasów mam od Minny. Tak, to jej pismo! Przepiszę ci go”⁸⁴.

W rozdziale VI ojciec Minny delektuje się zasobnością majątkową Rascala, byłego sługi Schlemihla, a w tamtej chwili pretendenta do ręki swej córki, oceniając go „im Portefeuille Papiere auf Thomas John für circa viertehalb Millionen”⁸⁵. W wersji Podbereskiego, dość tu dowolnej, przedstawiona jest ta kwota następująco: „w jego pugilaresie będzie na jakie trzy miliony weksłów na różnych bankierów”⁸⁶. Zresztą inni tłumacze też mieli problem z tym fragmentem. Gruszecki zapisał, iż Rascal „ma weksel na imię pana Tomasza John na trzy i pół miliona”⁸⁷. Według Ogonowskiego były służący posiada „w portfelu legat na nazwisko Tomasza Johna na około półczwarta miliona!”⁸⁸, a u Wirpszy taka sama suma rozłożona jest na większą ilość papierów⁸⁹.

W rozdziale X Podbereski zamienia w jednym miejscu orientację opisu geograficznego wędrującego przez kontynenty narratora⁹⁰.

⁸⁰ Gruszecki, s. 31.

⁸¹ Chamisso, s. 52. Por. Wirpsza, s. 53; Ogonowski, s. 57.

⁸² Chamisso, s. 49.

⁸³ Podbereski, s. 19.

⁸⁴ Ogonowski, s. 54. Por. Gruszecki, s. 29; Wirpsza, s. 50.

⁸⁵ Chamisso, s. 79.

⁸⁶ Podbereski, s. 30.

⁸⁷ Gruszecki, s. 44.

⁸⁸ Ogonowski, s. 82.

⁸⁹ Por. Wirpsza, s. 73.

⁹⁰ W wersji rozszerzonej minipowieści Chamisso (zob. przypis 39) właściwą marszrutę bohatera uzupełniają następujące miejsca: Morze Kaspijskie,

Schlemihl porusza się tam po wschodnim wybrzeżu Azji. Tak samo postąpili Gruszecki i Ogonowski w swoich translacjach⁹¹, uznając za pewne takie pozycjonowanie za bardziej oczywiste. Natomiast wiernej wersji oryginału pozostał Wirpsza, u którego bohater przemieszcza się po zachodnim skraju Cieśniny Beringa⁹². Narrator w czasie swych egzotycznych podróży bywa napadany, jak chce Podbereski, przez lwy, tygrysy i szakale, zaś w oryginale niemieckim – przez lwy, hieny i ludzi⁹³. W ostatnim rozdziale Podbereski umieszcza chorego bohatera „u rodziny Bendela”, w utrzymywanym przez niego szpitalu, domu ochrony, zwanym zresztą Schlemihlium⁹⁴. Faktycznie wędrowiec trafił do miasta rodzinnego swego dawnego sługi.

Szczególnym przykładem zmian intencjonalnych są wprowadzone przez Podbereskiego zabiegi hiperbolizacyjne, wzmacniające kontrast sytuacyjny czy podkreślające wyrazistość zdarzenia. W rozdziale III Fanny, przechadzając się z bohaterem po ogrodzie, nagle odkrywa brak jego cienia na ziemi. Jej reakcję Chamisso opisał frazą „sie fuhr zusammen”, co Podbereski przekłada na stwierdzenie: „krzyknęła z przerażeniem”⁹⁵. Pozostali tłumacze wykazali większą powściągliwość w oddaniu emocjonalnego stanu kobiety. Według Gruszeckiego Fanny wówczas „zadrżała”, u Ogonowskiego – „drgnęła”, a u Wirpszy – „wzdrygnęła się”⁹⁶. W rozdziale V Podbereski każe Rascalowi prze-

Persja, Tygrys, Eufrat, Basra, Arabia, Mekka, Morze Czerwone, Suez, Nil, Timbuktu, Morze Śródziemne, Ceuta, Pireneje, Normandia, Mont Blank, Alpy, Apeniny, Neapol, Rzym, Florencja, Morze Adriatyckie, Grecja, Partenon, Konstantynopol, Troja, Kaukaz, Wołga, Dunaj, Niemcy, Dania, Belt, Sund, Skandynawia, Laponia, Morze Baffina (w niemieckim oryginale nazywane zatoką), Ocean Atlantycki, Ocean Spokojny (w niemieckim oryginale nazywany morzem), Niagara, Ohio, Missisipi, Zatoka Meksykańska, Przesmyk Panamski, Rio Negro, Amazonka, Ziemia Ognista, Wyspa Księcia Walii, Ziemia Czukców, Korea, Wielki Mur Chiński, Kochinchina, Ganges, Indie i Indus.

⁹¹ Por. Podbereski, s. 43; Gruszecki, s. 61; Ogonowski, s. 116.

⁹² Por. Chamisso, s. 113; Wirpsza, s. 101.

⁹³ Por. Podbereski, s. 44; Chamisso, s. 116.

⁹⁴ Por. Podbereski, s. 46.

⁹⁵ Zob. Chamisso, s. 34; Podbereski, s. 14.

⁹⁶ Gruszecki, s. 20; Ogonowski, s. 40; Wirpsza, s. 38.

sadnie tytułować Schlemihla Jaśnie Oświeconym Księciem i Panem, co oczywiście nie znajduje uzasadnienia w oryginale⁹⁷. W rozdziale VI natomiast translator mocno przecenia majątek Rascala, który ma być aż tysiąc razy większy niż stan posiadania Minny, choć w oryginale ta różnica określona jest wyraźnie jako „zehnmal mehr”⁹⁸.

Trzecią kategorię zmian stanowią opuszczenia tłumacza. Udało się odnaleźć zaledwie cztery takie miejsca. W rozdziale III pominięty został *passus*: „ich erkannte in dem Ereigniß die fabelhafte Natur des Unbekannten”⁹⁹, który Wirpsza oddaje jako: „poznałem w tym wydarzeniu czarodziejską moc nieznanego”¹⁰⁰. Brakuje też zdania informującego o zachowaniu Schlemihla po wyjściu od niego malarza: „Ich sank in meinen Sessel zurück, und verhüllte mein Gesicht in meine Hände”¹⁰¹. W translacji Wirpszy przyjmuje ono postać następującą: „Opadłem z powrotem na fotel i ukryłem twarz w dłoniach”¹⁰². W kolejnym rozdziale Podbereski nie zamieścił tłumaczenia poniższego fragmentu:

Ein König war ich aber nun einmal, und mußte schlechterdings ein König bleiben, und zwar einer der reichsten und königlichsten, die es immer geben mag. Nur wußte man nicht recht, welcher¹⁰³.

To najdłuższe z nieuwzględnionych miejsc w transpozycji Podbereskiego. Uwagi Schlemihla, roztrząsającego swą ówczesną sytuację, dostępne są w całości między innymi u Wirpszy:

Lecz ja mimo to, raz już uznany za króla musiałem, chcąc nie chcąc, królem pozostać, a nawet stać się jednym z najbogatszych i najbarziej królewskich władców, jacy kiedykolwiek istnieli. Nie wiedziano tylko dokładnie jakim¹⁰⁴.

⁹⁷ Zob. Podbereski, s. 22.

⁹⁸ Zob. Podbereski, s. 31; Chamisso, s. 80–81.

⁹⁹ Chamisso, s. 28. Zob. Podbereski, s. 11.

¹⁰⁰ Wirpsza, s. 33.

¹⁰¹ Chamisso, s. 29. Zob. Podbereski, s. 12.

¹⁰² Wirpsza, s. 35.

¹⁰³ Chamisso, s. 45. Zob. Podbereski, s. 18.

¹⁰⁴ Wirpsza s. 47.

I w końcu ostatni drobiazg w tej kategorii: wśród rzeczy potrzebnych Schlemihlowi do prowadzenia badań w jego egipskiej samotni Podbereski nie wymienia książek¹⁰⁵.

Czwartą kategorię niezgodności z wersją autorską stanowią nadatki tłumacza, nieobecne w wydaniu niemieckim. Jest ich zaledwie kilka. Przykładowo, w rozdziale II wkraczający do miasta Schlemihl słyszy następującą kwestię strażnika: „Wo hat der Herr seinen Schatten gelassen?”¹⁰⁶, co w tłumaczeniu przybrało postać: „Gdzież to Mospanie zostawiłeś swój cień? Czy nie na pohulance z dobrymi kamratami?”¹⁰⁷. W rozdziale III towarzysząca bohaterowi w przechadzce po ogrodzie Fanny „pogląda w dal przed sobą, i spuściwszy oczy, odpowiada lekkiem uściśnieniem ręki”¹⁰⁸, podczas gdy fraza „sie sah sittig vor sich nieder, und erwiederte leise den Druck meiner Hand”¹⁰⁹ tego pierwszego członka tłumaczenia nie sugeruje. Jeden z następnych rozdziałów mieści autocharakterystykę demona, który na pytanie o swoją tożsamość odpowiada:

Czyż tego nie widzisz z mej powierzchowności? Ot sobie biedak, coś na kształt filozofa, mędrca lub fizyka, co za swoją umiejętność odbiera tylko niewdzięczność od ludzi, i ma jedyną przyjemność na świecie, robić eksperymenta na ludziskach¹¹⁰.

U Podbereskiego diabeł dodatkowo określa siebie mianem filozofa, czego w oryginale nie ma, a jedynie „ein armer Teufel, gleichsam so eine Art von Gelehrten und Physikus”¹¹¹. U pozostałych tłumaczy „ein armer Teufel” przybiera postać „biedaka”, „chudeusza” lub „diabłego biedaczyska”¹¹². W rozdziale X narrator zajmuje w celach mieszkaniowych jaskinię w egipskich Tebach, po czym „puszcza się jako Żyd wieczny tułacz,

¹⁰⁵ Por. Podbereski, s. 44; Chamisso, s. 116.

¹⁰⁶ Chamisso, s. 15–16.

¹⁰⁷ Podbereski, s. 7.

¹⁰⁸ Podbereski, s. 13.

¹⁰⁹ Chamisso, s. 34.

¹¹⁰ Podbereski, s. 25.

¹¹¹ Chamisso, s. 64.

¹¹² Por. Gruszecki, s. 37; Ogonowski, s. 68; Wirpsza, s. 61.

dalej i dalej, naprzód i naprzód!”¹¹³ (w oryginale – „und setzte meinen Stab weiter”)¹¹⁴. Gruszecki ten fragment tłumaczy prosto – „i poszedłem dalej”, Ogonowski – „i puściłem się w dalszą drogę”, a Wirpsza – „i o lasce pielgrzymiej ruszyłem dalej”¹¹⁵. Podbereski wprowadził tu odwołanie do popularnej od XIII wieku legendy chrześcijańskiej, a w szczególności, ze względu na użycie kursywy, do powieści francuskiej o takim tytule (*Le Juif Errant*) Eugène’a Sue, która w drugiej połowie lat czterdziestych XIX wieku święciła tryumfy popularności w całej Europie. Używając tego porównania, wprowadził translator pewien naddatek interpretacyjny, nieobecny w wersji niemieckiej. Do tego charakterystyczne sformułowanie „dalej i dalej, naprzód i naprzód!” zostało zapożyczone ze znanej pieśni Franza Schuberta (do słów Georga von Lubecka) pod tytułem *Der Wanderer*, której Podbereski również był tłumaczem¹¹⁶. Kilka linijek niżej bohater odpoczywa „na górach Himalaju”, co w oryginale nie jest geograficznie sprecyzowane. W rozdziale ostatnim napis na czarnej marmurowej tablicy zawieszanej nad łóżkiem chorego wędrowca głosi: „Piotr Schlemihl – Skorochod”¹¹⁷. Dodanie w przekładzie ostatniego słowa do nazwiska jest błędem logicznym tłumacza, gdyż prowadzący to miejsce dawni przyjaciele Schlemila, Bendel i Minna, nie mieli pojęcia o jego możliwościach transportowych i prowadzonym życiu. To wyraźne uchybienie. Ponadto Podbereski nadał nowe znaczenie temu rusycyzmowi, określając nim użytkownika magicznego obuwia. Po słowie kończącym opowiastkę – tłumacz dopisał krótką sentencję biblijną: „Niech zrozumie, kto zrozumieć może”, zaopatrzoną w przypis, w którym, między innymi, ujawnione zostaje nazwisko autora niemieckiego oryginału.

¹¹³ Podbereski, s. 43.

¹¹⁴ Chamisso, s. 112.

¹¹⁵ Gruszecki, s. 61; Ogonowski, s. 115; Wirpsza, s. 100.

¹¹⁶ Tłumaczenie tej pieśni opublikował Podbereski aż trzykrotnie: Rld. P. [R. Podbereski], *Muzykalny wieczór dany przez panią Wilhelminę Skibińską w Moskwie*, „Tygodnik Petersburski” 1841, nr 49, s. 276; Ludwik i Róża Podberescy, *Miłość u Surgunta i Przygody motyla*, Petersburg 1844, s. 31; Faustyn Wszędobylski [R. Podbereski], *Kalejdoskop. O wszystkim, o wielu rzeczach i o niczym (z notat podróżnych)*, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1849, z. 1, s. 106.

¹¹⁷ Podbereski, s. 45.

I tak już zostało

Do problemów kodyfikacyjnych pierwszego polskiego przekładu *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* przyczynił się mimowolnie i sam tłumacz, sygnalizując w przypisie do tekstu osobiste powody swego zainteresowania opowieścią niemieckiego pisarza. To, co w zamierzeniu Romualda Podbereskiego miało się stać dodatkowym atutem translacji – sugestia symbolicznej zbieżności losów (tłumacza i bohatera Chamisso), okazało się jej obciążeniem. Wadliwie odczytywana adnotacja Podbereskiego, rozumiana w ten sposób, iż to j e d y n i e s a m a „myśl powyższej powieści wzięta jest z fantastycznej powieści niemieckiego poety”¹¹⁸, wprowadzała w błąd i Karola Estreichera, i kolejne pokolenia bibliografów. Do tego przygody Schlemihla miały tylko jedną recenzję, którą wypełnia streszczenie książki, pozostawiając niewiele miejsca na jakikolwiek komentarz. Ale nawet ta uwaga, która pojawia się na początku dziennikarskiego materiału, dość daleka jest od prawdy i świadczy o fałszywym oddaniu intencji tłumacza. Cytowane już zdanie o powodach wyboru historii Schlemihla recenzent „Tygodnika Petersburskiego” potraktował z pewną przesadą. W jego ujęciu nostalgiczne wyznanie tłumacza opowieści stało się pretekstem do nadinterpretacji, uwypuklającej ciąg nieprawdziwych stwierdzeń:

Od dawna zapowiadzianą, od dawna oczekiwaną i od dawna samym już tytułem swoim obudzającą ciekawość, powieść tę nareszcie ujrzeliśmy w druku. Wyszła w gładkim przekładzie, albo raczej w przerobieniu, bo wiele jest w niej miejsc z okoliczności i wypadków życia samego tłumacza wziętych, jak o tym namienia w przypisku. Powieść ta miała kiedyś wielki rozgłos w literaturze niemieckiej i wielu nie mogło pojąć jej prawdziwego znaczenia. To, co o niej mówi tłumacz w przypisku, zdaje się być najpodobniejsze do prawdy¹¹⁹.

Analiza przekładu nie potwierdziła tej wstępnej diagnozy dziennikarskiej, ale przeświadczenie o dewiacyjnej dowolności przekładu po-

¹¹⁸ Podbereski, s. 48.

¹¹⁹ W.Ł. Kucewicz, „Przygody człowieka, który sprzedał swój cień”, „Tygodnik Petersburski” 1850, nr 57, s. 375.

zostało na ponad sto czterdzieści lat. Można żywić nieśmiałą nadzieję, iż przyszłe kompendia bibliograficzne nie będą tego fałszywego rozpoznania powtarzać.

Bibliografia (wybór)

- von Chamisso A., *Człowiek, który sprzedał swój cień*, przeł. S. Ogonowski, Lwów 1925.
- von Chamisso A., *Dziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. A. Gruszecki, Warszawa 1879.
- von Chamisso A., *Peter Schlemihl's wundersame geschichte*, Norymberga 1814.
- von Chamisso A., *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961.
- [von Chamisso A.], *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień*, przeł. R. Podbereski, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1849–1850; [Idem], *Przygody człowieka, co sprzedał swój cień*, przeł. R. Podbereski, Wilno 1850 (osobne wydanie książkowe).
- Janion M., *Pełnia Fausta czyli tragedia antropologiczna*, [w:] Eadem, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 157–162.
- Jarosińska I., *Romuald Podbereski*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 3, *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski et al., Warszawa 1992, s. 207–214.
- Kukuć D., *Romuald Podbereski (1812–1856) – dziennikarz, redaktor, wydawca i tłumacz. Z historii dziennikarstwa polskiego w wieku XIX*, Uniwersytet Łódzki 2019 (maszynopis).
- Szmidt O., *W poszukiwaniu tożsamości człowieka romantyzmu*, „Studenckie Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 2011, nr 1, s. 97–118.

Angelika Chrzanowska

O CZYM SZUMIĄ DRZEWA? LAS JAKO PRZESTRZEŃ METAFIZYCZNEGO ZESPOLENIA Z WSZECHBYTEM

Las w kulturze i literaturze ma bogatą tradycję. Traktowany był zarówno jako przestrzeń magiczna¹ (w tym miejsce akcji znanych bajek i baśni), jak i religijna (obszar otoczony czcią przez ludy pogańskie). Walory kulturowe lasu najwyraźniej podkreślił Jan Grad w swojej pracy *Las jako przestrzeń kulturowa*:

[...] dla wielu zbiorowości terytorialnych w ich środowisku przyrodniczo-kulturowym szczególne miejsce zajmuje las. Ma on bowiem znaczenie ekonomiczne, gospodarcze, walory krajobrazowe i wiąże się z nim wiele istotnych dla społeczności lokalnych wydarzeń historycznych funkcjonujących w zbiorowej pamięci, a utrwalonych w lokalnej toponimii, w nazwach wyodrębniających pewne miejsca w lesie, które stanowią określony komunikat kulturowy dla danej wspólnoty. Las w wielu przypadkach stanowi zatem znak przeszłości, tradycji i kulturowego trwania².

Z lasem związana jest aura niesamowitości, poczucie zagrożenia, niebezpieczeństwa typowego dla miejsca nieznanego, nieprzychylnego człowiekowi. W średniowieczu postrzegany był jako nieprzyjazny i złowrogi, ponieważ mieszkali w nim dzikie zwierzęta³. Wchodząc w przestrzeń

¹ Zob. V. Wróblewska, *Magiczna przestrzeń lasu w baśniach literackich*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 145–150.

² Zob. J. Grad, *Las jako przestrzeń kulturowa*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, s. 17.

³ „Żyjący w lesie mieszkańcy także kojarzeni byli negatywnie. Należał do nich wilk, gdyż jego atak przynosił okaleczenie bądź śmierć. To jedno z najokrutniejszych zwierząt cechowała przede wszystkim podstępność i żarłoczność. W średniowieczu powszechnie bano się więc wilków, tym bardziej

leśną, ryzykowano także spotkaniem z grasującymi tam rozbójnikami, często bowiem w nim odnajdywali schronienie ludzie wyjęci spod prawa (jak Robin Hood, Eustachy Mnich). Pojmowano go również jako obszar zwodniczy, gdzie wszelkie zasady logiki zostają zawieszone. Wkraczając do lasu, należało się przygotować na ryzyko zetknięcia się z siłami nadnaturalnymi, diabelskimi. Bez lęku mogli przebywać tam jedynie pustelnicy albo szamani, którzy szukając samotności, w lesie odnajdowali zaciszne schronienie. Dla nich las stawał się azylem⁴, ucieczką od zgiełku świata, przepełnionego pokusami i odciągającego od duchowej drogi, jaką eremita postanowił podążać. Las stanowił także bezpieczną przystań dla osób wyjętych spod prawa. To w Lesie Moreńskim ostatecznie schronienia szukali średniowieczni kochankowie – Tristan i Izolda:

W głębi dzikiego lasu w wielkim znoju jak ścigane zwierzęta błądzą i rzadko ważą się wrócić wieczorem do wczorajszego legowiska. Jedzą tylko mięso dzikich zwierząt i żałują smaku soli i chleba. Wychudłe ich twarze stały się blade, odzież opadła w strzępach, podarta przez głogi. Miłują się, nie czują cierpienia [...].

– [...] Wróćmy do lasu, który nam daje opiekę i schronienie. Chodź, Izold, przyjaciółko moja!

Izold podniosła się, wzięła się za ręce. Weszli w głębokie zioła i paprocie; drzewa zamknęły za nimi gałęzie; znikli w gąszczu⁵.

Warto podkreślić, że chociaż las mógł dla wielu być azylem, jednakże nikt (prócz pustelników) nie udawał się do niego dobrowolnie. Nawet rycerze, bohaterowie średniowiecznych romansów, z niechęcią weń się zagłębiali. Obawiano się wkraczać w leśną przestrzeń nie tylko

że utożsamiano je z szatanem. Nieczyste, złe zwierzę kojarzono więc także z magią i wróżbami” (B. Kowalska, *Czego bali się ludzie w średniowieczu?*, [w:] *Si vis pacem, para bellum. Bezpieczeństwo i polityka Polski. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Tadeuszowi Dubickiemu*, red. R. Majzner, Częstochowa–Włocławek 2013, s. 1073–1084).

⁴ O lesie jako miejscu schronienia pisał także Ryszard Bieńkowski w pracy *Obraz lasu w metaforze*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, s. 139–143.

⁵ *Dzieje Tristana i Izoldy*, przeł. T. Boy-Żeleński, [w:] *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*, wybór M. Żurowski, wstęp i przypisy Z. Czerny, Warszawa 1968, s. 353–354.

ze względu na ryzyko zabłądzenia, powszechnie wierzone, iż człowiek może tam doznać pomieszania zmysłów.

Słowniki symboli⁶ zwracają uwagę na to, że las przesiąknięty jest atmosferą tajemniczości, obcości. Ponadto wskazują, iż przez wiele kultur uważany był za sferę demoniczną, chociaż równie często traktowano go jako obszar związany z kultem religijnym. Szczególną czcią otaczali go Celowie – w ich kulturze las pełnił funkcję sanktuarium, naturalnej świątyni. W kulturze pogańskich Słowian był przestrzenią zamieszkaną przez różnego typu duchy leśne, zaś w samym sercu lasu – mateczniku – miał przebywać Leszy⁷. Las kojarzono z wielką macierzą, płodnością i nieokiełznanymi siłami natury, dlatego w psychoanalizie reprezentował nieświadomość, a także powiązany został z kobiecością. Violetta Wróblewska przywołuje prace Carla Gustawa Junga i Brunona Bettelheima⁸. Pierwszy z badaczy wskazywał na znaczenie przedstawianej w baśniach wyprawy bohatera do lasu, i przebywania w głęsi leśnej, gdyż tam właśnie, zmierzwszy się z rozlicznymi wyzwaniami, mógł osiągnąć samoświadomość. Drugi badacz natomiast akcentował symbolikę lasu jako miejsca, w którym człowiek zagłębia się w ciemności wewnętrzne⁹. W artykule Wróblewskiej poświęconym magicznej przestrzeni lasu w baśniach wyróżniona została jeszcze inna ważna jego funkcja. Podczas przebywania w lesie następuje odnowa duchowa bohatera; można powiedzieć, że las staje się katalizatorem uwalniającym uśpione do tej pory siły wewnętrzne.

⁶ Zob. m.in. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 186–188; Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 642–644; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 221–222; A.P. Chenel, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 134–135; H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Warszawa 2003, s. 186–187; J. Tresidder, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 108.

⁷ Personifikacja demoniczna ducha leśnego, władcy zwierząt, nieprzyjaźnie nastawionego do ludzi. Znany jest także pod innymi nazwami, na przykład Boruta, Laskowiec. Często przybierał postać puchacza, wilka, lecz również gwałtownego wiatru. Zob. na przykład A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006, s. 63–64.

⁸ V. Wróblewska, *Magiczna przestrzeń lasu...*, s. 147.

⁹ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, Warszawa 1985, s. 183.

Las – jak zaznaczyłam wcześniej – jest przestrzenią, w której z wyjątkową mocą oddziałują żywioły nadprzyrodzone. Zmienna, dynamiczna, różnorodna, a zarazem groźna jest przestrzeń leśna; ale może być także miejscem poszukiwania szczęścia, o czym pisała Wioleta Wenerska¹⁰, podkreślając, iż las pozostaje dla człowieka obszarem nieznanym i niebezpiecznym. Stanowi on przeciwieństwo sfery zamkniętej, przez co jawi się jako obcy i nieprzychylny ludziom. Panują tam tajemnicze reguły wykraczające poza możliwości poznawcze człowieka, zaś wszechobecny mrok i cisza nasuwają skojarzenia z atmosferą nawet jeśli nie śmierci, to swego rodzaju bezkresu, bez-istnienia. Las jest zatem przestrzenią, w której zawieszony zostaje porządek czasoprzestrzenny¹¹.

Mimo wielu przekazów przedstawiających las jako terytorium obce i nieprzychylnie, w literaturze i kulturze polskiej odnajdujemy przykłady wskazujące na pozytywną jego waloryzację. W epoce staropolskiej doceniano las ze względu na korzyści ekonomiczne, ale też i rozrywkowe. Choć niezaprzeczalnie postrzegany był jako przestrzeń dzika, a w związku z tym niebezpieczna, to w okresie staropolskim, kiedy szczególnie podkreślano harmonię człowieka z przyrodą¹², las nie wydawał się całkowicie obcy i niedostępny.

Leśne rejon, choć nieodgadnione, nie wywoływały u ludzi wyłącznie lęku. Las bowiem dostarczał drewno do budowy domów i sprzętów codziennego użytku, mebli, wozów, las zaopatrywał ludzi w opał, ale również stanowił przestrzeń życiową dla roślin i zwierząt,

¹⁰ V. Wróblewska, *Magiczna przestrzeń lasu...*

¹¹ W. Wenerska, *Las jako przestrzeń poszukiwania szczęścia*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, s. 361–370.

¹² „Drobina ludzka usytuowana w gigantycznej przestrzeni kosmosu może jedynie podziwiać piękno i mądrość wszechświata. Kontemplacja natury prowadzi z zasady do wniosków o jej boskości. Ekspozuje się przede wszystkim doskonałość świata jako genialnego tworu boskiego rzemieślnika [...]. Podziwia się wszechświat nie tylko jako skończony produkt boskiej «roboty», ale jednocześnie, zbliżając się ku postawie immanentyzmu, kontempluje się i chwali naturę jako «mieszkanie» Boga. Pojawia się idea stałego przenikania się Boga i świata, nieustannej obecności pierwiastka metafizycznego w przyrodzie” (T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 105).

był więc dla ludzi źródłem pokarmu i potrzebnych materiałów, jak skóra, rogi. Ponadto obszar leśny doceniano ze względu na pełnioną przez niego funkcję ludyczną. Był przestrzenią myśliwską, wielokrotnie przywoływaną w utworach polskich twórców epoki staropolskiej¹³. Jednym z najbardziej znanych utworów epoki staropolskiej zachwalających las jest tekst poetycki Mikołaja Hussowskiego *Pieśń o żubrze*:

Nawykły przez północne przedzierać się puszcze,
I teraz chcę w sosnowy zaszywać się bór,
Ze skutkiem złym czy dobrym – zbłądzić można w lesie –
Niech ryczy w moim wierszu przeokrutny zwierz
I echem rozegranym niech przekaże, jakie
Złożyły się podźwięki na tę naszą pieśń¹⁴.

Las przedstawiony jako przestrzeń polowania odnajdujemy w *Kronice* Galla Anonima¹⁵, jak również w *Żywocie człowieka poczciwego* Mikołaja Reja oraz u Mikołaja Lubienieckiego w *Kondycji szlacheckiej*¹⁶. O pożytkach lasu pisze Andrzej Zbylitowski w poemacie *Żywot szlachcica we wsi*:

¹³ O oswajaniu przestrzeni leśnej i czerpaniu korzyści gospodarczych z zaadaptowanych terenów pisze Marek Cetwiński. Zwraca on uwagę na fakt, iż bohaterowie legend heraldycznych dokonywali procesu przemiany dzięki puszczy w pola, to znaczy zmieniali sferę chaosu w obszar kulturowego porządku. Zob. M. Cetwiński, *Las i zamek w polskich legendach heraldycznych*, [w:] *Wokół archeologii słów i ich funkcjonowania. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Andrzejowi Bańkowskiemu*, red. S. Podobiński, M. Lesz-Duk, Częstochowa 2001, s. 751–755.

¹⁴ M. Hussowski, *Mikołaja Hussowskiego Pieśń o żubrze, jego postaci, dzikości i o polowaniu na niego*, przeł. J. Kasprówicz, Białowieża 1994, s. 21.

¹⁵ Las w *Kronice* Galla Anonima został szerzej omówiony w artykule Zbigniewa Zyglewskiego *Las w świetle kroniki Anonima tzn. Galla*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, s. 37–47.

¹⁶ Z czwartej strony las piękny na się prospekt daje,
Przy którym i pasieka bogata zostaje.
Tamże zwierzyńiec rzadnie w parkan ogrodzony,
Strugą kryniczej wody środkiem przedzielony,
Gdzie krze i ciemne lipy zwierza okrywają
(Tęgoż wczasu i ziemie w szopie zażywają),

Mam chłodnik przeplatany klonem gałęzistym,
 Mam dom z jodły ciosanej, jest nad przezroczystym
 Zdrojem las jaworowy, są wysokie dęby,
 Z których twirdze składają i obronne zręby,
 I wodopławne szkuty; jest i mkle sośnina,
 Z której bywa na mój stół częstokroć zwierzyna,

[...]

Miasto arfy i fletów, i bębnów miedzianych,
 I krzykliwych kornertów i cyter rzeznanych,
 Niechaj wdzięczny słowiczek w gęstej toplinie
 Gardłem swem wyprawuje; niechaj w ozimynie
 Skowronek mały krzyczy; niechaj jasne zdroje
 Wdzięcznym szumem spokojnie bawią uszy moje [...]¹⁷

Autor nie tylko wspomina o korzyściach użytkowych leśnych obszarów¹⁸, ale także podkreśla ich walory estetyczne. Las bowiem przynosi ukojenie zmysłom. Ważny zdaje się także fakt, iż w poemacie dokona-

Gdzie snadno z przyjaciелеm w swem zwierzu brakować,
 Co żywcem wziąć, co strzelać, co na dalej chować.
 Ta jeśli doskonałość potkać cię nie może,
 Poszczuj upatrzonego, a ciesz się niuboże,
 I smycz ci chartów przy psiech i siatkach zbawi
 I świeżej cię zwierzyny z ojca nabawi.

(M. Lubieniecki, *Kondicja szlachecka*, [w:] *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, red. K. Czarny, Warszawa 1985, s. 266–227).

¹⁷ A. Zbylitowski, *Żywot szlachcica we wsi*, [w:] *Niektóre poezye Andrzeja i Piotra Zbylitowskich*, Kraków 1860, s. 5–6, 11. Poezja Zbylitowskiego doczekała się opracowania krytycznego, zob. A. Zbylitowski, *Wiersze zebrane*, wstęp, wyd. tekstów polskich i komentarze A. Kochan, przekł. i oprac. tekstów łacińskich E. Żybert-Pruchnicka, Warszawa 2018.

¹⁸ Warto także zwrócić uwagę na istnienie i powszechne funkcjonowanie w średniowieczu różnych określeń na obszary leśne, na przykład bór, dąbrowa, gaj, zapust etc. Niemala ilość tych nazw jest świadectwem czynionej przez mieszkańców średniowiecznej Polski klasyfikacji zalesionych przestrzeni ze względu na ich gospodarcze wykorzystywanie. Zob. B. Geremek, *Poczucie przestrzeni i świadomość geograficzna*, [w:] *Kultura Polski średniowiecznej XIV–XV w.*, red. B. Geremek, Warszawa 1997, s. 634–635.

no rozróżnienia gatunków drzew, podkreślając tym samym różnorodność florystyczną leśnych terenów.

Lasy użyteczne są podstawowym składnikiem codziennego doświadczenia ziemianina. Toteż zachowanie miary jest warunkiem jego bytowania, wprzęgniętego w kołowrót pór roku, odradzającej się i zamierającej natury. Daje pewność, czerpaną z trwałości przyrody – że to, co drzewieć bywało, będzie zawsze – która wiedzie ku harmonii¹⁹.

Polski szlachcic prowadził życie w zgodzie z przyrodą, jednakże trudno nie zauważyć, iż relacja nie była równorzędna, bowiem natura pełniła wobec człowieka bardziej służebną rolę. Wynikało to z charakterystycznej dla tamtych czasów postawy antropocentrycznej. Znacznie później natura potraktowana zostanie jako odrębny i samodzielny byt, tutaj wciąż stanowiła jedynie tło, dekorację dla ukazania codziennej egzystencji ziemianina.

W czasach klasycyzmu to ogród – forma okiełznanej przez człowieka przestrzeni – jawi się jako obszar godny uwagi, natomiast ponowne zainteresowanie lasem odżyje dopiero w epoce romantyzmu. Co ciekawe, możemy obserwować stopniową zmianę preferencji w wyborze aprobowanych pod koniec XVIII wieku miejsc. Ciesząc się niemalą sympatią ogród utrzymany w stylu francuskim, z charakterystyczną dla niego symetrią i regularnością, zostanie zastąpiony przez bardziej naturalny i swobodny skwer typu angielskiego, ten zaś wkrótce ustąpi przed przestrzenią zupełnie dziką, gdzie w żaden sposób nie ingerował człowiek. Obszar zamknięty, pozostający pod stałą kontrolą człowieka przestanie być interesujący, do romantyków silniej przemówią tereny kojarzone z nieokiełznanymi siłami natury²⁰.

¹⁹ T. Komendant, *Domowe drzewa (Las w literaturze)* [w:] *W głąb lasu...*, s. 150–151.

²⁰ W odczuciu romantyków natura jawiła się jako nie tylko samoistny i uduchowiony byt, ale stanowiła także przestrzeń mistyczną, tajemniczą. Zmiany, jakie zachodziły w postrzeganiu przyrody w ciągu oświecenia i romantyzmu, opisane zostały przez Alinę Kowalczykową w publikacji *Pejzaż romantyczny* (Kraków 1982). Badaczka zwraca uwagę na dokonaną przez

Las, jaki zafascynował twórców XIX wieku, był zgoła odmienny od przywoływanego w tekstach staropolskich. Romantycy opowiedzieli się za lasem pierwotnym, dzikim, przypominającym jeden wielki żywy organizm. Otaczająca go aura niesamowitości i grozy pobudzała wyobraźnię twórców, dlatego też chętnie wykorzystywali w swoich utworach tę „świętynię natury”, czyniąc z niej nierzadko miejsce pobytu istot nadnaturalnych (świtezianek, nimf, duchów i innych). Ważną rolę u romantyków odgrywał także matecznik, często określany przez ówczesnych mianem puszczy, pustyni. Było to miejsce niezwykle ze względu na to, że całkowicie niedostępne dla człowieka, a więc prawdziwie dzikie i nieokiełznane²¹.

W epoce romantyzmu nie może być jednak już mowy o charakterystycznej dla czasów staropolskich więzi łączącej człowieka z przyrodą. Od XVIII wieku powszechne staje się twierdzenie, że ludzie nie są harmonijnie połączeni ze światem natury i niemożliwy jest powrót do dawnego porządku. Natura bowiem zaczyna reprezentować inny ład, skrywa jakąś tajemnicę, o której szumią między sobą drzewa, lecz dla człowieka zdaje się ona nieodgadniona:

Tak noc przeleżał bezsenny i słyszał,
Jak brzozy o czymś tajemnym szeptały,
Jak się las cały by czarem uciszał
I o księżycu stał spokojny, biały [...] ²²

Myśl tę przejmą później i rozwiną twórcy młodopolscy, a wówczas las przestanie spełniać wyłącznie funkcje estetyczne, nie będzie

romantyków zmianę, dotąd antropocentrycznego, spojrzenia na naturę. Teraz przyroda stała się bytem niezależnym od życia człowieka.

²¹ O roli lasu u Mickiewicza pisał Józef Rostafiński w pracy *Las, bór, puszcza, matecznik, jako natura i baśń w poezji Mickiewicza* (Kraków 1921). Badacz przywołuje także Wincentego Pola i Stefana Witwickiego, ilustrując znaczenie lasu, a w tym matecznika, dla romantyków. Wskazuje na przykładzie utworów wymienionych twórców przyczyny, dla czego ów obszar stanowi dla ludzi przestrzeń niedostępną, i jakie przeszkody czekają na wędrowców pragnących zbadać niebezpieczny żywioł natury. Rostafiński dokonuje również wyjaśnienia etymologicznego słowa *matecznik* (dzisiejsze rozumienie tego leksemu przejęte zostało z języka białoruskiego).

²² J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, s. 339.

już dłużej jedynie tłem, dekoracją, lecz zyska rangę osobnego bytu, odrębnego od człowieka. Częstym motywem pojawiającym się w okresie Młodej Polski jest wstępowanie podmiotu lirycznego w leśną przestrzeń. Zdaje się to niezaprzeczalnie związane z traktowaniem lasu jako miejsca schronienia przez poszukujących samotności. Podobnie jak dla średniowiecznych pustelników, tak dla zagubionych wewnętrznie las tworzy psychiczny azyl. Umożliwia ucieczkę od zgiełku ludzkiego świata, jego przyziemnych trosk i nieporządku.

W utworach młodopolskich las staje się nader często przestrzenią, w której podmiot liryczny, wierząc, że w naturze zaklęta została tajemnica bytu człowieka i Wszechbytu, poszukuje odpowiedzi na dręczące go pytania o sens istnienia. Wkraczanie w leśne obszary połączone z motywem *homo viator* cieszyło się wówczas dużą popularnością. Odnajdujemy je u Jana Kasprowicza, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Stanisława Koraba-Brzozowskiego i wielu innych twórców. Warto jednakże zaznaczyć, że te poszukiwawcze wyprawy rzadko kończyły się rozwianiem wątpliwości i zdobyciem zadowalających wyjaśnień.

W *Salamandrze* Tetmajera bohatera lirycznego nie odnajdujemy w momencie wchodzenia do lasu. Obserwujemy go w trakcie dawno rozpoczętej wędrówki po nieznanym obszarze. Poeta podkreśla panującą wokół ciszę i ciemność. Las jest statyczny i nienaruszony, milczący – wszystkie te elementy czynią z niego przestrzeń śmierci, obszar zawieszenia czasowego. Podmiot w *Salamandrze*, tak jak wielu innych bohaterów utworów twórców młodopolskich, pragnie zrozumienia, poznania prawdy na temat istnienia i sensu ludzkiego bytu w świecie, lecz nie tylko nie otrzymuje odpowiedzi, lecz błądzi dalej, pozostając w stanie zagubienia, w jakim przekraczał próg dzikiej przestrzeni:

Więc nie pytajcie mnie, kędy jesteście,
Ani pytajcie mnie, czy się z was co zezrębi,
Ani się za mną w tłum tych mar żałobnych nieście,
Bo nie wiem nic – – widzicie: milczy las...²³

²³ K. Przerwa-Tetmajer, *Salamandra*, [w:] Idem, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1991, s. 131.

Choć w naturze zakłeta może być tajemnica istnienia, to w *Salamandrze* nie jawi się ona jako dostępna człowiekowi, który przybywa do lasu przepelniony wątpliwościami i zwątpieniem. Ostatecznie nie rozwiewają się one, zaś zbłąkany wędrowiec skazany zostaje na niewiedzę.

Przestrzeń leśna niezaprzeczalnie pobudza podmiot do refleksji. To ona bowiem rodzi w nim potrzebę zrozumienia samego siebie, sprawia, że w bohaterze odżywają jego dawne pragnienia, marzenia i nadzieje. Podjęte próby poznawcze prowadzą jednak do narastania w nim poczucia obcości, zaś jego dusza nadal pozostaje pogrążona w mroku. Warto wskazać, iż podmiot, wkraczając w dziką przestrzeń lasu, staje się tym, który narusza jego naturalny porządek. Nie przynależy do świata natury, w świetle wiersza jawi się odbiorcy bardziej jako intruz, dla którego prawdy zakłete w przyrodzie pozostaną nieodgadnione.

Odwieczna cisza i ciemność panują także w *Martwej puszczy* Tetmajera. Do leśnej przestrzeni gęsto porośniętej drzewami nie przedziera się najmniejszy promień słońca, wypełnia ją mrok i martwota. Nie sposób odnaleźć tam żadnych śladów istot żywych, jedynie niekiedy przerywa ową ciszę huk gromu podczas burzy, lecz i ona jest zjawiskiem tylko chwilowym. Niemy obszar pogrążony w ciemności przypomina cmentarzysko nawiedzane przez mgliste mary. Natura w *Martwej puszczy* nie ma w sobie nic z sielankowości. Nie jest to przestrzeń radości, miłości, życia, lecz śmierci, zgnilizny i rozkładu.

Tu wieczna pustka, tu wieczne milczenie,
Tu, jako w piersiach, w których serce zmarło,
Cicho – nie zbudzi go jęk, lub westchnienie...
Ta puszcza jest już na wieki umarłą²⁴.

Obraz mrocznego i dzikiego lasu, analogiczny do przedstawione go przez Tetmajera w *Salamandrze* i *Martwej puszczy*, pojawia się u Stanisława Koraba-Brzozowskiego w *Posepnym lesie*. Martwota i ciemność panujące w opisywanej przestrzeni tutaj także budzą skojarzenia

²⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Martwa puszcza*, [w:] Idem, *Poezye*, t. III, Warszawa 1900, s. 190.

ze śmiercią, przemijaniem i gniciem. Podmiot przesycony zostaje jej posępnym nastrojem, jednak trzeba zaznaczyć, iż dobrowolnie upaja się przygnębiającą atmosferą, bowiem las staje się dla niego rodzajem nirwanicznej ucieczki od rzeczywistości:

W ten smutny las ja lubię chodzić,
Bo dusza moja obłąkana
Śpi, marząc, ciszą tu obwiana...
W ten smutny las ja lubię chodzić²⁵.

Wojciech Gutowski dokonuje rozróżnienia i podziału lasów w twórczości młodopolskich poetów. Wyróżnia kolejno lasy: genezyjskie, katastroficzne i nirwaniczne. Pierwsze z nich to lasy pierwotne – czyste, nienaruszone przez człowieka obszary, do jakich bohater utworów okresu Młodej Polski pragnie powrócić, lecz nie może. Następniemu rodzajowi – katastroficznemu – Gutowski nadaje miano lasu „chorego piękna”. Leśna przestrzeń przedstawia się jako obszar posępny i martwy, przykryta zasłoną nieskończonej ciszy i ciemności, przypomina cmentarzysko²⁶. Do ostatniego z zaproponowanych przez badacza typów należy las przedstawiony przez Korab-Brzozowskiego, w którym owa przestrzeń staje się szansą ucieczki od życia²⁷.

Ireneusz Sikora²⁸ oraz Maria Podraza-Kwiatkowska²⁹ wskazują, iż las (jak również park, łąka i pole) służy twórcom młodopolskim

²⁵ S. Korab-Brzozowski, *Posępny las*, [w:] Idem, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 34.

²⁶ Szerzej omówione cechy lasu znajdziemy w pracy Wojciecha Gutowskiego *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Nagórska, Gdańsk 1997, s. 130.

²⁷ O potrzebie izolacji podmiotu w *Posępnym lesie* Brzozowskiego szeroko pisze Dorota Samborska-Kukuć w pracy *Mroczne imaginarium. Z młodopolskich wątków sylwicznych*, [w:] *Liryka Młodej Polski. Interpretacje*, red. B. Mazan, K. Badowska, Łódź 2017, s. 51–67.

²⁸ Zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 140–149; Idem, *Symbolika lasu – boru – puszczy w poezji Młodej Polski*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, s. 183–190.

²⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 189–195.

także jako sposób na oddanie pejzażu wewnętrznego. Powołując się na wnioski Jerzego Kwiatkowskiego, pierwszy z przywołanych badaczy podkreśla ogromne znaczenie owego motywu u Leopolda Staffa – jako symbolu grzesznej duszy ludzkiej:

Ten czarny las – to ciemna dusza moja...
Zbrodnią się stała moja dusza głucha...
Ten las to zbrodnia i grzechu ostoja –
O, miejcie litość dla mojego ducha!³⁰

Natomiast u Henryka Zbierzchowskiego w *Umarłym lesie* Sikora odnajduje „krajobraz wewnętrzny poczucia zagrożenia i psychicznej niepewności, obawy przed nieznanym i zatrważającym złem”³¹.

Z kolei Maria Podraza-Kwiatkowska nie tylko wspomina o właściwościach terapeutycznych przyrody (zwłaszcza eksponowanych u Tetmajera, ale pojawiających się też u innych twórców³²); badaczka zaznacza, iż natura nierzadko staje się łącznikiem między człowiekiem a światem transcendencji. Dzięki niej bohater ma możliwość przekroczyć granice ludzkiego poznania i zrozumieć to, co wymyka się rozumowemu pojmowaniu rzeczywistości.

Warto również wspomnieć, iż natura w poezji młodopolskich twórców urasta do rangi boginki, a niekiedy nabiera charakteru sakralnego i pełni wówczas funkcję świątyni³³. Ma to miejsce chociażby we wczesnym poemacie Jana Kasprówicza *Przy szumie drzew...*, w którym

³⁰ L. Staff, *Zbrodnia*, [w:] *Pisma Leopolda Staffa*, wyd. 1 zbiorowe, t. 1, Warszawa 1931, s. 69.

³¹ I. Sikora, *Symbolika lasu – boru – puszczy...*, s. 188.

³² Karol Jaworski, pisząc o terapeutycznej funkcji lasu, przywołuje twórczość Jana Iwańskiego (*Wśród lasu*), a także Bronisławy Ostrowskiej (*Opale*). Zob. K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprówicza*, Lublin 2012, s. 138–141.

³³ Sylwicznym obszarom przywrócona zostaje funkcja sakralna. W wielu dawnych kulturach z otwartych przestrzeni czyniono miejsca kultu. Las odgrywał rolę naturalnego sanktuarium. W okresie Młodej Polski las stał się ponownie miejscem uświęconym, jakim był pierwotnie, zanim zaczęto wznosić specjalne budowle mające pełnić funkcje sakralne.

natura staje się świadkiem składanego przez podmiot wyznania miłosnego. Las w tym przypadku nabiera cech przestrzeni sakralnej:

W wielkiej świątyni Przyrody, pod niebios
Jasnym sklepieniem, w zielonym
Lesie, wyrosłym na łagodnym wzgórzu,
Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...³⁴

Las staje się także przestrzenią doznań metafizycznych. Nierzadko owym doświadczeniom towarzyszy szum drzew. Pod wpływem tajemnej mowy natury podmiot otwiera się na wrażenia metafizyczne, nowe dla niego i niezgłębione nigdy do końca. Ów motyw wiatru przejęty z romantyzmu, jak wspomina Jan Józef Lipski – znawca twórczości Kasprowicza – utożsamiany był w poezji z tchnieniem bożym. Warto jednakże podkreślić, że w polskiej poezji pierwszej połowy XIX wieku nie pełnił on tak ważnej funkcji jak w tekstach twórców angielskich i niemieckich³⁵, gdzie, co także zaznacza Lipski, poeta zostaje utożsamiony z lirą eolską (na przykład u Percy'ego Shelleya).

Co ciekawe, spersonifikowana flora w poemacie Kasprowicza zdaje się tworzyć własne królestwo. Roślinność pnie się ku niebu, miejscu początku i końca, czym zostaje podkreślona w utworze kolość cyklu życia. Jan Józef Lipiński zaznaczył, iż szum drzew odgrywa ważniejszą rolę niż zróżnicowana zieleń. Trudno się nie zgodzić z tym stwierdzeniem, jednakże warto zauważyć, że owo bogactwo roślinności w sercu starego lasu nie jest przypadkowe. Buk symbolizuje siłę, pogodę ducha, klon – harmonię, słodycz, konwalie – tkliwość, stokrotki – podobnie jak storczyki – doskonałość (ostatnie prócz tego kojarzone są ze zmysłowością). Przyroda zatem w poemacie Kasprowicza ma charakter cielesno-sensualny; roślinność z przypisanymi jej określonymi znaczeniami podkreśla harmonię leśnej przestrzeni.

W poemacie *Przy szumie drzew...* ciszę panującą w sercu starego lasu przerywa jedynie delikatny powiew wiatru, który następnie

³⁴ J. Kasprowicz, *Przy szumie drzew...*, [w:] Idem, *Dzieła poetyckie*, t. 5, Lwów 1912, s. 103.

³⁵ Zob. J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 110.

się wzmacnia. To za jego sprawą różnorodna roślinność wprowadzona w ruch staje się instrumentem wytwarzającym dźwięki preradające się w rodzaj nieznanej dotąd bohaterowi lirycznemu pieśni:

Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom
I jedno drzewo zaczęło drugiemu
Podawać dziwne akordy prastarej,
Utraconego Raju tajemniczym echem
Będącej pieśni, ze słów ułożonej,
Co pozostały z języka praświata,
Ludziom dzisiejszym nieuchwytnie dźwięki,
Lecz zrozumiałe dla duszy poety...³⁶

Nieuchwytna dziś dla ludzi melodia, zrozumiała dla ucha poety, będącego kimś na wzór kapłana natury³⁷, okazuje się prastarą pieśnią utraconego raju. Tylko podmiot, artysta wrażliwy na sferę odczuć niewyrażalnych w mowie, potrafi ją usłyszeć i zrozumieć. Wyłącznie przed nim może się otworzyć transcendentny wymiar bytu, jedynie jemu dostępne stają się najgłębsze przeżycia duchowe. Pozwalając tajemniczemu szumowi wnikać do swojego ciała, odczuwa silne doznanie, jakim jest jedność z naturą:

I tajemnicze przejęły mię dreszcze...
I wnet uczulem, że szumiące drzewa
Nie nad mą głową tak szumią, lecz we mnie.
I zdało mi się, że powoli tracę,
Jedne za drugą, cechy człowieczeństwa...³⁸

³⁶ J. Kasprówicz, *Przy szumie drzew...*, s. 109.

³⁷ Warto zauważyć, iż artysta już w romantyzmie był pojmowany jako medium między naturą a człowiekiem. Tylko on miał możliwość dotarcia do „istoty” rzeczy skrywającej się pod formą. Przyroda natomiast funkcjonowała jako pośredniczka między człowiekiem a historią, jak również Bogiem. Alina Kowalczykowa zauważyła jednak, iż „nigdy natura nad człowiekiem nie dominuje, zawsze to on – jako wyższe stadium wcielenia ducha – panuje nad światem” (zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, red. R. Hennel, Kraków 1982, s. 62–72).

³⁸ J. Kasprówicz, *Przy szumie drzew...*, s. 110–111.

Przed owym doznaniem podmiot broni się, podejmując różnego rodzaju próby ofensywy. Początkowo stara się zrationalizować zdarzenie, lecz gdy to zawodzi, postanawia stawić realny opór fizyczny, który również nie przynosi zamierzonych efektów. Podmiot nie jest w stanie przeciwstawić się tajemnej sile.

Ciało podmiotu przechodzą dreszcze. Owa reakcja na niespotykaną dziwność jawi się jako równoległa do tej zachodzącej w świecie natury (drżenie liści drzew). Somatyczne przeżycia podmiotu³⁹ zdają się nie tylko dwuznaczne, ale i ambiwalentne. Dreszcze bowiem pojawiają się w sytuacji zagrożenia i towarzyszą uczuciu trwogi, lecz także mogą być reakcją na zmysłowe doznania i pojawiać się w chwili erotycznego podniecenia. Dlatego też trudno stwierdzić, jak bardzo podmiot czuje się zagrożony, a na ile jego reakcja jest wyrazem sensualnej przyjemności.

[...] Doznałem wrażenia,
Żem się przedzierzgnął w jeden z tych jaworów,
Buków czy klonów lub świerków, a potem,
Że ci liśćmi naodziani boru
Tego mieszkańce zrosli się w olbrzymie
Jakieś pradrzewo, rozparli tę nikłą
Uwięź cielesną, która już nie gniotła,
I mą prawdziwą stali się istotą⁴⁰.

Las u Kasprowicza staje się przestrzenią doznania metafizycznego, podczas którego podmiot liryczny – poeta doświadcza wieczności. Przeszłość i teraźniejszość zlewają się ze sobą, wydają się zawarte w jednej chwili. Podmiot i natura stanowią jedność. Między tym, co było, a tym, co jest, istnieje trwale połączenie. Co więcej, w leśnej przestrzeni podmiot Kasprowicza doznaje stanu łaski, otwierają się przed nim bramy edenu. Muzyka drzew staje się w poemacie przywróceniem raju⁴¹.

³⁹ Por. K. Badowska, *Próba otwarcia bram Raju*, [w:] *Liryka Młodej Polski...*, s. 37–38.

⁴⁰ J. Kasprowicz, *Przy szumie drzew...*, s. 111.

⁴¹ Por. W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów...*, s. 125–137; K. Badowska, *Próba otwarcia bram Raju*, s. 25–50.

Motyw szumu drzew, czyniący z leśnej przestrzeni obszar doświadczeń metafizycznych, należy do wyjątkowo popularnych w poezji Młodej Polski. Szczegółowo o jego roli w utworach Kasprowicza pisze Karol Jaworski w pracy *Szum drzew w świecie poetyckim Jana Kasprowicza*, przytaczając inne dzieła twórcy⁴², a także wskazując na inspiracje wczesnoromantyczne, topos pitagorejskiej harmonii sfer, antropomorfizujące ujęcie świata przyrody⁴³. Dźwięki natury zawierające w sobie tajemnicę niedostępną zwykłym ludziom pojawiały się, jak zaznaczył Ireneusz Sikora, u Leopolda Staffa (*Szумы leśne*), Zdzisława Dębickiego (*W lesie*)⁴⁴.

Las od zawsze utożsamiany był z siłami niebezpiecznymi, stanowił przestrzeń nie tylko obcą, ale także tajemniczą. W epoce staropolskiej, kiedy człowiek silnie odczuwał jedność z naturą, leśne obszary doceniano, zachwalając je w twórcach poetyckich, ze względu na ich walory ekonomiczne, kulturowe i rozrywkowe. Z czasem las przestał być je-

⁴² Wśród przytoczonych tekstów Kasprowicza Karol Jaworski wymienia: *Szum drzew*, *Pierwszą pieśń*, poemat *Przy szumie drzew...*, czterosonety minicykl o incipicie *Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie!*

⁴³ Zob. K. Jaworski, *Szum drzew w świecie poetyckim Jana Kasprowicza*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. G. Igiliński, Olsztyn 2011, s. 187–254.

⁴⁴ O inspiracjach Kasprowiczowskimi wyobrażeniami dendrologiczno-sylwicznymi pisze natomiast Karol Jaworski w pracy *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*. Zauważa on, że motyw szumu drzew (jednego z elementów składających się na imaginację sylwiczną w utworach autora *Przy szumie drzew...*) był później wykorzystywany przez innych twórców. Silne widoczne inspiracje Kasprowiczem znajduje na przykład u Ernesta Nawrowskiego (*Szumiący las*), Zygmunta Różyckiego (*Las szumi*), Jana Huskowskiego (*Las*), Feliksa Witolda Nowickiego (wiersze z tomu *Tęsknota*), Anny Sokołowskiej (poemat *Szum drzew*); badacz osobno formułuje wnioski, czyniąc porównania: Kasprowicz – Leśmian oraz Kasprowicz – Staff. Jaworski zaobserwował również, że po 1895 roku, czyli po ukazaniu się poematu Kasprowicza, leśne motywy, jak również środki leksykalne, których użył poeta, by podkreślić tajemniczy charakter lasu i szumu drzew, pojawiają się znacznie częściej w poezji polskiej. Zob. K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna...*, Lublin 2012, s. 141–151, 162–177.

dynie estetyczną dekoracją, tłem przeżyć podmiotu, a urósł do rangi osobnego i niezależnego bytu. Co więcej, stał się strażnikiem odwiecznej tajemnicy istnienia. To w lesie ukojenia szukali bohaterowie liryczni utworów młodopolskich; uciekali od gwarne go świata, by w szumie drzew uspokoić porywy duszy. Tam skłonne do refleksji jednostki poszukiwały odpowiedzi na pytania, jakich nie mogła udzielić nauka, wierzyli bowiem, iż sens ich bytu i Wszechbytu zakłęty został w naturze.

Las jawi się ostatecznie również jako miejsce doznań metafizycznych, jak się to dzieje między innymi w poemacie Jana Kasprzowicza. Choć człowiek poszukujący prawdy na temat sensu istnienia rzadko potrafi wydrzeć naturze zakłętą w niej tajemnicę (dla modernistów ważna była sama wędrówka i proces poszukiwania), to poecie w *Przy szumie drzew*... udaje się otworzyć na transcendentny wymiar bytu, doświadczyć jedni ze światem, poczuć dawno utraconą harmonię. To właśnie las, odwieczna świątynia przyrody, staje się tutaj przestrzenią, w której dokonuje się niezrozumiały dla samego podmiotu proces metafizycznego zespolenia.

Bibliografia

- Badowska K., *Próba otwarcia bram Raju*, [w:] *Liryka Młodej Polski. Interpretacje*, red. B. Mazan, K. Badowska, Łódź 2017, s. 25–50.
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, Warszawa 1985.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, Warszawa 2003, s. 186–187.
- Bieńkowski B., *Obraz lasu w metaforze*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 139–143.
- Cetwiński M., *Las i zamek w polskich legendach heraldycznych*, [w:] *Wokół archeologii słów i ich funkcjonowania. Księga jubileuszowa ofiarowana profesorowi Andrzejowi Bańkowskiemu*, red. S. Podobiński, M. Lesz-Duk, Częstochowa 2001, s. 751–755.
- Chenel A.P., *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 134–135.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 221–222.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006.
- Grad J., *Las jako przestrzeń kulturowa*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 17–30.
- Gutowski W., *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Nagórska, Gdańsk 1997, s. 125–137.

- Hussowski M., *Mikołaja Hussowskiego Pieśń o żubrze, jego postaci, dzikości i o polowaniu na niego*, przeł. J. Kasprówic, Białowieża 1994.
- Jaworski K., *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprówicza*, Lublin 2012.
- Jaworski K., *Szum drzew w świecie poetyckim Jana Kasprówicza*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza*, red. G. Igiliński, Olsztyn 2011, s. 187–254.
- Kasprówic J., *Przy szumie drzew...*, [w:] Idem, *Dzieła poetyckie*, t. 5, Lwów 1912, s. 103.
- Komendant T., *Domowe drzewa (Las w literaturze)*, [w:] *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, red. K. Czarny, Warszawa 1985, s. 147–289.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 642–644.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 186–188.
- Korab-Brzozowski S., *Posępny las*, [w:] Idem, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910.
- Kowalczykowa A., *Pejzaż romantyczny*, red. R. Hennel, Kraków 1982.
- Kowska B., *Czego bali się ludzie w średniowieczu?*, [w:] *Si vis pacem, para bellum. Bezpieczeństwo i polityka Polski. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Tadeuszowi Dubickiemu*, red. R. Majzner, Częstochowa–Włocławek 2013, s. 1073–1084.
- Lipski J.J., *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.
- Lubieniecki M., *Kondycja szlachecka*, [w:] *W głąb lasu. Las w polskiej literaturze i sztuce*, red. K. Czarny, Warszawa 1985, s. 266–227.
- Michałowska T., *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 105.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994.
- Przerwa-Tetmajer K., *Martwa puszcza*, [w:] Idem, *Poezye*, t. III, Warszawa 1900, s. 190.
- Przerwa-Tetmajer K., *Salamandra*, [w:] Idem, *Wybór poezji*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1991, s. 131.
- Samborska-Kukuć D., *Mroczne imaginarium. Z młodopolskich wątków sylwicznych*, [w:] *Liryka Młodej Polski. Interpretacje*, red. B. Mazan, K. Badowska, Łódź 2017, s. 51–67.
- Sikora I., *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- Sikora I., *Symbolika lasu – boru – puszczy w poezji Młodej Polski*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 183–190.
- Słowacki J., Beniowski, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996.
- Staff L., *Zbrodnia*, [w:] Idem, *Pisma Leopolda Staffa*, wyd. 1 zbiorowe, t. 1, Warszawa 1931, s. 69.
- Tresidder J., *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 108.

- Wróblewska V., *Magiczna przestrzeń lasu w baśniach literackich*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 145–150.
- Zbylitowski A., *Żywot szlachcica we wsi*, [w:] *Niektóre poezye Andrzeja i Piotra Zbylitowskich*, Kraków 1860, s. 5–11.
- Zyglewski Z., *Las w świetle kroniki Anonima tzn. Galla*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000, s. 37–47.

Bartłomiej Borek

KOSMOS MIŁOŚCI. O SARKOFAGACH EDWARDA LESZCZYŃSKIEGO

Twórczość Edwarda Leszczyńskiego, nieprzebadana do tej pory zbyt dokładnie, zachęca czytelników do większej uwagi, zaś literaturoznawców do podjęcia prac nad spuścizną pisarza. Dorobek Leszczyńskiego, mimo że dostrzeżony w badaniach nad Młodą Polską, był analizowany przede wszystkim kontekstowo, wspominany zaledwie pobieżnie przy omawianiu prac tak zwanego głównego nurtu. Przyczyniło się to z pewnością do wciąż pogłębiającej się luki w badaniach literackich, po części także w wyniku szeregu nieporozumień i uproszczeń.

Omawiając twórczość Leszczyńskiego, trafnie wskazuje się na charakterystyczne dla jego pisarstwa kategorie oniryczne. Interpretuje się je jednak zaskakująco jednoznacznie, widząc w sposobach ujęcia marzeń sennych epigoństwo w stosunku do tego, co tworzył choćby Stanisław Wyspiański. Z utworów autora *Jolanty* wyłania się wizerunek młodopolskiego artysty z determinacją i pasją uprawiającego „sennie filozofowanie” – niezależnie od zmiennych procesów historycznoliterackich¹, poety odważnego, prezentującego indywidualne idee w zakresie filozofii, psychologii czy metafizyki. Należy się zatem zastanowić, czy nie został on skrzywdzony, kiedy przypięto mu – jak zresztą wielu innym twórcom tej epoki – łatkę epigona, swoistego satelity poczytniejszych mistrzów pióra.

¹ Ostatnie tomiki poetyckie Leszczyńskiego ukazały się drukiem w dwudziestoleciu międzywojennym. Autor, prowadząc osobliwy dialog ze swymi książkami, w przedmowie do *Ballad i pieśni* zdradza wyraźną świadomość anachroniczności własnej poezji i jej nieaktualności względem nowych prądów i tendencji, uwarunkowanych dynamicznymi zmianami w obrębie procesów historycznoliterackich, społecznych i kulturowych. Mimo to pozostaje konsekwentny wobec wypracowanych przez siebie środków wyrazu. Jest przekonany, że w poezji, niezależnie od czasu jej powstania, przeżyje to, co wieczne – „niezmiennie młoda piękność”. Zob. E. Leszczyński, *Przedmowa*, [w:] Idem, *Ballady i pieśni*, Kraków 1916. Por. także tomik wydany pośmiertnie *Radość samotna*, Warszawa 1923.

Zaproponowana w szkicu interpretacja jednego z wielu dzieł artysty sytuuje się w bliskości też wysuniętych przez Mirosławę Bukowską-Schiellmann o rekurencji nakładających się na siebie obrazów, wywołujących poczucie nieokreśloności, niejasności czy też niemożności jednoznacznego objaśnienia sensu utworu. Taka poetyka wydaje się wynikiem stosowanych przez autora technik kompozycyjnych, realizujących wzorzec swobodnego łączenia wątków, odrzucających porządek przyczynowo-skutkowy na rzecz bogactwa skojarzeń². Nie ma wątpliwości, że wybranie tego rodzaju obrazowania przyczynia się do zacierania czy też „rozluźnienia” sensów w obliczu nadmiaru wyobrażeń, przy jednoczesnym dawaniu impulsu do odrzucenia prostych, binarnych opozycji typu: realne–nierealne. Sposoby kreacji wątków onirycznych, właściwe im efekty uwalniania oraz zagęszczania sensów, są związane ze stanami pokrewnymi snom: z halucynacjami, hipnozą, nirwaną, ale też z zasypianiem i odrętwieniem³. Owa wielość i różnorodność aspektów zyskuje możliwość integracji dzięki narzuconej im ramie snu, który tworzy osobliwą quasi-jedność⁴. Analiza tych zjawisk mogłaby wskazać na nowatorstwo artystyczne Leszczyńskiego w zakresie operowania stałymi motywami i modelowymi dla Młodej Polski metaforami⁵, ale o tym przyjdzie nam jeszcze opowiedzieć.

² Zob. M. Bukowska-Schiellmann, „*Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony*”. Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny, Gdańsk 1994, s. 5–17. Warto tu wspomnieć choćby o symbolistycznej sugestii, formie subtelnego niedopowiedzenia, dozy tajemniczości.

³ „Chodzi o utwory eksponujące wszelkie stany chwilowej czy całkowitej utraty świadomości, jak również związane z inną percepcją wzrokową («zdawanie się», przywidzenia, majaki, omamy, halucynacje, fatamorgany), pozornym przebywaniem w innej rzeczywistości (hipnoza, nirwana), zmiany stanów psychicznych związane z przejściem z aktywności w bierność (uspokojenie, wyciszenie, zamyślenie, zacytanie). Klasyfikacja tychże stanów i procesów już przysparza wielu problemów, różni się w wielu fachowych opracowaniach i często bywa intuicyjna” (K. Wądolny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 7).

⁴ M. Bukowska-Schiellmann, „*Ja w śnie narodu przeklętym...*”, s. 24.

⁵ Należy odnotować, że Leszczyński jest autorem jednej z publikacji krytycznoliterackich (*Harmonia słowa*), odkrywających rolę metafory w Młodej Polsce. Zob. E. Leszczyński, *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912.

Autor *Sarkofagów* za pomocą onirycznego obrazowania powołuje do istnienia światy, w których ludzie i byty nadnaturalne mogą funkcjonować obok siebie (*Żar*). Często eksperymentuje z opisem tożsamyh przestrzeni, eksplorując odmienne stany emocjonalne, wydobywając z nich różne komponenty, co sugerować może impresjonistyczne zainteresowanie zmiennością światła (cykl *Melodie zmierzchu*)⁶. W percepcji zmysłów powstaje wrażenie imitujące falowanie, paralelne do zmienności prezentowanych uczuć (cykl *Przyptyw i odpływ, Lubię dźwięk mowy kołysać*). Badacze wykazują dziś związek tej dominanty z muzycznością, osobliwym rytmem⁷.

Warte nadmienienia jest także to, że Leszczyński należy do kręgu pisarzy zafascynowanych ciałem, tematem miłości, fizyczności, panerotycznego doświadczenia Kosmosu. Jest jednym z tych twórców, którzy pragną doprowadzić do seksualizacji doskonałego, a także sakralizacji seksualności, w rezultacie do zaistnienia *coincidentia oppositorum*⁸. Wojciech Gutowski, zajmując się problemem miłości w *Nagich duszach i maskach*, zauważył, że

⁶ Zainteresowanie zmiennością światła i jego wpływem na sposób postrzegania przedmiotów łączy się często w twórczości Leszczyńskiego z różnymi stanami emocjonalnymi, co nie przeczy zresztą potocznym skojarzeniom (zapać zmierzchu – cisza, nostalgia, zaduma; nastawanie dnia – radość, nadzieja; ciemność – lęk, obawy, wyrzuty sumienia, strach przed odsłonięciem istoty rzeczy). Impresjonistyczne studium zmienności wydaje się bliskie romantycznemu postrzeganiu miejsc i przestrzeni znanych, których kształty zależne są od wpływu zmierzchu lub jasności dnia.

⁷ Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że Leszczyński wywodzi muzyczność z brzmień słów i łączy ją z naturalną potrzebą melodyjności, która lokuje się w człowieku. Jest ona niezależna od jego wiedzy teoretycznej na temat rymu i rytmu. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1994, s. 226. Zob. też E. Leszczyński, *Harmonia słowa...*; a także M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 103.

⁸ Zob. A. Przybysławski, *Coincidentia oppositorum*, Warszawa 2004, s. 38.

w odmiennej konfiguracji filozoficznej i religijnej [...] powraca kluczowa myśl niemieckiego romantyzmu – miłość dążąca do erotyczno-mistycznego zespolenia przeciwieństw pozwala odkryć centrum rzeczywistości, w którym pełnia Ja (androgyny) spotyka się i jednoczy (w kreacyjnym akcie, nie w biernym podporządkowaniu fatum) z żywą całością kosmosu-organizmu boskiej Pleromy⁹.

Lektura utworów czerpiących z zapomnianego dziś motywu makroantroposa¹⁰ – wielkiej, żywej i czującej istoty kosmicznej – skłania Gutowskiego do ważnego rozpoznania, podkreśla mianowicie, że miłość tego rodzaju

wyzwała kochanków ze świata zupełnie im obcego, z którym nie łączą ich żadne powinowactwa, i prowadzi do ponadziemskiej „komunii dusz”: „zlanie się dwóch dusz w niebie, przeżywane przez nie na ziemi, zowie się tych dusz miłością”. W wersji uniwersalistycznej natomiast namiętność scalająca dwie odrębne osoby ma odrodzić łączność (*correspondance*) między człowiekiem-jaźnią życiodajną, energetyczną całością kosmosu¹¹.

Uczucie ujmowane w kategoriach kosmicznych jest nie tylko poświadczeniem transgresyjnego charakteru miłości, jest przede wszystkim dowodem na immanentną obecność Absolutu w świecie. Miłość kosmiczna, w przeciwieństwie do tej z „niższych pięter świata”, wskazuje na wiele ważnych składowych rzeczywistości. Kiedy ta druga zajmuje się zbyt szczegółowo cielesnością – choć nie wyłącznie – miłość w kosmicznych ustroniach stwarza adekwatne warunki do osiągnięcia doskonałości i poznania prawdy o trwaniu¹². Jej zaistnienie sprzęgnię-

⁹ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 179.

¹⁰ O idei makroantroposa w literaturze polskiej wieku XIX i XX piszę w przyjętych do druku w 2019 szkicach: *Człowiek – natura – sacrum. O tajemnicy istnienia na wybranych przykładach literatury polskiej XIX i XX wieku* („Kultura i Wartości”); *Purusza – Dionizos – Konrad. Makroantropos w poszukiwaniu sacrum* („Rocznik Przemyski. Literatura i Język”).

¹¹ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 176.

¹² Słowem „trwanie” desygnuję moment zespolenia przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, tworzących węzeł przemienności, nazywany przez

te jest z tak zwanym efektem domina – jeden fenomen przyczynia się do uaktywnienia innych, wśród których wymienić można choćby: poszukiwania epistemologiczne; doświadczenie obecności Boga; dostrzeżenie przewagi *pneumy* nad *somą*; przeświadczenie o celowości stworzenia; świadomość organicyzmu kosmosu. Miłość okazuje się dla kosmicznych kochanków swoistym misterium, wtajemniczeniem, pełni funkcję mistycznej pra-podstawy bytu, której bohater panerotypnego święta zmysłów staje się wreszcie świadomy.

Do wyliczanych przez Gutowskiego wielu przykładów takiego ujmowania rzeczywistości w modernistycznej poezji warto dodać jedną z ciekawszych eksplikacji, której badacz nie pomieścił w swej rozprawie. Jest nią wspomniany w tytule szkicu utwór Leszczyńskiego – *Sarkofagi*.

Sarkofag to przedmiot, wewnątrz którego zdaje się znajdować coś niebanalnego, tajemniczego, niedostępnego. Przywołane znaczenie sarkofagu wpisuje się w treść liryku. Zacytujmy go w całości, gdyż jest tego bezsprzecznie wart:

Zda mi się czasem, że po śmierci,
zdała od rzeszy tłumnej
los nam zgotuje gdzieś pod niebem
kamienne obok trumny.

Kamienne trumny, sarkofagi,
pod gwiazd bezsenną strażą;
tak będziem leżeć wiek po wieku,
zwróceni w niebo twarzą.

Zagubią kędyś się nad nami
w dalekich sfer błękiecie
rozbieżne drogi gwiazd tych złotych,
co nam popsuły życie.

Komety, idąc gdzieś z przestrzeni
zdziwioną spojrzą twarzą,
co to za jedni są ci dwoje,
którzy tak cicho marzą.

Henry'ego Bergsona właśnie owym pojęciem. Zob. H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, przekł. i wstęp K. Bleszczyński, Kraków 1910, s. 51.

Lecz gdy się wieków czas wypełni,
z otchłannych sfer niebiosów
wypłyną znowu w lat kolei
dwie gwiazdy naszych losów;

I bieg swój zgodny łącząc w niebie,
przez nocnych mgieł ciemnotę
zaświecą w łoża nam kamienne
dwie nasze gwiazdy złote.

Rozwiąże wtedy się nad nami
złej doli moc zdradziecka;
i znów otworzysz cudne oczy,
te cudne oczy dziecka.

Powstaniem wówczas życiem młodzi,
w promiennej światła fali,
a ty uśmiechem wspomnisz sennie,
żeśmy się niegdyś znali.

Na twoje cudne, cudne oczy,
którem przed lat tysiącem
całował znowu moje usta
położę z sercem drżącym.

I nic już więcej nam nie złąci
zachwyceń słodkiej chwili,
chyba ten w sercu żal spóźniony,
żeśmy tyle lat śnili¹³.

Utrzymane w konwencji onirycznej, *Sarkofagi* ufundowane zostały na założeniach erotyczno-eschatologicznych¹⁴. Odejście kochanków ze świata postrzegalnego nie czyni wyłomu w spajającym ich byt uczuciu. Tytułowe sarkofagi – zaskakująco pozytywnie waloryzowane, do cze-

¹³ E. Leszczyński, *Sarkofagi*, [w:] Idem, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków–Wrocław 1988, s. 168–169.

¹⁴ Zob. J. Nowakowski, *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1997, s. 111–112.

go zdaje się przyczyniać epitet „kamienne łoża” – ekwiwalent trumny, stają się dla zakochanych nie tylko kosmiczną arką, dającą schronienie, ale przede wszystkim osobliwością tworzącą odpowiednie warunki do doświadczenia w pośmiertnej formie prawdy o bycie. Do kosmicznych kochanków dociera myśl, iż na ich życiu ciążyło fatum – w końcu to ciała niebieskie „popsuły” ich życie, a animizowane komety, wyposażone w sensualne zdolności, snuły rozważania nad ontycznym charakterem zakochanych. W tym kosmicznym oceanie – na taką deskrypcję jednoznacznie pozwala metaforyzujący i wskazujący na ruch gwiazd czasownik „wypłyną” – poszczególne byty przypominają mają świat ziemski, ale osadzony i funkcjonujący na doskonalszych fundamentach.

Podmiot liryczny, jednocześnie bohater dzieła, zauważa, że właśnie w ustroniach kosmosu człowiek staje się gotowy do „otworzenia oczu”, do percypowania pełni, zrozumienia tego, co nie mogło być przyswojone w świecie *profanum*. Człowiek kosmiczny staje się na nowo dzieckiem mogącym nauczyć się widzieć świat w inny sposób, innymi oczami, a zatem i odmiennymi zmysłami. Miłość kosmiczna przewartościowuje ludzką jednostkę, czyniąc z niej byt nadzmysłowy.

Leszczyński, kreując w swej twórczości wizerunki eterycznych niewiast, wskazuje na ich powinowactwo z bogatym światem fauny i flory. Żywy i realny kontakt kobiet z roślinnością potwierdza zakotwiczenie w kręgu prerafaelickich inspiracji. Zamyśłone, często nieobecne spojrzeniami kobiety przedstawia znakomita większość płócien Dantego Gabrieli Rossettiego, Johna Williama Waterhouse’a czy Edwarda Burne-Jonesa. Leszczyński dąży do stworzenia portretów kobiet pogrążonych w somnambulicznym śnie, odległych duchem, jakby wkomponowanych w formę uduchowionego bytu. Taką też zdaje się kobieta, z którą dzieli swój świat bohater *Sarkofagów*. Odnieść można wrażenie, że w ich nieodgadnionym spojrzeniu tkwi klucz do zagadek transcendencji. Skupione na kontemplacji własnego wnętrza, pozostające w stanie półuśpienia¹⁵, kobiety realizują w pewien sposób Maeterlinckowską konwencję

¹⁵ Tego rodzaju obrazowanie kobiet było charakterystyczne dla wielu młodopolskich poetek, widoczne jest przede wszystkim w liryce Bronisławy Ostrowskiej (wiersz o incipicie *Magdaleno, ciszo polna...*) i Kazimiery Zawistowskiej (*Mniszki*).

funkcjonowania człowieka w świecie. W kontakcie z kobietą męczyzna doświadcza pełni, dokonuje swej ewolucji, staje się nowym człowiekiem.

Nowy człowiek, którego korzeni należałoby upatrywać także w przekazie biblijnym¹⁶, zostaje opromieniony „falą” światła – co oczywiście ponownie odsyła nas do kosmicznych motywów akwaticznych i potwierdza w ten sposób zasadność wcześniejszych rozpoznań – ulegając przebóstwieniu w ujęciu panteistycznym i anamnestycznym¹⁷, gdyż zakochani zaczynają nagle przypominać sobie swój dawny byt. Światło należy tu zatem rozumieć nie tylko w kontekście odwiecznie konotowanej z nim prawdy (*lumen supranaturale*), ale przede wszystkim w aspekcie mistycznego *katharsis*. Człowiek doświadcza oczyszczenia z ziemskiej pamięci na rzecz psychokosmicznej doskonałości.

Ta psychiczna doskonałość przemienia także ciało, zostaje ono w jakiś niezrozumiały, sekretny sposób usakralizowane. Męczyzna zaczyna pragnąć doskonałej kochanki, której oczy wabią go siłą swej cudowności. Przyciągają, ale nie jak spojrzenie młodopolskiej *femme fatale*¹⁸ (przywołujące w celu torturowania, wręcz odebrania życia), a raczej jak modernistycznej anielicy bądź pocieszycielki, istoty na gra-

¹⁶ O „nowym człowieku” na podstawie jednego z listów św. Pawła pisał ks. Tomasz Michalski, zob. T. Michalski, „Nowy człowiek” na podstawie „Listu do Kolosan” (3, 10–15), „Studia Włocławskie” 1998, nr 1, s. 94–104.

¹⁷ Platon przekonywał, że dusza może oglądać ideę, ale dusza zapomina, co widziała, gdy „przyoblecze się” na nowo w ciało. Po akcie wcielenia dusza przypominała sobie swoje dzieje na drodze empirycznego doznawania świata. Anamnezę należy zatem traktować, wedle wykładni starożytnego myśliciela, jako akt przypominania swego metafizycznego istnienia. Więcej na temat anamnezy zob. R. Schaeffler, *Przypomnienie/ anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, red. F. König, H. Waldenfels, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1997, s. 369–370; R. Mielhorski, *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”*, „Filo-Sofija” 2014, nr 27, s. 159–183.

¹⁸ Najdoskonalszym przykładem będą tu chyba kobiety z portretów pędzla Jacka Malczewskiego. Warto też wspomnieć o Chimery z poematu prozą Wincentego Koraba-Brzozowskiego *Wśród gwiazd*.

nicy światów¹⁹. Zakochani w uścisku miłosnej świętości przeżywają nie tylko przyjemność płynącą z cielesno-duchowego kontaktu. Ich aktywność staje się częścią *mysterium tremendum et fascinosum*²⁰. Już nic nie może zakłócić tego kosmicznego wydarzenia, tak się przynajmniej wydaje.

W młodopolskiej metaforze dość często – co znaczące także dla omawianego tu dzieła – pojawia się motyw „mącenia” snów²¹. W ostatniej strofie liryku czytamy:

I nic już więcej nam nie zmaci
zachwyceń słodkiej chwili,
chyba ten w sercu żal spóźniony,
żeśmy tyle lat śnili.

Podmiot działań twórczych, wyposażony w wiedzę, dostrzega, że tym, co może zniszczyć doskonały sen, jest sen niedoskonały. Jakież to proste! Można by powiedzieć, że wyobrażenie doskonałości niszczy jego niedoskonała realizacja. Jednak słowa te mieszczą w sobie znacznie ważniejszą myśl: to nie przedmiot niszczy piękno marzenia, jego destruktozem okazuje się paradoksalnie sam twórca, ten, który aktywnie bierze udział w dzianiu się. Uświadomienie sobie tego, kim się jest, po co zostało się „rzuconym” w świat, może się przyczynić do „wyrzucenia” z siebie żalu, o którym pisze poeta, w rezultacie czego „zmacić” idealne wyobrażenie. Ale czy zmacenie snu przyczyni się

¹⁹ B. Borek, „Która przyjdzie” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „O przyjdź!” Stanisława Korab-Brzozowskiego. Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 27–28.

²⁰ *Mysterium tremendum et fascinosum* to stan, w którym człowiek poddany sile pierwotnego *sacrum* odczuwa wewnętrzny lęk, ulegając jednocześnie sile oczarowania nim, by wskutek owego procesu stać się częścią kosmicznej ewolucji wszechświata. Zob. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Wrocław 1993, s. 40.

²¹ „Mącenie” snu znaczyło tyle, co „zakłócenie” snu. Podkreślało jednak ontologiczny walor snu, przedstawiając go na zasadzie konsystencjalnej, a zatem w charakterze jakiejś substancji płynnej. Zob. K. Wądolny-Tatar, *Metafora oniryczna...*, s. 175–176. W twórczości Leszczyńskiego o zakłóceniu snu traktuje między innymi utwór *Miserere*.

jednoznacznie do zniszczenia harmonii? Jeśli tak, to jedynie w sytuacji, gdy doskonały człowiek przypomni sobie to, co się działo w świecie ziemskim. Podmiot liryczny wiersza ma tego świadomość, wie, co się działo w świecie *profanum*, jego wiedza jest pełna, dlatego też nie pozwoli, by wspomnienie świata zniszczyło doskonałość. Ochroni ją – co zaskakujące, gdyż niemodelowe dla nadwrażliwych kreacji bohaterów polskiego modernizmu – swoją wiedzą.

Kończąc analizę jednego z liryków autora *Harmonii słów*, warto wpleść w rozważania słowa Gabrieli Matuszek. Mimo że spuentowała nimi inny utwór, zdają się idealnym podsumowaniem pomieszczonych tu analiz, będących „swoistym palimpsestem wznoszenia się od seksualnej cielesności ku *sacrum* uduchowienia”²². Przemiana kochanków *Sarkofagów*, której mogliśmy się przyglądać, prowadzi do ważnej dla modernistów konkluzji na temat świata doczesnego, mówi mianowicie o jego sennym charakterze. Życie ziemskie zdaje się tylko somnambulem zabłąkaniem duszy w niedoskonałym ciele, ucieczki z którego należy bezwzględnie poszukiwać, nawet w tym, co wydaje się najbardziej niepojęte, a zatem w samej śmierci.

Bibliografia

- Bergson H., *Wstęp do metafizyki*, przekł. i wstęp K. Błeszczyński, Kraków 1910.
- Borek B., „Która przyjdzie” Wincentego Korab-Brzozowskiego i „O przyjdź!” Stanisława Korab-Brzozowskiego. *Paralela światów śmierci w bliźniaczych wierszach braci Brzozowskich*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2018, nr 16, s. 19–30.
- Bukowska-Schiellmann M., „Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony”. Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny, Gdańsk 1994.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
- Leszczyński E., *Ballady i pieśni*, Kraków 1916.
- Leszczyński E., *Harmonia słowa. Studium o poezji*, Kraków 1912.

²² G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny „homo dolorosus”*, [w:] S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2008, s. 20.

- Leszczyński E., *Sarkofagi*, [w:] Idem, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków-Wrocław 1988, s. 168–169.
- Matuszek G., *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny „homo dolorosus”*, [w:] S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 20.
- Michalski T., „Nowy człowiek” na podstawie „Listu do Kolosa” (3, 10–15), „*Studia Włocławskie*” 1998, nr 1, s. 94–104.
- Mielhorski R., *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”*, „*Filo-Sofija*” 2014, nr 27, s. 159–183.
- Nowakowski J., *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1997, s. 111–112.
- Otto R., *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 103.
- Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1994, s. 226.
- Przybysławski A., *Coincidentia oppositorum*, Warszawa 2004.
- Schaeffler R., *Przypomnienie/ anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, red. F. König, H. Waldenfels, przeł. P. Pachciarek, Warszawa 1997.
- Wądołny-Tatar K., *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006.

Natasza Koźbiał

TWÓRCZE PIEKŁO BOLESŁAWA MICIŃSKIEGO

Bardzo łatwo jest negować piekło, negując osobę i wolność¹.

Był taki pisarz, który miał odwagę myśleć o piekle i penetrować jego najciemniejsze zakamarki. Potrafił nawet przedłożyć piekielne otchłanie nad raj. I nie chodzi o piekło społecznego wytworu, do którego wrzucamy wszystkich „bezbożników”, „heretyków” i „złych ludzi”, ale o piekło, które tkwi w człowieku. Bolesław Miciński postanowił zostać kapitanem statku na wzburzonym morzu osobowości człowieka, mówił: już nie szukamy przestrzeni, krainy Ofir, gór kryształowych, piasków szafranowych, umiemy przecież ściśle określić głębie oceanu i modelować w gipsie jego dno. Nam trzeba stanąć nad „spienionym nurtem strumienia psychicznego”², bo „stan wiedzy o człowieku przypomina stan nauk geograficznych w wiekach średnich”³. Według Micińskiego jednostka pozostaje zagadką, mimo że refleksja nad jej bytem jest nieustannie rozbudowywana na gruncie różnych dyscyplin badawczych. A jednak „człowieka nie wytłumaczy żadna doktryna, więcej, człowieka nawet nie można zrozumieć przez [...] inną jednostkę”⁴ – do takiej konkluzji doszedł pisarz po latach wnikliwych studiów nad psychoanalizą. Jak długa i burzliwa to była droga, opisuje Roma Kwiecień w swoim artykule⁵. Od „pierwszych uniesień” i psychoanalitycznej

¹ M. Bierdiajew, *Piekło*, [w:] Idem, *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, przeł. i oprac. H. Paprocki, przekład przejrzał i uzupełnił W. Polanowski, Kęty 2006, s. 270.

² B. Miciński, *Podróże do piekieł*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł. Eseje*, t. 1, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2011, s. 43.

³ *Ibidem*, s. 42.

⁴ R. Kwiecień, *Bolesław Miciński i psychoanaliza*, „Teksty Drugie” 1998, nr 2, s. 104.

⁵ *Ibidem*.

afirmacji („Postanowiłem do końca życia być propagatorem psychoanalizy”) Miciński przechodzi do „fundamentalnego sporu”. W *Uwagach o polityce* wyraźnie zaznaczył, że zrobił odwrót od „psychologii bez duszy”: „Koncepcja Freuda [...] jest świadectwem choroby trwającej czas: mówi o infantyлизmie epoki, mówi o przewadze ślepych pragnień nad rzeczywistością, o bezmyślnym okrucieństwie, papuziej imitacji i małpiej ciekawości”⁶. Zauważył jednak, że rozwój psychoanalizy w XX wieku stał się koniecznym i nieuniknionym procesem dziejowym, psychoanaliza miała zastąpić spowiedź, odpowiedzieć na niepokoje jednostki i neurozę epoki, zdradzała słabość człowieka, który nieustannie przeczuwa piekło, ale je wypiera. Łatwo przecież zanegować mroczne otchłanie: „Piekła nie ma, jeśli osoba nie należy do wieczności. Piekła nie ma, jeśli człowiek nie jest wolny i może być przymuszony do dobra i do raju”⁷. Miciński mógłby powtórzyć za Mikołajem Bierdiajewem: piekło trzeba rozpatrywać w sensie moralnego postulatu wolności ludzkiego ducha. Innymi słowy, istnieje w sferze subiektywnej i „oznacza doświadczenie człowieka oraz drogę człowieka. Piekło, jak i raj, są tylko symbolami drogi duchowej”⁸. Miciński niepokoił się, że nie potrafimy, czy też nie chcemy, pogodzić się ze śmiercią i przez to staliśmy się ofiarami lęku przed nią, zubożyliśmy życie, więcej – sprzedaliśmy swoje dusze. Potrafimy przeżyć życie wyłącznie na jego powierzchni, a przecież – akcentował pisarz – „ostateczny los może być rozstrzygnięty tylko po niezmiernie większym doświadczeniu w światach duchowych”⁹. W esejistycznej twórczości podjął trop duchowej drogi w przekonaniu, że twórczość wyzwala i odsłania kawałek nieba. W *Notatkach o „natchnieniu”* zapewniał, że nie chce już „myszkować po podświadomości”, ale nie potrafił dotrzymać danego sobie słowa. Wspominał: „Mam obsesję piekła. To prawda. Geneza tej obsesji nic mnie nie obchodzi”¹⁰, choć w *Podróżach do piekieł* widzimy, że nie tylko aksjologia piekła go interesuje, ale i geneza. Dlaczego Micińskiego

⁶ B. Miciński, *Uwagi o polityce*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł...*, s. 178.

⁷ M. Bierdiajew, *O przeznaczeniu człowieka...*, s. 270.

⁸ *Ibidem*, s. 272.

⁹ *Ibidem*, s. 277.

¹⁰ B. Miciński, *Z notatnika*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł...*, s. 224.

tak bardzo fascynują ciemne otchłanie w człowieku? Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że pisarz jest na nie skazany. W istocie kocha włóczęgów, pobożnych wędrowców, morskie podróże, lśniące kadłuby statków, stare mapy... ale wędruje z chorym ciałem znacznie dalej. Zamknięty w szpitalach i sanatoriach, obcował z niepokojącym i narastającym przecuciem o swojej przedwczesnej śmierci, pisał:

Nie mam czasu. Najważniejsze. Nie tylko ja (bo chory) – nikt nie ma czasu. Kto ma żyć 80 lat i tak musi się spieszyć, żeby skrócić mękę nieogładania Boga twarzą w twarz; i tak musi się spieszyć, żeby zarobić na niebo i uniknąć piekła¹¹.

Cały tom *Podróży do piekieł* traktuje o duchowym świadectwie, głębokiej i chaotycznej kontemplacji, wzmożonej aktywności ducha, próbie przezwyciężenia indywidualnych trudności i niepokojów, szamotaniu się między rajem a piekłem, wpadaniu w pułapki i paradoksy, tęsknocie za Bogiem. Etyczna refleksja zawarta w niemalże każdym zdaniu nie daje odbiorcy wytchnienia, a patos słowa konserwuje ważność myśli o sprawach ostatecznych. U podłoża przemiany pisarza (od afirmacji psychoanalizy do jej negacji) leży konflikt i wewnętrzne pęknięcie. Opowiedział o tym w *Notatkach...*, próbując zatrzymać się „przed progiem szkicu”, żeby wnikać w twórczy proces myślenia oraz pisanie, opowiedzieć, co się dzieje z człowiekiem, gdy pochwyci istotną myśl i wraz z nią zanurzy się na samo dno osobowości.

Wszystko zaczyna się od medytacji. Warunkiem „zapadnięcia w samego siebie” jest zgoda na wkroczenie w stan osłabionego poczucia rzeczywistości i wyostrzenia zmysłów, pożegnanie się z dotychczasowym widokiem pokoju, oderwanie wzroku od wszystkich znanych przedmiotów wokół i pochwycenie myśli pod powieką. Myśli „nieuchwytnej jeszcze, splątanej z innymi i skłóconej”¹². W pierwszej warstwie zanurzenia jeszcze słyszymy otoczenie, dostrzegamy kontury i kształty rozmaitych rzeczy, ale ta pamięciowa, namacalna rzeczywistość jest nam potrzebna tylko dla znalezienia „stałego punktu

¹¹ *Ibidem*, s. 223.

¹² B. Miciński, *Notatki o „natchnieniu”*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł...*, s. 85.

oparcia”, fizycznej statyczności i regularności. Zaraz potem przychodzi coraz głębszy niepokój; od bezpiecznej i znanej nam rzeczywistości przechodzimy w „mroczny świat wewnętrzny”, nieokiełznany, nieuchwytny i wymykający się wszelkiej regularności. Ten lęk staje się najważniejszym fermentem twórczości i wyłączną właściwością człowieka. W pierwszej fazie, u progu twórczości, słowa są chaotyczne, niewykłane jeszcze w logiczną formę, fantazyjnie wirują, przemieniają się i rozpraszają naszą koncentrację, dopiero w następnej warstwie „przerywamy krąg samotności”, zaczynamy rozpoznawać słowa, używają one konkretności i nazwę, mimowolnie układają się w coś logicznego, jedne „wpadają w swoje formy jak czcionki drukarskie do kaszt”¹³, drugie szybko wypadają z obiegu... jednak nadal mamy przed sobą bezkształtny i amorficzny szkic. Dopiero w trzeciej, najgłębszej, warstwie konfrontujemy słowa z samymi sobą. Czy w pełni oddają stopień naszego wewnętrznego pęknięcia? Czy są abstrakcją, czy też udało nam się „ująć rzeczywistość psychiczną” w „symetrię klasycznej formy”? Umiejętność opanowania „wewnętrznego rozdźwięku”, pisał Miciński, dostrzeżemy w formie dzieła: „im gwałtowniejszy niepokój, tym silniejsza potrzeba zrównoważenia, opanowania chaosu – symetrii, ładu, regularności”¹⁴. Właśnie forma opowie nam o tym, w jakim stopniu pisarz przewyciężył siebie, swoje pokusy, konflikty i słabości. Pomoże nam zrozumieć, jak „zrównoważeni twórcy–klasycy, pedantyczni miłośnicy reguł i zasad, fanatycy formy bezosobowej, drobiazgowi realiści, musieli przemierzyć wszystkie otchłanie wewnętrznego niepokoju i rozdarcia”¹⁵. Miciński podsumowuje *Notatki*... słowami Nietzschego: „ile musieli wycierpieć, aby stać się takimi pięknymi!” – i urywa myśl niespodziewanie, właśnie tam, gdzie można by ją kontynuować i zapytać: ile właściwie wycierpieł, żeby stać się takimi pięknymi?

Miciński nie wspomina o fazie powrotu w twórczym pisaniu i myśleniu, nie mówi o wychodzeniu z otchłani własnej osobowości, ale kilka stron dalej, w *Portrecie Kanta*, przywołuje francuskiego

¹³ *Ibidem*, s. 88.

¹⁴ *Ibidem*, s. 90.

¹⁵ *Ibidem*, s. 90–91.

filozofa, którego słowa mogłyby posłużyć za uzupełnienie. Théodore Simon Jouffroy opowiada o doświadczeniu topienia się we własnej myśli, właściwie jest już niemalże przekonany o dzielących go ułamkach sekundy od zachłyśnięcia się, chwytą się jeszcze swoich „ostatnich wierzeń”:

tak jak rozbitek czepia się szczątków okrętów, na próżno – przerażony nieznaną pustką, w której miałem teraz pływać – rzucałem się po raz ostatni wraz z tymi wierzeniami w stronę mojego dzieciństwa, mojej rodziny, mojego kraju, wszystkiego, co mi było drogie i święte.

Z niepokojem śledziłem moją myśl, która warstwa po warstwie schodziła w głąb mojej świadomości i rozwiewając jedno po drugim wszystkie złudzenia, które dotąd zasłaniały mój wzrok, czyniła coraz bardziej widocznymi jej powikłania¹⁶.

Jouffroy przeżył silne „odwrócenie wiary”, które doprowadziło do głębokiego przewartościowania dotychczasowych znaczeń i zdeformowania postrzegania rzeczywistości. Jego kryzys, jak się domyślamy, minął, ale francuski filozof potrzebował wielu dni, by dotarła do niego zewnętrzność. Zastanawiam się, co pozostaje w człowieku po tak silnym przeżyciu myśli i słowa? Jak potem postrzega siebie i otoczenie? Więcej zyskuje czy traci? Jouffroy poniekąd odpowiada na te pytania, zwierzając się:

Wtedy poznałem, że w głębi mnie samego nic się nie ostało. Był to moment straszny, [...] wydało mi się, że moje pierwsze życie, tak radosne i bogate, zgasło, i że za mną otwarło się inne, ponure i bezludne, w którym odtąd miałem żyć sam, sam z moją fatalną myślą, która mnie tam wygnała i której byłem skłonny złorzeczyć.

To były całe dni, całe noce medytacji w moim pokoju; to była tak wyłączna i długotrwała koncentracja uwagi nad faktami wewnętrznymi, w których szukałem odpowiedzi na pytania, że traciłem wszelkie poczucie rzeczy zewnętrznych, i gdy do nich wracałem, by jeść i pić, wydawało mi się, że wychodzę ze świata rzeczywistości i przechodzę do świata złudzeń i urojeń¹⁷.

¹⁶ B. Miciński, *Portret Kanta*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł...*, s. 134.

¹⁷ *Ibidem*.

Myśl, która uwiodła filozofa, stała się przekleństwem, chociaż „umysł nie bez pewnej dumy rozważał swoje dzieło”¹⁸. Odosobniony w przeżyciu, szukał jeszcze dawnego stanu ducha, wiedząc jednocześnie, że dzieło przepadło na zawsze, pozostało mu „przepracować w sobie” nowe doświadczenie. Duchowe ćwiczenia, notatki o natchnieniu, twórcze pisanie i myślenie... To określenia, które ludzą, brzmią jak szlachetna medytacja w cieniu drzewa, a tak naprawdę są lustrem psychiki człowieka, w której dzieją się rzeczy potworne, niezgłębione i fascynujące.

Bierdiajew przewrotnie stwierdził: „Kto lubi tylko słodczy, ten nie może poznać”¹⁹. Może właśnie dlatego człowiek woli utrzymywać się na powierzchni życia, gdyż boi się samego siebie i tego, co pod powierzchnią zobaczy? W głębokim twórczym akcie odczuwamy, kontynuuje Bierdiajew, nie tylko przewyciężenie dawnego lęku i wyzwolenie z pierwotnego strachu, zetkniemy się także z goryczą. Nie wystarczy zanurzyć się w ciemne otchłanie, trzeba jeszcze pamiętać o tym, żeby one nas nie pochłonęły. Jednostkowe, osobowe, subiektywne doświadczenie musi być pogrążeniem się w bycie, odizolowaniem od świata zewnętrznego, ale nie może takowe pozostać. W istocie to nie „subiektywność” jest izolacją, ale „obiektywność” i „bezosobowość”, w obiektywnym objawia się jedynie to, co wtórne, odbite, zmętniałe. W opowieści francuskiego filozofa dostrzegam „przeciąganie się” fazy wynurzania. Gdy odczuwał iluzję świata zewnętrznego, przedmiotów wokół, a nawet czynności, nie potrafił jeszcze wyjść z własnej myśli, zetknął się z piekłem niekończącego się przedłużania w czasie. „Ta nieskończoność mąk obiektywnie może trwać chwilę, część dnia lub dzień, ale nadaje się jej nazwę wiecznych mąk piekielnych”²⁰, „określana jest zamykaniem się subiektywu w swojej samotnej męce, niemożliwością wyjścia z niej w obiektywne bycie”²¹.

Rozważania Micińskiego wpisują się w kontekst gehenny XX wieku, który można określić stuleciem piekła. Człowiek nie tylko ma

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Bierdiajew, *Problem poznania etycznego*, [w:] Idem, *O przeznaczeniu człowieka...*, s. 20.

²⁰ M. Bierdiajew, *Piekło*, [w:] Idem, *O przeznaczeniu człowieka...*, s. 272.

²¹ *Ibidem*.

„wyostrzoną świadomość rozdarcia między sytuacją zależności i solidarności a własnym nieprzezwykłym osamotnieniem”²², ale też przestaje ufać drugiemu człowiekowi. „Oto piekło i lęk tego, kto się izoluje. Ale też piekło i lęk kogoś, kto obcuje z ludźmi”²³. Codzienne piekło tak głęboko wdarło się w życie i osobowość jednostki, że potrafi odczuwać nieskończone tortury istnienia. „Piekło to inni” – konkluzja Sartre’a, ale najdotkliwsza kryje się w słowach bohaterki jego dramatu *Przy zamkniętych drzwiach*. Inez z przerażeniem zauważa: „Przecież tu kogoś brak, tu nie ma kata”²⁴. Tortury zaczynają się wtedy, gdy człowiek chciałby „raczej tysiąc ukąszeń, raczej bat, raczej witriolety”²⁵ niż mękę, która „nigdy nie sprawia dosyć bólu”²⁶. Tą męką jest nasze istnienie podlegające osądowi drugiego człowieka. W piekle Sartre’a „każdy czuje się wyzuty z samego siebie. Nie jesteśmy tymi, za których chcielibyśmy uchodzić, lecz tymi, których widzą w nas inni”²⁷. Miciński, wspominając o swoim „zawilym” i „artretycznym” sposobie wyrazu, może obawiał się właśnie tego, że opinia drugiego człowieka nie będzie – tak jak by chciał – „rozumnym spojrzeniem spoza okularów”²⁸. Przypomnijmy sytuację, gdy Jarosław Iwaszkiewicz recenzował *Podróż do piekieł* w „Wiadomościach Literackich”²⁹. Miciński stwierdził, że Iwaszkiewicz uderzył w sens istnienia jego książki i napisał list³⁰ z wyczerpującymi objaśnieniami swojej twórczości. Prawdziwe piekło pisarza. Eseista odniósł się także do kwestii „potrzeby kata” we współczesnym piekle. Zauważył, że wymaganie

²² G. Minois, *Zakończenie*, [w:] Idem, *Historia piekła*, przeł. A. Dębska, Warszawa 1996, s. 380.

²³ G. Minois, *Piekła współczesne*, [w:] Idem, *Historia piekła*, s. 372.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 373.

²⁸ B. Miciński, *Korespondencja. Do Leona Kosteckiego*, [w:] Idem, *Pisma. Eseje, artykuły, listy, wybór i oprac. A. Micińska*, Kraków 1970, s. 496.

²⁹ Szkic ten to *Optymizm Uniłowski* („Wiadomości Literackie” 1937, nr 50). Iwaszkiewicz pisze między innymi o Micińskim, przeciwstawiając jego postawę postawie Uniłowskiego.

³⁰ B. Miciński, *Korespondencja. Do Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] Idem, *Pisma...*, s. 413–415.

oprawcy oznacza pesymistyczną ocenę jednostki, i sądził, że przyczyniło się do tego przede wszystkim piekło totalizmu. Szczególnie zaangażował się w rozważania nad piekłem zbiorowości w artykułach dla „Tygodnika Powszechnego”. Pisał:

Nienawidzę totalizmu i za to także, że nauczył mnie nienawiści. Nienawiść do zła jest – zapewne – uczuciem „słusznym” i „sprawiedliwym”, ale czy można bezkarnie wyzwolić słuszną nawet nienawiść? Czy uczucie to – raz rozpętane – przez samą swoją dynamikę nie wyzwala w nas równocześnie innych uczuć – potępionych? Worka, w którym Eol zamknął wiatry, nie można otworzyć tylko po to, by jeden jedyny pomyślny wiatr uderzył w żagle. Złe wiatry wyrrywają się równocześnie z otchłani magicznego worka, strzępią żagle i mącą powierzchnię wód³¹.

Nie zgadzał się na piekło zbiorowego szaleństwa, choć wiedział, że nigdy się z niego nie wyzwoli. Piekło XX wieku deformowało duszę każdego, zatruwało wnętrza nienawiścią i lękiem, niezależnie od tego, po której stronie barykady znajdował się człowiek. Miciński „nawoływał” do zaangażowania emocjonalnego i refleksji, gdyż uznawał, że od nienawiści gorsza jest tylko obojętność i ciekawskie przypatrywanie się zepsutym dziejom:

Ci ludzie dumni są z tego, że w mieście spalonym nie trupy widzą, ale stokrotkę między niedopalonymi, szerniałymi belkami. A potem ze stokrotką w butonierce spacer po świecie w poszukiwaniu nowych, „interesujących” objawów szaleństwa. Bo to, co dla nas jest walką o zbawienie, dla nich jest mniej lub więcej ciekawym obłędem³².

Myśl o śmierci w *Podróżach do piekieł* jest głęboka, przenikliwa i eschatologiczna. Nie ma w niej miejsca na śmiech z absurdu istnienia, pisarz był całkiem pogrążony we własnym istnieniu. Jerzy Stempowski określił przyjaciela „chorym ptakiem tkwiącym na swojej skale w Corenc”³³. Rze-

³¹ B. Miciński, *O nienawiści, okrucieństwie i abstrakcji*, [w:] Idem, *Pisma...*, s. 138.

³² *Ibidem*, s. 139.

³³ B. Miciński, J. Stempowski, *Listy*, oprac. A. Micińska, J. Klejnocki, A. Kowalczyk, wprowadzenie H. Micińska-Kenarowa, K. Régamey, Warszawa 1995, s. 254.

czywiście, choroba Micińskiego sprawiła, że musiał być izolowany od najbliższych mu osób. Żył swoją twórczością, bo – jak sam zaznaczał – pozwalała mu zachować „zdrowe zmysły”, we wszystkich esejach słychać w pierwszej kolejności potrzebę samopoznania i uporządkowania myślenia. I pisarz ma do tego prawo, zwłaszcza wtedy gdy „widzi zarysy innego życia”. Miciński stworzył *Lekturę pocieszenia*, wrzucił do piekła wszystko, co kochał, i siebie samego też nie oszczędził. Nie bez powodu zresztą tak wiele stron poświęcił Kartezjuszowi, filozofowi wyznaczającemu okres intelektualistycznej psychologii świadomości. *Cogito ergo sum* wybrzmiewa już jak zużyta akademicka formułka, którą trzeba powtórzyć na egzaminie, i to nasza wina, że nie umiemy jej odświeżyć, nie szukamy nowych dróg rozumienia. Miciński za to nieustannie szukał i wątpił, wiedział, że ani literatura, filozofia, marzenie, ani nawet religia nie zastąpi duchowego przeżycia. Konkludował w *Podróżach do piekieł*: „Kartezjusz rozumował jak Sokrates: dobrze sądzić to znaczy dobrze czynić. W ten sposób odnalazł swoje niebo”³⁴. A ja cały czas zastanawiam się, co Miciński zobaczył w swoich piekielnych otchłaniach osobowości, że nie zdołał opowiedzieć o powrocie do siebie? Czy zwątpił w człowieka, czy jednak nie wyrzekł się wiary w niego? Czy tak jak Gałczyński wierzył, że „człowiek choć raz może się zakręcić jak niebo i dłużej niż na sekundę”?³⁵ Właśnie. Czy Miciński zarobił na swoje niebo? Po ukończeniu *Podróży do piekieł* napisał przecież:

Przeszedłem dziwne rzeczy – ciężka choroba Ojca, krwotok, to chyba tylko były okazje – w środku się coś działo – co? Bóg jeden wie – przeżyłem krótki, ale wstrząsający okres wewnętrznego załamania – radykalnej zmiany poglądów i moje *Podróże* zamknąłbym dziś *Księgą Hioba*, ale jeśli zwątpiłem w kartezjańskiego człowieka – „prawodawcę” – człowieka, który jest twórcą własnych norm – to chyba dlatego, że zwątpiłem w siebie. Czyż nie?³⁶

³⁴ B. Miciński, *Podróże do piekieł*, s. 60.

³⁵ B. Miciński, *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, [w:] Idem, *Podróże do piekieł...*, s. 135.

³⁶ B. Miciński, *Korespondencja. Do dr Kazimierza Golonki*, [w:] Idem, *Pisma...*, s. 446.

Bibliografia

- Ambrożewicz Z., *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw realności świata*, Opole 2003.
- Bierdiajew M., *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, przeł. i oprac. H. Paprocki, przekład przejrzał i uzupełnił W. Polanowski, Kęty 2006.
- Kwiecień R., *Bolesław Miciński i psychoanaliza*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 104.
- Miciński B., *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, wybór i oprac. A. Micińska, Kraków 1970.
- Miciński B., *Podróże do piekieł. Eseje*, t. 1, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2011.
- Miciński B., Stempowski J., *Listy*, oprac. A. Micińska, J. Klejnocki, A. Kowalczyk, wprowadzenie H. Micińska-Kenarowa, K. Régamey, Warszawa 1995.
- Minois G., *Historia piekła*, przeł. A. Dębska, Warszawa 1996.

Magda Ebert

STARY BŁĘDNY RYCERZ I MISTERIUM KOBIECEGO CIAŁA

Opowiadania Karen Blixen nie należą do łatwych w interpretacji. Pomimo stosunkowo prostej struktury – nieskomplikowanych fabuł i charakterów – „sfera sensów jest mętna, niejasna, chwilami nieprzenikniona”¹. Pisarka bowiem wplata do swych utworów wiele elementów własnej biografii, rozważań natury etycznej i estetycznej, literackich aluzji, biblijnych mitów i przypowieści oraz legend ludów Północy, tworząc z nich jedyny w swoim rodzaju barwny i niejednoznaczny świat, wymykający się wszelkim próbom usystematyzowania. Autorka nie boi się podejmować tematów trudnych, takich jak miłość czy śmierć. Rozmyśla nad naturą prawdy, marzenia, snu, strachu. Wszystkie jej refleksje mają naturę subiektywną. Swoje poglądy wyraża na podstawie własnych doświadczeń, podając je czytelnikom w formie opowieści do złudzenia przypominających baśń lub mit.

Stary błędny rycerz nie jest wyjątkiem. Fabułę tego utworu można streścić w zaledwie dwóch zdaniach: otóż młody mężczyzna, nie-szczęśliwy w powodzie miłosnego zawodu, spotyka niezwykle piękną dziewczynę, z którą spędza noc. Rankiem nieznajoma odchodzi, a bohater ponownie musi mierzyć się z utratą ukochanej. Z tej prostej, wręcz trywialnej historii, Blixen wyczarowuje prawdziwe dzieło sztuki, nadając mu właściwych jej twórczości barw i fantazyjnych kształtów. Z wielkim kunsztem spaja treść z formą, konstruując żywą, emocjonalną narrację. Uroku opowiadaniu dodaje budząca sympatię postać głównego bohatera.

¹ P. Matywiecki, *Karen Blixen: Opowiadanie i westchnienie*, „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2008, nr 2, s. 67.

Błądny rycerz

Duńska pisarka bardzo często kreuje swoich protagonistów na wzór znanych jej osób. Książę Potenziani z *Dróg wokół Pizy* łądząco przypomina sir Williama Northrupa MacMillana, bajecznie bogatego człowieka, który mimo ogromnej tuszy potrafił poruszać się z niesłychaną gracją. Baron Gyldenstiern z *Marzycieli* jest zaś wiernym odbiciem męża Karen – Brora Blixena. Tytułowy błądny rycerz – baron von Brackel – także miał swój realnie żyjący pierwowzór. Był nim poznany w Afryce przyjaciel pisarki pan Charles Bulpett, który „dużo podróżował, znał wiele miast i ludzi”, ale „wykazywał mało talentu do nadzorowania własnych interesów”². Tak nakreślona sylwetka starszego mężczyzny doskonale pokrywa się z charakterystyką barona zamieszczoną na wstępie utworu:

[von Brackel] w młodości zwiedził wiele świata, poznał wiele miejsc i ludzi. W niczym poza tym nie przypominał Odyseusza z Itaki, a już najmniej dorównywał mu sprytem; o własne sprawy dbał z nader mizernym skutkiem. Świadom zapewne tego, nie wdawał się w dyskusje z żadną powodzenia w świecie młodzieżą, na temat praktycznych zagadnień życia. Ciekawym za to bywał rozmówcą w kwestiach teologii, opery, moralności i innych sztuk niepopłatnych³.

Wizerunek ten ma również cechy autoportretu. Blixen, tak jak baron von Brackel, a także jego realny odpowiednik pan Bulpett, nie posiadała żadnych przydatnych w kapitalistycznym świecie umiejętności. Potrafiła z wielkim znanstwem rozprawiać na temat kultury i sztuki, wiele podróżowała, ale nie miała w ręku narzędzi pozwalających jej na samodzielne utrzymanie. W opisie bohatera znajdziemy więc z jednej strony cechy autoironii, z drugiej zaś jest on subtelną krytyką czasów

² J. Thurman, *Karen Blixen*, przeł. K. Husarska, Warszawa 1997, s. 162–163.

³ K. Blixen, *Stary błądny rycerz*, [w:] *Siedem niesamowitych opowieści*, przeł. F. Jaszuński, Poznań 1997, s. 58. Wszystkie cytowane fragmenty opowiadania przytaczam według tego wydania, podając w nawiasie skrót SBR i numer strony.

rozkwitającego materializmu, w których indywidualiści i marzyciele, tacy jak sama Karen Blixen czy jej ojciec Wilhelm Dinesen, z trudem się odnajdywali. Autorka nazywa wykreowaną przez siebie postać „błędnym rycerzem”, aby podkreślić jego nieprzystawalność do wymogów zdroworozsądkowej, pozbawionej fantazji epoki⁴. Jej postawa wobec barona von Brackela – jak zauważa Judith Thurman – „przypomina stosunek Cervantesa do Don Kichota”⁵. Pomimo wyczuwalnej ironii, może nawet kpiny, w gruncie rzeczy darzy go sympatią i zrozumieniem.

O emancypacji

Jednym z kluczowych problemów podjętych w *Starym błędnym rycerzu* jest emancypacja kobiet. Von Brackel ma w tej kwestii bardzo ciekawy pogląd. Źródło ruchu kobiet walczących o zrównanie praw widzi on bowiem w głębokim poczuciu niesprawiedliwości związanym z brakiem posiadania przez Ewę raju na własność. Adam przez krótki czas żył w zupełnej samotności, mógł spokojnie przechadzać się wśród zwierząt i „rozmyślać sobie” (SBR, 65). Jego towarzyszka takiej możliwości została pozbawiona. Stwórca osadził ją bowiem w świecie już zamieszkanym i urządzonym przez mężczyznę, któremu ona musiała się podporządkować. Pamięć o tym, według barona, przetrwała i zawocowała wreszcie sprzeciwem wobec takiego porządku rzeczy.

Emancypantki bohater nazywa czarownicami⁶ oddającymi cześć diabłu. Jak wspomina: „młode piękności były do tego stopnia opętane

⁴ J. Thurman, *Karen Blixen*, s. 276.

⁵ *Ibidem*, s. 276.

⁶ Na sposób interpretacji postaci czarownicy w twórczości Blixen światło rzuca Franciszek Jaszuński, zwracając uwagę na autokreację pisarki, „na którą, oprócz licznych anegdot, złożył się określony styl życia, ubiory trochę rodem z baśni z 1001 nocy i przedmioty, którymi się otaczała całe życie, **stylizując samą siebie na czarownicę w zamyśle własnym życziwą ludziom**, co jednak nie zawsze trafiało zainteresowanym do przekonania. **Czy ta istota była emisariuszką piekiel, czy niebios to już inna sprawa, taka niepewność stanowiła nieodłączną część samej mistyfikacji zarówno w życiu, jak i w twórczości.** Sama Karen Blixen bywała reprezentantką raz jednej, raz

przez szatana, że czuły się śmiertelnie upokorzone na samą myśl, że mogłyby należeć do kogokolwiek prócz niego” (SBR, 66). Stąd brało się poczucie niezależności u dam czasów von Brackela i wynikająca z tego faktu trudność zbudowania jakichkolwiek relacji między mężczyzną a kobietą. Związek z wyemancypowaną „czarownicą” przypominał bardziej zawody niż partnerstwo, ponieważ panie, „oszałałe z zawści o – powiedzmy – wąsiki swoich kochanków” (SBR, 66), pragnęły często „prześcignąć” mężczyzn w męskości. Z czasem sytuacja uległa unormowaniu, głównie jednak dzięki temu, że panowie też postanowili zrzucić pęta własnej płci. „Dziś może równie często młodzi mężczyźni uganiają się nocą po polanie i zygzakiem po ziemi ścigają cień czarownicy, która leci wysoko ponad księżycem, szukają ziół i leków, by uwarzyć truciznę swojej kochance, której zazdroszczą smukłej talii i krągłych piersi” (SBR, 66).

Stosunek barona do owych uczestniczek sabatów pozostaje raczej życzliwy, zabarwiony delikatną nutą ironii. Jak powiada: „Osobiście szanuję je za to, ba, nie sądzę, bym kiedykolwiek miał serio postradać serce dla damy, która nigdy w życiu nie dosiadała miotły” (SBR, 65).

Misterium kobiecego ciała

Z czasów swojej młodości von Brackel zapamiętał także inny obraz kobiety, silnie związany z jej cielesnością. Kobiece ciało było bowiem dla mężczyzn z pokolenia barona rodzajem tajemnicy, zagadki, „do której rozwiązania trzeba było stanu łaski”⁷ (SBR, 71). Kreowaniu owej tajemnicy służyły stroje, skrzętnie zasłaniające figurę ogromną ilością materiału, z którego były szyte. Wszystkie te koronki, jedwabie, fiszbiny i gorsety, składające się na kobiecego kostium, stanowiły nieod-

drugiej potęgi. Podobne metamorfozy przechodzą liczne postacie jej opowieści” [wyróżnienia – M.E.] (F. Jaszuński, *Kobieta, która chciała pojednać Diabła z Panem Bogiem*, „Tytuł” 1999, nr 1, s. 126).

⁷ Przeświadczenie o tajemniczej sile, jaką dysponują kobiety, Karen Blixen zawdzięczała po trosze swemu ojcu – Wilhelmowi Dinesenowi, który twierdził, że cały czar i moc płci pięknej „kryje się w niedopowiedzeniu” (J. Thurman, *Karen Blixen*, s. 25).

łączny element swoistego misterium⁸. „Nawet ich wdzięki jakby nie należały do nich osobiście, lecz stanowiły insygnia, święte naczynia, strzeżone i utrzymywane w czystości” (SBR, 73). Kobiety ze swojej epoki bohater nazywa wieszczbiarkami⁹, budzącymi lęk kapłankami uprawiającymi „święty rytuał”, w który tak naprawdę „nie wierzyły” (SBR, 74). W przekonaniu barona świadczyło to nie tyle o cynizmie owych dam, co raczej o ich poczuciu humoru. Dla zilustrowania tej tezy von Brackel przytacza krótką anegdotę:

Istnieje opowieść o młodej dziewczynie, która w czasie buntu ratuje okręt, siedząc na beczce prochu z zapalonym lontem w ręku i grożąc przytknięciem ognia, choć wie doskonale, że beczka jest pusta. Dla mnie jest to urzekający obraz Kobiety moich czasów. To ona dbała o porządek i harmonię istnienia, też jakby siedząc na tajemnicy życia, świadoma, że żadnej tajemnicy nie ma. Słyszałem was, młodych, mówiących, że kobiety w moich czasach nie miały poczucia humoru. Kiedy jednak pomyślę o tej młodej dziewczynie na beczce, z opuszczonymi surowo powiekami, pytam sam siebie, czy nasz własny humor nie wypada czasem blado w porównaniu z humorem słabszej płci. (SBR, 74)

Mężczyźni podporządkowywali się całemu ceremoniałowi, oddając cześć pojęciu Kobiety, którego symbol stanowiła każda pojedyncza reprezentantka płci pięknej. Baron, zdając sobie sprawę, że żadna tajemnica kobiecości nie istnieje, również poddawał się swoistemu rytuałowi uzyskiwania względów wybranki. Kobieta pozostawała wszak „dziełem sztuki, którego wypracowanie zajęło wiele stuleci” (SBR, 71), i chociażby z tego względu zasługiwała na szacunek winny „genialnemu i niezmordowanemu artyście” (SBR, 72). Wspomniane „kaskady

⁸ Sama Karen Blixen miała wielkie upodobanie w takich strojach. Jak pisze Judith Thurman: „W czasie kiedy kobiety nosiły kuse sukienki lat dwudziestych [...] Tania Blixen zamówiła sobie u Paquina [w domu mody Paquin] wieczorową suknię z białej tafty, wciętą w talii, z tiurniurą, sztywnymi halkami i wycięciem obnażającym ponętny dekolt” (J. Thurman, *Karen Blixen*, s. 212).

⁹ W oryginale baron nazywa kobiety augurami. Pojęcie to odnosi się do kapłanów starożytnego Rzymu, których zadaniem było przepowiadanie przyszłości i odczytywanie ze znaków (na przykład z lotu ptaka) woli bogów.

draperii, trenów, podpięć, koronek i plisek” (SBR, 71) także dla niego miały niepowtarzalny czar, a dostąpienie możliwości ujrzenia damy w stroju Ewy stanowiło niezwykle stan łaski, rodzaj wtajemniczenia w misterium. Naga kobieta ukazywała się jego oczom jako „wieczne objawienie” (SBR, 72). Akt seksualny stawał się zatem bardziej metafizycznym niż cielesnym doznaniem.

Nathalie

Susan Hardy Aiken, autorka książki *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, zauważa, że podczas spotkania bohatera z nieznaną dziewczyną krzyżują się pewne tradycje rycerskości, uwznioślające kobietę, z męską potrzebą dominacji¹⁰. Ciało Nathalie dla bohatera jest obiektem pożądania, podlegającym jego władzy, a jednocześnie mistycznym niemal objawieniem, uosobieniem idealnego piękna.

Baron, zachwycony cielesnością młodej dziewczyny, harmonijnym połączeniem jej kształtów z wyrazem niebieskich oczu i dźwięcznym, silnym i szlachetnym głosem, nie docieka, kim ona jest. Nie jest ciekawy jej tożsamości. Nie dostrzega w niej indywidualnego podmiotu z jej własną historią. Dopiero żądanie zapłaty za wspólnie spędzoną noc brutalnie sprowadza mężczyznę na ziemię. Wreszcie zauważa w Nathalie odrębną jednostkę. Bohater „wczuwa się” w nią, co – jak za Edmundem Husserlem podaje Monika Rogowska-Stangret – otwiera mu „drogę do uznania, że drugie «ja» obdarzone jest «psychiczną wewnętrzną sferą», że nie stanowi li tylko materialnej rzeczy pozbawionej «wnętrza»”¹¹.

Interesujące, że uprzedmiotawianie obiektu uczuć von Brackel określa jako cechę właściwą młodości:

Kiedy w grę wchodzi zupełnie młodzi ludzie, ich miłość tylko niewiele ma z sercem do czynienia. W tym wieku pijemy z pragnienia, albo żeby

¹⁰ S. Hardy Aiken, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, Chicago–Londyn 1990, s. 116.

¹¹ M. Rogowska-Stangret, *Ciało – poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk 2016, s. 117.

poczuć upojenie, nie zajmuje nas zbyttnio sama natura wina. Zakochany młody człowiek czuje się przede wszystkim porwany i zajęty siłami, które poruszają się w nim samym. (SBR, 60)

Istotny był zatem sam stan upojenia uczuciem. Zakochanie w byciu zakochanym (niczym Yorick z *Podróży sentymentalnej przez Francję i Włochy* Laurence'a Sterne'a). Również akt seksualny miał raczej niewiele wspólnego z miłością. Aby wyjaśnić to zagadnienie, baron opowiada anegdotę o pewnym bogatym starym Rosjaninie, który utrzymywał własny balet, złożony z młodych, pięknych dziewcząt. Zapytany: „czy odczuwa potrzebę jaki[ch]ś złudzeń, jeśli chodzi o ich uczucia dla niego – odrzekł po zastanowieniu: «Nie. Kiedy mój kucharz ma szczęście przyrządzić mi doskonały omlet, nie zastanawiam się nad tym, czy mnie kocha»” (SBR, 60–61). Miłość – zwłaszcza fizyczna – przez młodych ludzi z epoki von Brackela zostaje w pewnym sensie utożsamiona z konsumpcją, z nabywaniem produktu. Ten, kto za tym „produktem” stoi, nie ma większego znaczenia¹². W tę „użytkową” funkcję uczucia wpisuje się postać początkującej prostytutki Nathalie.

Według Susan Hardy Aiken duńska pisarka sugeruje „bezpośrednią ciągłość między statusami prostytutki a tradycyjnie interpretowanej «kobiecości», oba bowiem opierają się na służbie kobiety jako przedmiotu niekończącego się [męskiego] pożądania”¹³. Figura nierządnicy jest przy tym bardzo niejednoznaczna, skupia bowiem w sobie „paradoksalne połączenie horroru i obrzydzenia z powabem i pragnieniem”¹⁴. Tak skrajne odczucia mają towarzyszyć mężczyznom w reakcji na każdy przejaw kobiecej seksualności, czego symbolicznym ucieleśnieniem jest właśnie prostytutka. Jej ciało stanowi „kwintesencję transgresji”¹⁵. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku ciała dziewicy, które jednocześnie zabrania, jak i zachęca

¹² G.A. Woods, *Lilith and Gender Equality in Isak Dinesen's „The Supper at Elsinore” and „The Old Chevalier”*, [w:] Isak Dinesen and Narrativity, red. G.A. Woods, Montreal 1994, s. 58.

¹³ S. Hardy Aiken, *Isak Dinesen...*, s. 121. Cytowane fragmenty podaję we własnym tłumaczeniu.

¹⁴ *Ibidem*, s. 125.

¹⁵ *Ibidem*, s. 126.

do przekraczania granic. Nathalie, jak zauważa badaczka, występuje w opowiadaniu w dwojakiej roli – dziewicy i prostytutki, zajmuje zatem krańcowe pozycje „na osi przyjemności i niebezpieczeństwa, jest podwójnie ekstremalnym ucieleśnieniem zakazanego erotyzmu”¹⁶.

Marionetki i mit o upadku

W *Starym błędnym rycerzu*, podobnie jak w znakomitej większości dzieł pisarki, spotykamy się z kluczowym dla twórczości Blixen symbolem marionetki/lalki oraz jednym z najważniejszych dla niej mitów, to znaczy z biblijną historią upadku. Marionetkami są zarówno von Brackel, jak i Nathalie. Dziewczyna jest również biblijną Ewą, początkowo niewinną i czystą, wkraczającą jednak na drogę wiodącą ku moralnemu zepsuciu.

Namiastką raju stało się w utworze mieszkanie barona. Panowała w nim intymna atmosfera. W kominku palił się ogień, a na przybyłych czekał zastawiony stół. Jedząc kawior i popijając szampana, młodzi ludzie zaczęli czuć się w swoim towarzystwie coraz swobodniej. Przytulne wnętrze pokoju i obecność pięknej nieznanym dawała bohaterowi wrażenie zatrzymania czasu i oderwania od nieprzyjemnej przestrzeni miasta. Sprzyjało to budowaniu niezwykłej aury spotkania:

każde z nas było wówczas w jakimś szczególnym nastroju, który nie miał się już nigdy więcej zdarzyć, aż do końca życia. Równie mało wiedziałem o tym, co się w niej dzieje, jak ona o tym, co się przytrafiło mnie; oboje jednak byliśmy tak podnieceni i napięci, a przy tym pełni głębokiej, jakiejś bezosobowej sympatii, jakbyśmy spotkali się w innym świecie niż ten, w którym żyjemy na co dzień. (SBR, 69)

Bohater interpretuje tę nadzwyczajną przygodę jako dar losu. Nathalie stała się dla niego prezentem otrzymanym od jakiejś nieznanym, przychylniej mu siły, przyjazną, magiczną istotą, która pojawiła się na jego drodze, by go uratować. Była symbolem, „pozbawionym niemal egzystencji” (SBR, 69).

¹⁶ *Ibidem*.

Jako lalka-marionetka młoda kobieta była całkowicie bezwolna. Poddawała się biernie działaniom dominującego mężczyzny. Jednak, jak słusznie zauważa Susan Hardy Aiken: „w układzie barona z dziewczyną hierarchiczna struktura władzy ukształtowana przez analogie mężczyzna/kobieta, ubranie/nagość, naruszenie/dziewictwo, właściciel/własność, widz/oglądany”¹⁷ stopniowo ulega zmianie. W scenie pożegnania role zostają odwrócone: „nagość, czyniąca z niej przedmiot, teraz przeniesiona zostaje na niego, czyni go bezsilnym, upadłym Adamem”¹⁸. W tym kontekście historia barona von Brackela o jego spotkaniu z młodą piękną staje się opowiedzianym na nowo biblijnym mitem o upadku.

Na karty owej historii pisarka wprowadziła także postać pierwszej żony biblijnego Adama, Lilith, reprezentowaną tu przez bezimienną kochankę narratora, której sylwetkę nakreślił na początku swej opowieści. Kobieta była młodą emancypantką, niemogącą znaleźć porozumienia ze swym mężem, odgrywającym w tym wypadku rolę pierwszego mężczyzny¹⁹. Nie godziła się na swą pozycję w patriarchalnym świecie. Pragnęła – podobnie jak jej mityczna poprzedniczka – koegzystowania „męskiego i żeńskiego pierwiastka jako dwóch równouprawnionych sił”²⁰. Gurli A. Woods w artykule poświęconym postaci Lilith w twórczości Karen Blixen dowodzi, że każda kobieca bohaterka pisarki, posiadająca cechy czarownicy lub bogini, ma w sobie pierwiastek Lilith²¹. Przykładem spoza *Starego błędnego rycerza* może być Atena z opowiadania *Małpa*, walcząca – w sposób dosłowny – o uznanie jej podmiotowości i równości z mężczyznami.

Na zakończenie tej części artykułu warto wrócić na chwilę do motywu marionetki. Według autorki *Pożegnania z Afryką* człowiek, który zbacza z wyznaczonej mu drogi, nie trzyma się wiernie roli, przypisanej mu w teatrze życia, musi za to zapłacić.

¹⁷ *Ibidem*, s. 117.

¹⁸ *Ibidem*, s. 116.

¹⁹ G.A. Woods, *Lilith and Gender Equality...*, s. 55.

²⁰ W. Kosior, *Magiczne i niemagiczne funkcje mitu o Lilit w Alfabetie ben Syracha. Wprowadzenie, przekład i komentarz*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2017, nr 33, s. 86.

²¹ G.A. Woods, *Lilith and Gender Equality...*, s. 61.

Baron zapomniał o podstawowej prawdzie, o tym, że „wszyscy gramy jakąś rolę w komedii marionetek”²², a naszym jedynym zadaniem jest „precyzyjne odczytanie pomysłów twórcy”²³ i podporządkowanie się im, przyjęcie z godnością swego przeznaczenia. Bohater nie potrafił najwidoczniej prawidłowo zinterpretować intencji reżysera. Kiedy dziewczyna zażądała zapłaty, baron wypadł z roli.

Gra kontrastów

W historii barona von Brackela, co dla Blixen bardzo charakterystyczne, mamy do czynienia z wieloma przeciwieństwami i skrajnościami. Uderzający jest zwłaszcza kontrast „między wzniosłością słów i gestów”, towarzyszących metafizycznemu doznaniu, związanemu z odkrywaniem tajemnicy ciała Nathalie, a „trywialnością kontekstu”²⁴ – obalającym iluzję żądaniu dwudziestu franków:

Doznałem olśnienia, tak jakby wszystkie iluzje i sztuczki, przy pomocy których próbujemy odmienić świat, wszystkie barwy, tony, sny i nadzieje nagle zostały odsunięte jak zasłona, by ukazać mi rzeczywistość w prawdziwym kształcie, nagą jak pogorzelisko. To był koniec snu, bez miejsca na zbędne słowa. (SBR, 80)

Postać Nathalie zbudowana jest na przeciwieństwach. Baron porównuje ją do bukietu świeżych róż znalezionej w rynsztoku. Jest ona zarówno upadłą Ewą, jak i Najświętszą Panną. Potrafi być uwodzicielska, a jednocześnie nieśmiała²⁵.

²² K. Blixen, *Drogi wokół Pizy*, [w:] Eadem, *Siedem niesamowitych opowieści*, s. 40.

²³ B. Świdorski, *Papiery wartościowe i stronicie książek*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 1, s. 95.

²⁴ S. Szymutko, *Meta(?)fizyka baronowej Blixen*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 11, s. 46.

²⁵ Susan Hardy Aiken takie postrzeganie kobiety – sytuowanie jej natury na dwóch biegunach – uważa za cechę charakterystyczną dla średniowiecznej kultury Zachodu (S. Hardy Aiken, *Isak Dinesen...*, s. 120).

Skontrastowany zostaje również wygląd dwóch kochanek bohatera. Jedna jest bardzo jasną blondynką, niezwykle bladą („jak wyblakłe stare pastele”, SBR, 59 – nie jest to więc bladość atrakcyjna i pożądana), „chłodna i krucha” (SBR, 59), druga natomiast ma ciemne włosy, rumianą cerę i delikatne, jasne, krągłe ciało. Pierwsza porównywana jest do budzącego lęk wilkołaka, druga do potrzebującego opieki dziecka lub pięknej lalki.

Warstwy narracji

W *Starym błędnym rycerzu* bardzo ciekawie prezentuje się kwestia narracji. Stanowiąca trzon utworu opowieść barona von Brackela zostaje wpisana w sytuacyjną ramę, będącą wspomnieniem jego rozmowy z bliżej nieznaną narratorką. Konwersacja ta dotyczy dylematu chęci i obowiązku. Historia bohatera stanowić ma pewien rodzaj *exemplum*, próbę odpowiedzi na pytanie: „Czy warto jest stłumić pragnienie, by uczynić to, co zdaje się nam powinnością?” (SBR, 59). W trakcie prowadzenia narracji ważniejsza jednak od rozwiązania tego problemu staje się sama opowieść. Dla barona jest ona bowiem szansą na odkrycie prawdy o sobie i innych.

Podczas odtwarzania swojej przygody von Brackel koncentruje się na jakimś szczególe – cesze charakteru czy pojedynczym przedmiocie z otoczenia – burząc płynność historii, odwołując przekazanie jej zasadniczego sensu. Co jednak istotne, każdy z wprowadzonych do opowieści szczegółów buduje jej specyficzną aurę, nadaje jej głębi, przekształca ją w rodzaj mitu²⁶.

Susan Hardy Aiken zauważa, że narracja, poprzez ciągłe przerywanie, powracanie do pewnych kwestii, wplatanie dygresji i anegdot, upodabnia się do, wspomnianych już, wyszukanych strojów kobiet z czasów młodości barona. Opowieść bohatera „funkcjonuje strukturalnie jako progresywne odsłonięcie, pozornie napędzane pragnieniem von Brackela, zarówno seksualnym, jak i retorycznym, aby osiągnąć punkt kulminacyjny”²⁷, ale przez nadbudowywanie kolejnych warstw historii narrator

²⁶ S. Szymutko, *Meta(?)fizyka...*, s. 50.

²⁷ S. Hardy Aiken, *Isak Dinesen...*, s. 123.

odwleka ów punkt w czasie, zdradzając tym samym niechęć do zdawania relacji ze swojej przygody. Jednocześnie baron zdaje się czuć, że opowiadanie jej do końca przywróci mu w pewnym sensie kontrolę – nie tylko nad postacią Nathalie, ale również nad jego własną historią²⁸.

Zakończenie

Stary błędny rycerz, jak łatwo zauważyć, doskonale wpisuje się w dyskurs feministyczny. Nie tylko ze względu na przywoływany *explicit* ruch emancypacyjny, ale również (a może przede wszystkim) poprzez podjęcie przez Blixen zagadnienia cielesności i podmiotowości kobiet. Sama jednak autorka zainteresowania feminizmem nie przejawiała. Jak zaznaczała: „jest to materia, na której się w ogóle nie znam i którą nigdy się dobrowolnie nie zajmowałam”²⁹. Mimo tej deklaracji pisarstwo Blixen zostało przez krytykę feministyczną wykorzystane jako „argument w walce” z systemem opresjonującym kobiety, ponieważ dostrzeżono w jej utworach niezgodę na wszelkie dualizmy³⁰, w tym również te związane z płcią³¹. Biorąc pod uwagę biografię artystki, przez całe życie zabiegającej o uznanie kobiet i mężczyzn za jednostki o tożsamych zdolnościach do samostanowienia, trudno się temu „wykorzystaniu” dziwić.

²⁸ *Ibidem*, s. 122.

²⁹ Cytat za: D. Brennecke, *Karen Blixen*, przeł. J. Łukosz, Wrocław 1997, s. 147. Sprawę emancypacji Blixen w swoich utworach podejmowała raczej rzadko. W tomie *Siedem niesamowitych opowieści* wątek ten pojawia się, poza *Starym błędnym rycerzem*, w *Drogach wokół Pizy* i w *Małpie*.

³⁰ Według Franciszka Jaszuńskiego niechęć Blixen do dualizmów wiąże się z jednej strony z wychowaniem w sekcie unitarian (której przedstawiciele „wierzą, że Bóg i Diabeł to dwie postaci tej samej istoty wyższej”), z drugiej zaś z lekturą Nietzschego. Por. F. Jaszuński, *Kobieta, która chciała...*, s. 128.

³¹ D. Brennecke, *Karen Blixen*, s. 147. Dlatego też – twierdzi badacz – w utworach pisarki mężczyźni czasem przejawiają pewne cechy kobiece, częściej zaś kobiety męskie (jak choćby Agnes z *Dróg wokół Pizy* czy Atena z *Małpy*). Sama Karen Blixen we wczesnej młodości lubiła udawać, że jest Byronem.

W *Starym błędnym rycerzu* Blixen, przekornie, stanęła po stronie Inności, nie zaś Tożsamości. Pisarka podkreśla tu odmiennność płci pięknej, zaznaczając jednocześnie, że kobiecość nie może ulec ani asymilacji, ani tym bardziej przywłaszczeniu³². Interpretacja opowiadania w duchu feministycznym jest zatem (choć niełatwo orzec, czy zgodnie z zamysłem autorki) jak najbardziej uzasadniona. Dzieło przecież staje w obronie kobiecej seksualności i prawa do kreowania swego misterium, tajemnicy kobiecego ciała oraz pełnej finezji erotyki.

Bibliografia

- Blixen K., *Drogi wokół Pizy*, [w:] *Siedem niesamowitych opowieści*, przeł. F. Jaszuński, Poznań 1997, s. 5–57.
- Blixen K., *Stary błędny rycerz*, [w:] *Siedem niesamowitych opowieści*, przeł. F. Jaszuński, Poznań 1997, s. 58–85.
- Brennecke D., *Karen Blixen*, przeł. J. Łukosz, Wrocław 1997.
- Hardy Aiken S., *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, Chicago–London 1990.
- Jaszuński F., *Kobieta, która chciała pojednać Diabła z Panem Bogiem*, „Tytuł” 1999, nr 1, s. 120–134.
- Kosior W., *Magiczne i niemagiczne funkcje mitu o Lilit w Alfabetcie ben Syracha. Wprowadzenie, przekład i komentarz*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2017, nr 33, s. 81–92.
- Matywiecki P., *Karen Blixen: Opowiadanie i westchnienie*, „Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze” 2008, nr 2, s. 66–77.
- Rogowska-Stangret M., *Ciało – poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk 2016.
- Szymutko S., *Meta(?)fizyka baronowej Blixen*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 11, s. 44–52.
- Świdorski B., *Papiery wartościowe i stronice książek*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 1, s. 91–102.
- Thurman J., *Karen Blixen*, przeł. K. Husarska, Warszawa 1997.
- Woods G.A., *Lilith and Gender Equality in Isak Dinesen's „The Supper at Elsinore” and „The Old Chevalier”*, [w:] *Isak Dinesen and Narrativity*, red. G.A. Woods, Montreal 1994, s. 47–61.

³² S. Hardy Aiken, *Isak Dinesen...*, s. 122.

Sara Kurowska

WIIWSEKCJA PRZYPADKU (NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ BYTU MILANA KUNDERY)

W *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego¹ znajdziemy pewną „naturalną” historię. Kiedy malarz Protogenes, nie mogąc odtworzyć na płótnie piany wyciekającej z psiego pyska, z wściekłości rzucił w obraz gąbką, ze zdziwieniem odkrył, że „gąbka pozostawiła kolory, którymi była nasączona, dokładnie w taki sposób, jakiego na próżno poszukiwał”². Sto lat później taki sam przypadek zdarzył się Nealkesowi, jedyna różnica polegała na tym, że piana miała wydobywać się z pyska konia. Być może dzięki nieodgadnionej zależności między pianą, gąbką malarską i niezdolnością artysty do oddania na płótnie owej piany zdarzył się pierwszy akt apologii przypadku w kulturze europejskiej. W każdym razie nie należy wątpić, że zdarzył się on przypadkiem. Musi minąć jeszcze ponad dwa tysiące lat, by przypadek został usankcjonowany jako kategoria artystyczna. Najwcześniej dzieje się to w literaturze. Jan Gondowicz stwierdza, że „wiek XX w sztuce nastał [...] 9 grudnia 1896 roku, w dniu próby generalnej *Ubu Króla*”³, dzieła, które określa się jako predadaistyczne. Ale w tym samym roku ukazuje się książka nie mniej istotna, *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta, odczytywana jako zapowiedź surrealizmu. W malarstwie przełom następuje w roku 1907, kiedy Picasso ogłasza rewolucję kubistyczną. Do muzyki zakrada się przypadek pod nazwą aleatoryzmu. Choć naukowcy sprzecząją się, kto był prekursorem przypadkowości w muzyce, to zwykle za prawowitego ojca uznaje się Johna Cage’a. Jadwiga

¹ Por. L. Brusiewicz, *O popularności w czasach nowożytnych anegdot Pliniusza Starszego dotyczących tworzenia dzieł sztuki metodą fortuna*, http://www.traditioeuropae.org/artykuly/L._Brusiewicz_O_popularnosci_w_czasach_nowozytnych_anegdot_Pliniusza_Starszego.html [dostęp: 30.05.2019].

² C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 1996, s. 125.

³ J. Gondowicz, *Od tłumacza*, [w:] A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przeł. i oprac. J. Gondowicz, Warszawa 2006, s. 11.

Paja-Stach definiuje aleatoryzm jako nurt w twórczości muzycznej XX wieku, którego cechą szczególną jest:

wprowadzenie zjawisk nieprzewidywalnych w zakresie materiału, formy, mogących wystąpić tak w procesie komponowania, jak i wykonania utworu. Owa przypadkowość, efekty niespodziewane są przez twórcę świadomie założone. Kompozytor rezygnuje z określenia wszystkich aspektów utworu i zezwala na współdziałanie w kształtowaniu dzieła czynnikom powstającym poza sferą jego decyzji i myśli twórczej. Im większą rolę powierza on owym czynnikom, tym większe staje się ryzyko artystyczne, które kompozytor niewątpliwie bierze pod uwagę⁴.

Nazwa stworzona została od łacińskiego słowa *alea*, należącego do nie muzycznego, a hazardowego rejestru – oznacza bowiem grę w kości. Analizę elementu *alea* odnaleźć możemy w słynnej książce *Gry i ludzie*, w której Roger Caillois łączy go z elementem oszołomienia – *ilinx*. Według niego *alea*:

obezwładnia gracza, urzeka go, przyprawia o obłęd [...]. Można nawet twierdzić, że pod wpływem *ilinx* gracz tym skwapliwiej i bez reszty zdaje się na wyrok losu. *Alea* zakłada rezygnację z woli, zrozumiałe jest więc, że za tą rezygnacją idzie stan transu, opętania lub hipnozy⁵.

Przypadek rozumiany jako kategoria artystyczna jest czymś, co kwestionuje usankcjonowaną historycznie rolę artysty demiurga.

Drugie rozumienie przypadku wynika ze zdefiniowania go w porządku historycznym. Arystoteles nazywa przypadek „wyłomem w racjonalności”⁶. Cyceon przyznaje, że nie ma nic innego „tak przeciwnego rozumowi i stałemu porządkowi”⁷. Łatwo można sobie wyobrazić irytację

⁴ J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 39.

⁵ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 71.

⁶ Cyt. za: M. Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i fugą*, Kraków 2012, s. 109.

⁷ Cyt. za: R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 29.

ludzkości, która poprzez ten „wyłom” mogła podejrzeć nieciągłość świata. Czy mogła tak po prostu oswoić się z przypadkiem, przyzwyczaić się do niego? Ian Hacking w książce *The Taming of Chance* sugeruje, że przypadek należy „poskromić trochę jak dziką bestię, którą trzeba zmusić do uległości”⁸. Może po to właśnie powstała filozofia? Może bezinteresowne umiłowanie mądrości kryje w sobie utajony lęk? Może chodziło jedynie o znalezienie cudownego środka na zlikwidowanie potwora? Max Weber twierdzi, że jednym z przejawów racjonalizacji jest dokonywanie systematyzujących rozważań nad obrazem świata, czyli „coraz większe teoretyczne opanowanie rzeczywistości poprzez coraz bardziej precyzyjne pojęcia abstrakcyjne”⁹. U podstaw nowoczesności kryje się oświeceniowa utopia, według której rozum może całkowicie zapanować nad przygodnością. Inaczej mówiąc, że racjonalne myślenie można narzucić na strukturę rzeczywistości. Przypadek definiowany w porządku historycznym rozumem jako coś, co dekonstruuje rozum nowoczesny, kwestionuje jego absurdalną uzurpację do wyjaśnienia rzeczywistości. Jest przejawem antynowoczesności, próbą ponownego „zaczarowania”¹⁰ świata.

W XX wieku niektórzy filozofowie doceniają przypadek i zdają się upominać ludzkość: „Trzeba [...] – dla człowieka – uratować to, co przypadkowe, tylko temu bowiem zawdzięcza on swą rzeczywistość”¹¹ – apeluje Odo Marquard. „Trzeba zaakceptować przypadek jako kategorię powstawania zdarzeń. Jeszcze tutaj daje się wyczuć nieobecność teorii pozwalającej przemyśleć stosunek przypadku i myśli”¹² – przekonuje Michel Foucault. Do apologetów przypadku dołącza także Milan Kundera. W *Sztuce powieści* pyta nas:

Czym jest działanie: oto odwieczne pytanie powieści, pytanie, by się tak wyrazić, ją konstytuujące. W jaki sposób powstaje decyzja? Jak przechodzi ona w czyn i jak kolejne poczynania łączą się z sobą w jedną przygodę?¹³

⁸ Cyt za: M. Heller, *Filozofia przypadku...*, s. 99.

⁹ M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Poznań 2004, s. 89.

¹⁰ Określenie Maxa Webera, por. Idem, *Racjonalność, władza...*

¹¹ Cyt. za: R. Koschany, *Przypadek. Kategoria...*, s. 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 57.

Zdaniem pisarza przeświadczenie, iż decyzje wynikają z racjonalnie pojętej przyczyny jest złudne. W swojej twórczości śledzi on znaczenie, jakie w ludzkim życiu odgrywa przypadek. Śledzi tak nieustraszenie, że jego powieści można by wręcz nazwać swoistymi powieściami kryminalnymi, w których chodzi o to, by złapać przypadek na gorącym uczynku. Fabuła *Niežnośnej lekkości bytu* zaczyna się od następującej sceny: Tomasz stoi w oknie, patrzy przez podwórko na ścianę przeciwną kamienicy i nie wie, co robić. Przed kilkoma tygodniami w prowincjonalnym czeskim miasteczku poznał Teresę. Obsługiwała jego stół w restauracji. Spędzili razem godzinę przed jego odjazdem. W ostatniej chwili wręczył jej swoją wizytówkę ze słowami: „Gdyby pani przypadkiem była w Pradze...”¹⁴. Po dziesięciu dniach Teresa znalazła się w Pradze, choć trudno by to było nazwać przypadkiem. Miała nadzieję, że Tomasz powie jej, by została z nim na zawsze. Skąd mogła wiedzieć, że żadna kobieta nie może zostać u niego nawet na całą noc? W dzień przyjazdu dostała gorączki i przez tydzień leżała w mieszkaniu Tomasza chora na grypę. Potem wróciła do swojego prowincjonalnego miasteczka. „Wtedy właśnie – informuje nas narrator – nadeszła ta chwila, o której mówiłem, a która wydaje mi się kluczem do jego życia: stoi w oknie, patrzy na podwórko, na mury przeciwnych kamienic, i zastanawia się. Czy ma ją zaprosić na stałe do Pragi? [...] Czy ma o niej zapomnieć? [...] Chce, żeby do niego przyjechała, czy nie chce?”¹⁵ Tomasz nie podjął decyzji, za to Teresa po raz drugi przyjechała do Pragi, „z ciężką walizką, do której spakowała wszystkie swe rzeczy”¹⁶. Walizkę zostawiła w przechowalni, a do ukochanego udała się, trzymając w ręku ciężką książkę – *Annę Kareninę*. „Nie wypuszczała [...] [jej] z dłoni, jakby to był bilet wstępu do świata Tomasza. Uświadomiła sobie, że poza tym jednym biedniutkim biletem nie ma niczego, i chciało jej się płakać”¹⁷. W nocy Tomasz, zamiast pozbyć się Teresy, jak każdej swojej kochanki, pojechał z nią na dworzec i przy-

¹⁴ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2014, s. 62. W dalszej części pracy będę posługiwała się skrótem NLB.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ *Ibidem*, s. 65.

¹⁷ *Ibidem*.

wiózł ją i jej ciężką walizkę z powrotem do siebie. Narrator, w mowie pozornie zależnej, wyraża zdumienie bohatera samym sobą: „Jak to się stało, że zdecydował się tak nagle, skoro przez czternaście dni wahał się i nie był w stanie posłać jej nawet widokówki z pozdrowieniami? Samego go to zaskoczyło. Postąpił wbrew swym zasadom”¹⁸.

Życie Tomasza porządkowały zasady, a wszystkie podlegały jednej nadrzędnej – powołaniu lekarskiemu. Czy reguł panujących w sferze miłosnej nie skonstruował na wzór tych medycznych? Trudno oprzeć się wrażeniu, że kobiety traktował tak, jakby były jego pacjentkami. Swoje miłosne sesje zawsze inicjował tym samym zwrotem: „proszę się rozebrać”, a po północy odwoził kochanki do domu, tłumacząc, że nie potrafi zasnąć z kimś we wspólnym łóżku. Terminy spotkań wyznaczał sztywny lekarski terminarz. Po latach praktyki Tomasz skonstruował „system idealny”, który zalecał kolegom z pracy: „Należy trzymać się reguły trzech. Albo widzujesz się z jakąś kobietą co drugi dzień, ale nie więcej niż trzy razy, albo utrzymujesz z nią stosunki przez lata, ale tylko pod warunkiem że pomiędzy spotkaniami upłyną co najmniej trzy tygodnie”¹⁹.

Swoim wprawnym okiem chirurga Tomasz potrafił „przeświecić” ubraną kobietę i wytworzyć sobie w głowie obraz jej cielesności. Pozostawała jednak „mała szczelina niewyobrażalnego i nie dawała mu spokoju”²⁰. Ta szczelina przywodzi na myśl dzieło Marcela Duchampa, nad którym artysta pracował ostatnie dwadzieścia lat swojego życia: *Étant donnés*. W muzeum w Filadelfii w drewnianych drzwiach znajduje się mała szczelina, przez którą możemy podglądać trójwymiarową postać nagiej kobiety z szeroko rozchylonymi udami. Podobnie jak na obrazie Gustave’a Courbeta *Początek świata* widzimy jednak tylko pewien fragment kobiecego ciała i to jedynie pod takim kątem i z takiej odległości, jaką wyznaczył nam Duchamp. W przeciwieństwie do wcześniejszych jego prac, skrajnie zintelektualizowanych, przez ową szczelinę w drzwiach mamy wgląd w sztukę figuratywną, jak nazywał ją lekceważąco sam Duchamp, „sztukę siatkówkową”. Szczelina bacznie

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.

¹⁹ *Ibidem*, s. 18.

²⁰ *Ibidem*, s. 239.

zatem strzeże tego, co niewidoczne. Siatkówka naszego oka może zarejestrować jedynie obraz urzeczowionej cielesności, kobieta pozostaje niepoznawalna. Bohater powieści Kundery, „prześwietlając” kobiety swym okiem, także mógł zarejestrować obraz jedynie urzeczowionej cielesności. Mówiąc językiem Richarda Rorty’ego – nie mógł zobaczyć ślepych znamion, owych szczególnych przygodności, „które sprawiają, iż każdy z nas stanowi «Ja», miast być kopią bądź repliką kogoś innego”²¹. Jak stwierdza narrator, Tomasz „nie jest opętany kobietami, ale tym, co w każdej z nich niewyobrażalne, innymi słowy, ma obsesję tej jednej milionowej niepodobnego, która różni kobietę od innych kobiet”. I dodaje: „Prawdopodobnie tutaj styka się jego namiętność dziwkarza z namiętnością chirurga. Tomasz nie wypuszcza z rąk wyimaginowanego skalpela nawet wtedy, kiedy jest z kochanką. Pragnie pojąć to, co jest głęboko w niej, a po to trzeba rozciąć jej powierzchnię”²². Oczywiście już Baudelaire w *Dziennikach poufnych* zauważył, że „W akcie miłosnym tkwi wielkie podobieństwo do tortury lub operacji chirurgicznej”²³. „On albo ona będzie operatorem, czyli katem, drugie przedmiotem, ofiarą”²⁴. Przyczyna, dla której bohater powieści Kundery „znęca się” nad swymi „ofiarami”, nasuwa pewną analogię z oprawcą z wiersza Rafała Wojaczka *Piosenka z najwyższej wieży*:

Piersi przekłute drutem do robótek
Ma moja żona I ciągle jej rad
I wciąż jej krwawe ciało wielbi kat
Kuchennym nożem biodra grubo struże

I parzy stopy i opala łydki
Wyluskał jabłka z kolan Żyły z ud
Teraz utworzył krzywym cięciem brzuch
I na widelec ponawijał kiszki

²¹ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 141.

²² NLB, s. 240.

²³ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 261.

²⁴ *Ibidem*, s. 254.

I szuka dalej Wymacawszy odkrył
 Kość ogonową i odrąbał ją
 I nożyczkami do naskórków srom
 Wypreparował I wylupił oczy

I przez maszynkę do mielenia mięsa
 Przepuszcza oba pośladki I krew
 Wiadomo po co rozciera na szkle
 I każdy włos jej na czworo rozszczepia

Bo ciągle wierzy że przecież odnajdzie
 Takim cierpliwym oprawcą któż by
 Inny jak tylko poeta mógł być [...] ²⁵

Kawałkując ciało kobiety, oprawca z wiersza Wojaczka wierzy, że odnajdzie – ale co? To, co decyduje o wyjątkowości jednostki. Tomasz z czasem staje się „kolekcjonerem osobliwości”²⁶, zaczyna poszukiwać kobiet o urodzie nieoczywistej, niepowtarzalnej, naznaczonej przygodnością. Niezwykle pociąga go na przykład brak harmonii w kobiecie będącej przedziwnym połączeniem delikatnego chłopca, bociana i żyrafy. Jak relacjonuje narrator:

Wychodził od niej we wspaniałym humorze. Starał się zapamiętać to, co istotne, sprowadzić wspomnienie do wzoru chemicznego, za pomocą którego można by zdefiniować jego wyjątkowość (jedną milionową niepowtarzalnego). Doszedł w końcu do wzoru, który składał się z trzech danych:

- 1) niezręczność połączona z gorliwością,
- 2) przerażona twarz kogoś, kto stracił równowagę i upada,
- 3) nogi podniesione jak ręce żołnierza, który poddaje się przed wycelowaną w niego bronią.

Kiedy powtarzał to sobie, miał błogie poczucie, że znów posiadał na własność kawałek świata: że wykroił swoim wyimaginowanym skalpelem skrawek materiału z nieskończonego płótna kosmosu²⁷.

²⁵ R. Wojacek, *Piosenka z najwyższej wieży*, [w:] Idem, *Nie skończona krucjata*, Kraków 1973, s. 32.

²⁶ NLB, s. 243.

²⁷ *Ibidem*, s. 249–250.

Cielesność poszczególnych kobiet traktuje Tomasz jak synekdochę materii rzeczywistości – nie harmonijnej, lecz pełnej przypadków. Jego akty seksualne przypominają akty techniczne, sprowadzające się do tego, by wciąż od nowa zapanować nad przypadkowością świata, unieszkodliwić ją we wzorze chemicznym. W relacji bohatera z Teresą nastąpiła transgresja poza ten schemat:

Jego przygoda z Teresą zaczęła się dokładnie w tym miejscu, w którym kończyły się przygody z innymi kobietami. Rozgrywała się poza granicą imperatywu, który zmuszał go do zdobywania kobiet. Nie chciał w Teresie niczego odkrywać. Otrzymał ją odkrytą. Kochał się z nią, zanim zdążył wziąć do ręki swój wyimaginowany skalpel, którym odkrywał leżące ciało świata. Zanim zdążył zapytać siebie, jaka będzie, kiedy zacznie się z nią kochać, już się z nią kochał.

Historia miłości zaczęła się dopiero później: Teresa dostała gorączki i nie mógł odesłać jej do domu, tak jak odsyłał inne kobiety²⁸.

Tomasz „Czuł płynący z jej ust delikatny zapach gorączki i wdychał go, jak gdyby chciał wchłonąć intymność jej ciała”²⁹. I właśnie wtedy „Poczuł [...] niezrozumiałą miłość do tej nieznajomej dziewczyny [...]”³⁰. Zamiast „rozkroić” cielesność, wchłonął jej zapach i dał mu się ośwladnąć. W *Zazdrości i medycynie* Michała Choromańskiego odnajdziemy podobną scenę – doktor Tamten nie może oprzeć się zapachowi ciała Rebeki Widmarowej, który wydaje mu się słodkawy, mdły i kojący: „«Zupełnie jak chloroform», pomyślał chirurg rozleniwiony i senny”³¹. Zapach ciała wydzielany podczas gorączki czy zapach ciała przypominający związek organiczny z grupy halogenoalkanów można potraktować jako nowoczesne wersje napoju magicznego, które skazały Tristana na miłość i wierność wobec Izoldy. Doktor Tamten w pewnym momencie stwierdza: „Popadłem w nałóg, potrzebuję jej i jej obecności coraz częściej i w coraz większych dawkach. [...] Muszę z nią zerwać i powrócić do innych ko-

²⁸ *Ibidem*, s. 252–253.

²⁹ *Ibidem*, s. 11–12.

³⁰ *Ibidem*, s. 10.

³¹ M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Poznań 1966, s. 31.

biet. Oto *remedium amoris*³². *Remedium amoris* okazuje się jednak nieskuteczne: „każda inna kobieta, podsunęta mu przez wyobraźnię w celach kuracyjnych, przypominała mu protezę, którą podsuwają choremu w zamian amputowanej żywej nogi”³³. Tomasz wprawdzie nieustannie zdradza Teresę, lecz musi się najpierw odurzyć związkiem chemicznym o wzorze C_2H_5OH , który jest *remedium amoris* jedynie krótkotrwałym, a ponadto pozostawiającym po sobie wyczuwalny zapach winy:

Idąc do innej kobiety, z góry czuł do niej niechęć i obiecywał sobie, że widzi się z nią po raz ostatni. Cały czas miał przed oczami obraz Teresy i żeby o niej nie myśleć, musiał się upijać. Odkąd poznał Teresę, nie mógł kochać się z innymi kobietami bez alkoholu. Ale właśnie zapach alkoholu w jego oddechu był dla Teresy tropem, który sygnalizował jego zdrady³⁴.

Imię, które nadał Kundera bohaterowi swojej powieści, nie jest przypadkowe. Wywodzi się od aramejskiego słowa *toma* oznaczającego „podwójny, bliźniak”. W pewnym momencie powieści Sabina mówi do Tomasza:

Kiedy tak patrzę na ciebie, mam wrażenie, że zmieniasz się w wieczny temat moich obrazów – powiedziała. – Spotkanie dwóch światów. Podwójna ekspozycja. Zza postaci Tomasza-libertyna prześwituje twarz romantycznego kochanka. Albo na odwrót – poprzez postać Tristana, który myśli wyłącznie o swojej Teresie, widać piękny, zdradzony świat libertyna³⁵.

Tomasz pragnął, by wszystkie elementy jego życia były obarczone sensem, by układały się jak motywy Beethovenowskiego kwartetu *Es muss sein*. Praca była głównym motywem życiowego kwartetu bohatera, do którego z czasem dołączył motyw miłości do Teresy. Kiedy

³² *Ibidem*, s. 68.

³³ *Ibidem*.

³⁴ NLB, s. 29–30.

³⁵ *Ibidem*, s. 30.

Tomasz wraca dla Teresy z Zurychu, łudzi się, że jego miłość do niej wybrzmiewa jako *Es muss sein* jego egzystencji. Muzyką Beethovena nie udaje mu się jednak zagłuszyć wątpliwości, które podsuwa świadomość: *es könnte auch anders sein* – mogło być również inaczej, miłość ta jest jedynie efektem sześciu śmiesznych przypadków³⁶:

Przed siedmiu laty w szpitalu w mieście Teresy przypadkiem znalazł się pacjent ze skomplikowanym schorzeniem mózgu, w związku z którym wezwano na pilną konsultację ordynatora Tomasza. Ale ordynator przypadkiem miał właśnie atak ischiasu, nie mógł się ruszać i w zastępstwie posłał do prowincjonalnego szpitala Tomasza. W mieście było pięć hoteli, ale Tomasz przypadkiem trafił właśnie do tego, w którym pracowała Teresa. Przepadkiem zostało mu trochę wolnego czasu do odjazdu pociągu i wszedł do restauracji. Teresa przypadkiem miała dyżur i przypadkiem obsługiwała stolik Tomasza. Potrzebnych było aż sześć przypadków, aby doprowadzić Tomasza do Teresy, jak gdyby jemu samemu nie chciało się do niej dojść. Wrócił do Czech dla niej. Decyzja życiowej wagi opierała się na miłości tak przypadkowej, że nie zaistniałaby ona w ogóle, gdyby jego szef nie zachorował przed siedmiu laty na ischias. I ta kobieta, to ucieleśnienie absolutnego przypadku, leży teraz obok niego i głęboko oddycha przez sen³⁷.

Być może Kundera celowo użył łacińskiego terminu zamiast bardziej zrozumiałej nazwy „rwa kulszowa”. Być może *ischias* miało być częściowym anagramem Isityche:

ISCHIAS ISITYCHE

Isityche to bóstwo pochodne od Tyche. Jak podaje Pierre Grimal w *Słowniku mitologii greckiej i rzymskiej*, Tyche to:

Przypadek, któremu nadano cechy boskie, uosabiając go w bóstwie żeńskim. [...] Nie posiada mitu, jest tylko abstrakcją. Ostatecznie wchłonęła niektóre boginie, jak Isis, i dała początek narodzinom złożonego

³⁶ *Ibidem*, s. 45.

³⁷ *Ibidem*, s. 45–46.

bóstwa, zwanego Isityche, wyobrażającego w synkretyzmie religijnym epoki cesarstwa potęgę łączącą Opatrzność i Przypadek, którym podporządkowany jest świat³⁸.

Ischias można (być może) rozumieć jako pierwszą przyczynę, dzięki której spotykają się dwa przeciwstawne pierwiastki: konieczność oraz przypadek – ucieleśnieniem pierwszego jest Tomasz, drugiego – Teresa. Skoro bohater zwykł sprowadzać swoje kochanki do wzoru chemicznego, nazwijmy Teresę, której imię ma pochodzenie greckie, analogiem³⁹ greckiej Tyche. Każda z sześciu liter jej imienia odpowiadałaby w tym wzorze jednemu z sześciu przypadków, które doprowadziły do niej bohatera. Sama zrodzona została z przypadku, z absurdu spotkania „spermy najbardziej męskiego z jajeczkiem najpiękniejszej”⁴⁰. Według matki „w tej fatalnej chwili, która nazywa się Teresa”⁴¹, zaczyna się szlak jej zmarnowanego życia.

Narrator powieści stwierdza w którymś momencie, że „tylko przypadek może wyglądać jak wysłannik losu. To, co jest nieuchronne, czego się spodziewamy, co powtarza się codziennie, jest nieme. Tylko przypadek do nas przemawia”⁴². Takim przypadkiem, który przemówił do wyobraźni Tomasza okazała się choroba Teresy – wkradła się bowiem do jego przestrzeni prywatnej, łamiąc panujące w niej reguły. Gdy bohater patrzył na chorą leżącą w jego własnym (a nie szpitalnym) łóżku, przyszło mu do głowy, że jest ona:

dzieckiem, które ktoś włożył do koszyka nasmarowanego smołą i puścił na rzekę. Nie można przecież zostawić koszyka z dzieckiem na wzburzonej wodzie! Gdyby córka faraona nie wyłowiła z fal koszyka z małym Mojżeszem, nie byłoby Starego Testamentu i całej naszej cywilizacji! Tyle starych mitów zaczyna się od tego, że ktoś uratował porzucone

³⁸ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, przekł. M. Bronarska et al., Wrocław 1987, s. 354.

³⁹ Analog – pierwiastek z szeregu pierwiastków o analogicznej budowie elektronowej.

⁴⁰ NLB, s. 54.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 59.

dziecko. Gdyby Polybos nie zaopiekował się małym Edypem, Sofokles nie napisałby swej najpiękniejszej tragedii! Tomasz wtedy nie uświadamiał sobie jeszcze, że metafory są rzeczą niebezpieczną. Z metaforami nie należy igrać. Miłość może się narodzić z jednej metafory⁴³.

Od tego momentu w obrazie Tomasza zdobywającego kolejne kobiety, by symbolicznie zapanować nad przypadkowością świata, pojawia się szczelina, poprzez którą zaczyna przeświecać aprobata wobec przypadkowej miłości do Teresy, a więc, w szerszym kontekście, wobec przypadku w ogóle. Powieść kończy się obrazem wiejskiej idylli bohaterów. Tylko pozornie zatem Tomasz zostaje zdegradowany do roli kierowcy ciężarówki? Przysłuchajmy się dialogowi bohaterów zamykającemu powieść:

– Tomasz, wszystko, co złe w twoim życiu, pochodzi ode mnie. Przeze mnie dotarłeś aż tutaj. Tak nisko, że nie możesz być już niżej.

– Co ty pleciesz – odpowiedział Tomasz. – Nisko? O czym ty mówisz?

– Gdybyśmy zostali w Zurychu, mógłbyś operować swoich pacjentów. [...]

– Tereso – powiedział Tomasz – czy nie zauważyłaś, że jestem tu szczęśliwy?

– Twoim powołaniem było operować – powiedziała.

– Tereso, powołanie to bzdura. Nie ma żadnego powołania. Nikt nie ma żadnego powołania. To wielka ulga zrozumieć, że jest się wolnym, że nie ma się żadnego powołania.

Nie można było nie wierzyć w szczerość jego głosu⁴⁴.

Czy wierzymy w tę finalną, pełną harmonii miłość do Teresy, w „nawrócenie” niewiernego Tomasza, wynikające w istocie z tego, że został pozbawiony możliwości, by sypiać z innymi kobietami? Czy w ogóle to, co łączy Tomasza z Teresą, możemy nazwać miłością, przystając bez zastrzeżeń na jego nowoczesne, chirurgiczne oddzielenie miłości od seksu? Chyba nie przypadkiem Kundera dokonuje podobnego chirurgicznego rozgraniczenia we wszystkich swoich

⁴³ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 379–380.

powieściach. „Wszystkie moje powieści – przyznaje – mogłyby się nazywać *Niežnośna lekkość bytu* lub *Żart* lub *Śmieszne miłości*; tytuły są wzajemnie wymienne i wyznaczają kilka tematów, którymi jestem opętany, które mnie determinują i, niestety, ograniczają. Poza tymi tematami nie mam nic do powiedzenia ani do napisania”⁴⁵. Interpretując słowa pisarza, nie bez pewnej ironii można zauważyć, że w istocie wszystkie jego powieści mogłyby nosić tytuł *Śmieszne miłości*. Śmieszne, czyli lekkie, przypadkowe, pozbawione metafizycznej odpowiedzialności. W ów libertyński motyw próbuje włączyć Kundera fałszywie brzmiący „akord tristanowski”⁴⁶. Próbuje dowieść, że skalpelem, którym oddziela miłość od seksu, nie zabija uczuć wyższych, nie ogołaca ich z metafizyki.

Kundera wydaje się w pewnym stopniu *porte-parole* Tomasza także w innym znaczeniu. Jego technika pisarska zbliża się do techniki chirurga operującego skalpelem. Sam zresztą posłużył się tą metaforą, mówiąc o siedmioczęściowej kompozycji swoich powieści:

Kiedy pisałem *Niežnośną lekkość bytu*, pragnąłem za wszelką cenę przełamać fatum liczby siedem. Powieść była od dawna pomyślana jako osnowa w sześciu częściach. Jednakże pierwsza część wciąż wydawała mi się bezkształtna. W końcu zrozumiałem, że ta pierwsza część składa się w rzeczywistości z dwóch części, że była ona niczym bliźnięta syjamskie, które trzeba w drodze delikatnej operacji chirurgicznej rozdzielić na dwoje⁴⁷.

Wydawałoby się, że w powieściach Kundery pozbawionych linearności, związku przyczynowo-skutkowego, odżywa dawna wolność komponowania, o której z takim podziwem pisze w *Zdradzonych testamentach*:

W trakcie pisania *Don Kichota* Cervantes bez żenady zmienił charakter swego bohatera. Wolność, którą Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne

⁴⁵ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji*, [w:] *Dwa wywiady z Milanem Kunderą*, przeł. J. Malewski, „Kultura Niezależna” 1987, nr 27, s. 47.

⁴⁶ Określenia tego używa Paweł Huelle w powieści *Śpiewaj Ogrody*.

⁴⁷ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji*..., s. 46.

nas urzekają, wiązała się z improwizacją. Sztuka złożonej i rygorystycznej kompozycji stała się bezwzględną koniecznością dopiero w pierwszej połowie XIX wieku⁴⁸.

Kundera tworzy jednak całkiem inaczej niż dawni powieściopisarze, którzy improwizowali, czyli brali pod uwagę przypadek. Wywiad zatytułowany *Sztuka kompozycji*, przeprowadzony z nim w 1984 roku przez Christiana Salmona, dowodzi, że pisarzowi najbliższe do muzyka tworzącego zintelektualizowane konstrukcje. Stwierdza w nim, że swoje powieści wznosi – „jak dom na filarach”⁴⁹ – na kilku podstawowych słowach kategoriach, będących „czymś na wzór «serii tonów» u Schönberga”⁵⁰. W toku powieści poddaje je analizie, definiuje, redefiniuje, pragnąc przekształcić w „kategorie dotyczące istnienia”⁵¹. Konstruując fabułę, wzoruje się Kundera na technice kompozytorskiej Leoša Janáčka. W muzyce czeskiego kompozytora „tylko ton, który mówi coś istotnego ma prawo istnienia”⁵². Komponowanie powieści à la Janáček oznacza dla Kundery posługiwanie się „sztuką elipsy” – uwolnienie jej od konwencjonalnych automatyzmów techniki powieściowej, takich jak: przedstawienie postaci, opis środowiska, wprowadzenie akcji w sytuację historyczną itp.⁵³ Elementy istotne składające się na powieść są formalnie niejednorodne. To elementy filozofii, opowiadania i snu, które zgodnie z zasadą „powieściowego kontrapunktu” mają tworzyć niepodzielną, muzyczną całość⁵⁴. Przyjrzyjmy się wiwisekcji konstrukcji formalnej, jakiej dokonuje Kundera na przykładzie szóstej części *Niežnośnej lekkości bytu*:

[...] historia syna Stalina, refleksja teologiczna, wydarzenia polityczne w Azji, śmierć Franza w Bangkoku i pogrzeb Tomasza w Czechosłowacji

⁴⁸ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 22.

⁴⁹ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji...*, s. 44.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 38.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 37.

są powiązane pytaniem, które stale powraca: „Co to jest kicz?”. Ten polifoniczny fragment jest sklepieniem całej konstrukcji powieści. Sekret jej polifonicznej harmonii znajduje się właśnie w tym rozdziale⁵⁵.

Pisarz stara się jednak ukryć przed czytelnikiem tę misterną konstrukcję: „Chciałbym, aby zamieszczone w tej powieści opowiadanie, marzenie i refleksja tworzyły razem prąd niewidoczny i całkowicie naturalny”⁵⁶. W jego powieściach zamiast swobody twórczej, cudownej przygodności, które opiewa jako eseista, panuje chłodny intelekt, „sztuka elipsy”, czyli redukcji, rygor, dyscyplina. Śladem tęsknoty Kundery za wolnością komponowania respektującą przypadek jest być może przypowieść Sabiny z *Niezhnośnej lekkości bytu* o jej pierwszym obrazie, jakby wyjęta z *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego:

Ten obraz zepsułam. Kapnęła mi na płótno czerwona farba. Z początku byłam w rozpacz, ale potem ta plama zaczęła mi się podobać, wyglądała jak pęknięcie, jak gdyby huta nie była prawdziwą hutą, ale pękniętą dekoracją teatralną, na której huta jest tylko namalowana. Zaczęłam bawić się tą szczeliną, poszerzać ją, wymyślać, co mogłoby być za nią widoczne. Tak namalowałam mój pierwszy cykl obrazów, który nazwałam *Kulisy*⁵⁷.

W biografii twórczej Kundery zauważam pewną podwójność, analogiczną do podwójności powieściowego Tomasza, choć jakby à rebours – zza deklarowanej pochwały przygodności, prześwieca wobec niej wstręt i lęk. W swoich powieściach Kundera zapisuje, w sposób bezpośredni, apologię przypadku, a pośrednio, na poziomie formalnym, postępuje wobec niego w sposób chirurgiczny. Można powiedzieć, że dokonuje na przypadku wiwisekcji.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁵⁶ *Ibidem*.

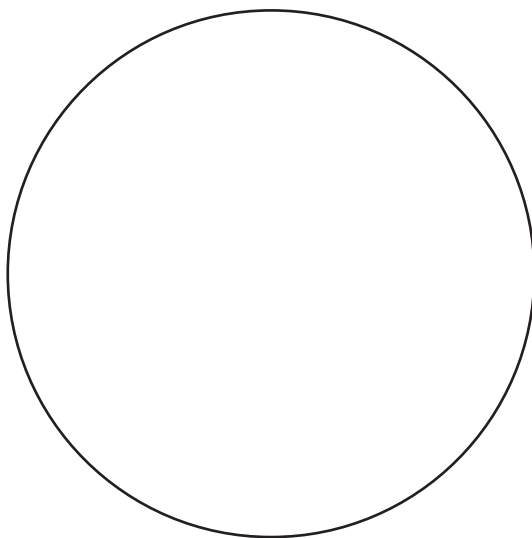
⁵⁷ NLB, s. 75.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971.
- Brusewicz L., *O popularności w czasach nowożytnych anegdot Pliniusza Starszego dotyczących tworzenia dzieł sztuki metodą fortuna*, http://www.traditioeuropae.org/artykuly/L._Brusewicz_O_popularnosci_w_czasach_nowozytnych_anegdot_Pliniusza_Starszego.html [dostęp: 30.05.2019].
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Choromański M., *Zazdrość i medycyna*, Poznań 1966.
- Gondowicz J., *Od tłumacza*, [w:] A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przeł. i oprac. J. Gondowicz, Warszawa 2006.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław 1987.
- Heller M., *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i fugą*, Kraków 2012.
- Huelle P., *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014.
- Koschany R., *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.
- Kundera M., *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2014.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Kundera M., *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996.
- Kundera M., Salmon Ch., *Sztuka kompozycji*, [w:] *Dwa wywiady z Milanem Kunderą*, przeł. J. Malewski, „Kultura Niezależna” 1987, nr 27, s. 36–48.
- Paja-Stach J., *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.
- Rorty R., *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.
- Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 1996.
- Weber M., *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Poznań 2004.
- Wojaczek R., *Piosenka z najwyższej wieży*, [w:] Idem, *Nie skończona krucjata*, Kraków 1973, s. 32.

Mateusz Krzekotowski

**KRĄG KREŚLONY PĘDZLEM
PRZEZNACZENIA. ROZWAŻANIA NAD
METAFIZYCZNĄ WARSTWĄ POWIEŚCI
*RING KŌJI SUZUKIEGO***



Rys. 1. Krąg

To jest krąg. Czytelnik tego tekstu musi uwierzyć mi na słowo, że to prawda. Przecież biały kolor tła, na którym wykreśliłem go w edytorze tekstu, może być również wypełnieniem obrysu. Wtedy widzimy przed sobą koło. Koło i krąg mają cechy wspólne: środek, średnicę, promień, obwód. To, co je różni, to brak pola w kręgu (lub z perspektywy grafika – wypełnienia właśnie). Idąc śladem tej metafory, spójrzmy na ludzi dookoła nas, jakby byli kołami. To nie powinno być trudne; wszak ludzką głowę na oznaczeniach (na przykład na znakach drogowych) przedstawia się jako zaczernione koło. Każde „ludzkie koło” wypełnione jest wspomnieniami, nadziejami, marzeniami i wieloma innymi obrazami.

Pośród nas funkcjonują też kręgi – puste „figury”, które mogą napelniać się esencją pochodzącą ze świata innego niż nasz. W tym sensie określamy je słowem medium. Kręgi umieszczone są wraz z kołami na tym samym społecznym tle, chociaż nie ma to większego znaczenia. Nasz wymiar renderuje obie figury do formy trójwymiarowych kul, a żadne dostępne ludziom narzędzie nie pozwala na uzyskanie przekroju takiej „ludzkiej bryły”, aby sprawdzić, która z nich posiada wewnętrzną „nicłość”.

Poniższy artykuł stanowi próbę bliższego przyjrzenia się metafizycznej warstwie pierwszej z serii powieści Kōji Suzukiego w odniesieniu do tradycji kultury japońskiej. Uważam, że podjęcie tego tematu jest ważne, gdyż pierwotne przesłanie *Ringu* zostało zatracane w toku tłumaczeń na język filmu i dopasowywania go do norm kulturowych obowiązujących zarówno w Japonii, jak i w Stanach Zjednoczonych, gdzie powstały jego najbardziej znane (choć nie jedyne¹) ekranizacje.

Komparatystyczne poszukiwanie różnic pomiędzy powieścią a jej pochodnymi jest tematem ciekawym, jednakże chciałbym, aby czytelnik przestał, myśląc o *Ringu*, przypominać sobie jedynie upiorki kobiety lub dziewczynki w białej koszuli nocnej, z twarzą ukrytą za długimi czarnymi włosami, przychodzącej odebrać życie tym, którzy nie przekazali dalej świadectwa jej cierpienia zapisanego w postaci zbioru enigmatycznych obrazów na kasecie wideo.

W powieści Suzukiego gniew Sadako Yamamury, która powraca z zaświatów, aby dokonać rozrachunku ze społeczeństwem, jest wynikiem serii zdarzeń, które doprowadziły do zhańbienia zarówno jej rodziny, jak i jej samej. Matka Sadako, Shizuko Yamamura, pierwsza otrzymała dar jasnowidzenia od posągu lokalnego bóstwa. Po tym, jak próba udowodnienia dziennikarzom jej mocy parapsychicznych zakończyła się fiaskiem, kobieta rzuciła się do wulkanu Mihara. W wyniku tej samej nieudanej próby Heihachiro Ikuma, ojciec Sadako, postradał zmysły, następnie ze zdiagnozowaną gruźlicą trafił do szpitala w Hakone. To właśnie tam młody lekarz, Jotaro Nagao, zarażony

¹ Więcej: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ring_\(franchise\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ring_(franchise)) [dostęp: 1.06.2019].

wirusem ospy prawdziwej², zgwałcił i zamordował Sadako, która, jak odkrywają czytelnicy, była hermafrodytą. Nagao tuż przed śmiercią zainfekował ją wirusem ospy, za co bezpłodna Sadako rzuciła klątwę, która będzie się rozprzestrzeniała drogą transmisji zapisanej na kasecie wideo. Niestety, instrukcja, jak należy zdjąć zaklęcie (umieszczona w oryginalnym przekazie Sadako), została skasowana przez jednego z użytkowników.

Wirus klątwy krąży tak długo, aż w końcu zabija siostrzenicę żony głównego bohatera powieści, Kazuyukiego Asakawy, dziennikarza tokijskiej gazety. Asakawa po obejrzeniu nagrania werbuje do pomocy przy wyjaśnieniu zagadki klątwy swojego przyjaciela Ryūjiego Takayamę, wykładowcę uniwersyteckiego, który bada okultyzm. Asakawa czuje sympatię do Takayamy, pomimo że tamten pozostaje w związku z jedną ze swoich studentek oraz chwali się Asakawie tym, że jest gwałcicielem. Obaj mężczyźni mają teraz tydzień na zdjęcie klątwy; w innym razie czeka ich śmierć (w przypadku Asakawy umrą również jego żona i córka, które obejrzały nagranie pod nieobecność dziennikarza w domu). Tak właśnie zatoczony zostaje główny krąg przeznaczenia w powieści.

Mu (無)

W kulturze zachodniej zostaliśmy przyzwyczajeni do postrzegania śmierci przez pryzmat związanego z nią braku, pustki. Kiedy zostajemy ze śmiercią skonfrontowani, wyobrażamy sobie nicość, która posiada prostą, za to jakże efektowną definicję – nieistnienie³. Wspominając osoby zmarłe, prawie zawsze koncentrujemy się na pustej przestrzeni emocjonalnej, która została w naszym życiu po ich odejściu. Czujemy, że nie jesteśmy kompletni, i poszukujemy sposobu na wypełnienie miejsca, które pozostawiła śmierć ciała. Tę nieobecność w naszym wymiarze zwykliśmy oznaczać czernią – barwą symbolizującą całkowity brak światła widzialnego. Co ciekawe, w krajach Dalekiego Wschodu najjaśniejsza z barw – biel – uznawana jest za kolor żałoby. Te dwa

² Znanej również jako czarna ospa.

³ www.sjp.pwn.pl/słownik/nicość.html [dostęp: 1.05.2019].

kolory łączą się ze sobą w taoistycznym kole *yin-yang*, które symbolizuje harmonię współistnienia ze sobą przeciwnych sił we wszechświecie⁴. Bez smutku nie istnieje radość, bez kobiety – mężczyzna, bez księżycy – słońce. Wszystkie te siły spotykamy na swojej duchowej drodze – *dō* (道), niezależnie od tego, przez jaką praktykę zaczniemy ją wypełniać. Założmy, że zaczynamy podążać drogą kaligrafii – *shodō* (書道). Jeżeli nasze oko utkwi na znaku *kanji* oznaczającym nicość – *mu* (無), od razu pomyślimy, że coś jest nam niedostępne, a może nawet zabronione. A przecież, jak w wypadku słowa *buji* (無事), „brak” może symbolizować „brak zagrożenia”, a więc bezpieczeństwo.

Wkraczamy teraz na drogę rozważań związaną z buddyzmem zen i jego sztuką okresu Edo – *zenga* (禅画)⁵. Jak pisze Beata Kubiak Ho-Chi:

Najbardziej znanym motywem w obrazach tego okresu jest *ensō* – okrąg czy też koło, malowane jednym pociągnięciem pędzla. Jako przejaw prawdziwej pustki („*shinkū*”) wyraża ono doskonałość, absolut, prawdziwą istotę wszystkich rzeczy i jest kwintesencją nauki zen. *Ensō* najczęściej przedstawiane jest razem z kaligrafią, będącą poezją lub *kōanem*. Częstym motywem w malarstwie *zenga* jest też kaligraficzny znak „*mu*” – nic, nicość⁶.

Rozwinięcie myśli na temat tego, czym jest *mu*, znajdziemy z kolei w podręczniku do zenistycznej praktyki kaligraficznej:

Dla wielu mistrzów zen i artystów *zenga* ideogram „*mu*” bądź „nicość” wyraża najbardziej fundamentalną ideologię zen. To serce zen; wyklarowanie i podsumowanie nauk Buddyzmu Mahayana. „*Mu*” oznacza wyjście poza dualizm, w innych słowach wyjście poza posiadanie lub nieposiadanie, wyjście poza racjonalizm i logikę, do stanu określanego jako „absolutna nicość”. Ta „nicość” jest dokładnie tym samym co buddyjska nauka o pustce⁷. [...] „*Mu*” nie jest zaprzeczeniem istnienia, ale „nicość” sama w sobie jest esencją i podstawą obecności. Wszyscy istnieją

⁴ <https://www.iep.utm.edu/yinyang/> [dostęp: 1.05.2019].

⁵ B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 125.

⁶ *Ibidem*, s. 132.

⁷ Wspomnianej wyżej nirwanie [przyp. M.K.].

w naukach buddyjskich zarówno ze swoim przeznaczeniem, jak i szansą. Ten pogląd lub spojrzenie na świat sam w sobie jest „mu”. [...] Zdrowy rozsądek mówi nam, że wszystkie rzeczy istnieją w przeciwieństwie do „nicości”. Jednakże nasza ulotna egzystencja zostaje przekroczona przez zrozumienie „nicości”. Osoba oświecona posiada powłokę cielesną i duszę, dlatego może doświadczać i rozumieć ludzkie uczucia. Jednakże w filozofii zen zrozumienie, że nasze istnienie i nie-istnienie musi być pozostawione na uboczu, jest symbolizowane przez ideogram „mu”. Pełne zrozumienie lub zdanie sobie sprawy z tego stanu rzeczy zwane jest „satori” lub oświeceniem⁸.

Koło *yin-yang* symbolizuje więc harmonię i współistnienie przeciwności, jednakże *ensō* nakazuje nam wzniesienie się ponad przywiązywanie do którejkolwiek ze stron je tworzących. *Mu* jest prawdziwą naturą Buddy i tylko dzięki niemu jesteśmy w stanie osiągnąć *nirwanę*⁹. Oczywiście taoizm i buddyzm nie są ze sobą tożsame, ale ich wątki splatają się na wielu płaszczyznach, w tym *shodō* właśnie.

Rozważając symbol *ensō* poprzez kategorię nicości, możemy stwierdzić, iż jest on kręgiem, a nie kołem, ponieważ jego wypełnienie nie przystaje do dualizmu związanego z siłami należącymi do naszego wymiaru. Znaki *kanji* wyrażające ten znak to *en* (円) – koło, okrągły kształt lub obiekt (w tym japońska waluta jen), i *sō* (相) – wspólnota. Być może stąd wynika włączenie koła do jego definicji.

Nie każde *ensō* musi pozostawać zamknięte. Niektóre rysunki tych kręgów przyjmują otwartą formę w sposób naturalny w wyniku wy-czerpania się tuszu podczas kreślenia znaków na papierze ryżowym, inne posiadają celowo pozostawioną przestrzeń pomiędzy początkowym a końcowym ruchem pędzla *fude* (筆). Istnieją dwa wytłumaczenia tego zjawiska. Z jednej strony, jeżeli pomyślimy o *ensō* jako o reprezentacji pełnego cyklu lub darmicznym kole¹⁰, to niedomknięta

⁸ Shozo Sato, *The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy*, Tuttle Publishing, North Clarendon 2013, s. 144–147 [przeł. M.K.].

⁹ A. Olendzki, *What's in a Word? Emptiness*, „Tricycle Magazine”, <https://tricycle.org/magazine/emptiness-buddhism/> [dostęp: 29.04.2019].

¹⁰ A. Yoshiko, *Enso: Zen Circles of Enlightenment*, Shambala Publications Inc., Boston 2007, s. 1–19.

przestrzeń może symbolizować miejsce, które jego twórca pozostawia na wzrost duchowy lub czas, który pozostał mu do zamknięcia tego cyklu egzystencji, zanim stanie się jednym z nicością.

Innym wytłumaczeniem byłoby nawiązanie do *yūgen* (幽玄), które najkrócej określić można jako transcendentalne zjawisko pozostające wciąż częścią naszego ludzkiego poznania. Przykłady *yūgen* opisał Zeami:

Patrzeć na słońce zachodzące za wzgórzem usianym kwiatami.

Błądzić po bezkresnym lesie bez myśli o powrocie.

Na wybrzeżu odprowadzać wzrokiem łódź znikającą za oddalonymi wyspami.

Dumać nad lotem dzikich gęsi błądzących w chmurach.

I podziwiać subtelne cienie rzucane przez jeden pęd bambusa na drugi¹¹.

Yūgen związane jest z teatrem *Nō* i innymi nurtami w japońskiej estetyce, takimi jak *wabi-sabi* czy *iki*¹². Jednakże, w kontekście tego artefaktu, nasze zainteresowanie dotyczy samego zjawiska wykraczania *mu* poza krąg. Zarówno *yūgen*, jak i *zen* wskazują, że jesteśmy tylko o krok od wejścia na drogę oświecenia. W kontekście *Ringu* momentem nawiązującym do przenikania *mu* do naszego wymiaru jest opis doznań Asakawy podczas oglądania przekłętej kasety wideo:

Na ekranie pojawiła się twarz nowo narodzonego dziecka. Rozległ się jego pierwszy krzyk. Również tym razem Asakawa nie był pewien, czy głos rzeczywiście pochodzi z głośników telewizora. Wydobywał się gdzieś z bardzo bliska, przy samej jego twarzy. I brzmiał jak prawdziwy niemowlęcy płacz. Na ekranie Asakawa zobaczył teraz ręce trzymające dziecko. Lewa ręka ostrożnie podtrzymywała główkę, a prawa plecy. Jakie piękne ręce! Obraz pochłonął go do tego stopnia, że ułożył ręce w tej samej pozycji. Zauważył to dopiero po chwili, kiedy usłyszał płacz dziec-

¹¹ A.T. Tsubaki, *Zeami and the Transition of Concept of Yūgen: A note on Japanese Aesthetics*, „The Journal of Aesthetic and Art Criticism” 1971, nr 30, s. 55–67, <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/1139/CEAS.1971.n10.pdf;jsessionid=7D7CC3EA8924CA0A4DD155AFAB-650B3A?sequence=1> [dostęp: 30.04.2019] [przeł. M.K.].

¹² D. Richie, *A Tractate on Japanese Aesthetic*, Stone Bridge Press, 2007.

ka dokładnie pod swoją brodą. Przestraszony opuścił ręce. Coś na nich poczuł, coś ciepłego i mokrego – jak wody płodowe albo krew – i ciężar ciała. Asakawa zamachał rękami, jakby chciał z nich coś zrzucić, potem przysunął dłonie do twarzy. Pozostał na nich zapach. Delikatny zapach krwi – czyżby z macicy? Czuł wilgoć na rękach, ale w rzeczywistości dłonie miał zupełnie suche¹³.

Oczywiście zapis na taśmie wideo jest dużo bardziej zwulgaryzowany niż przykłady *yūgen* podawane przez Zeamiego, ale niektóre z nich (jak na przykład wzgórze wulkanu Mihara, z którego wydobywają się obłoki lub wirujące kości do gry) mogą stanowić jego przedłużenie. Zapośredniczone emocje odczuwane przez Asakawę podczas oglądania zapisu na kasecie wideo (będącej jedynie nośnikiem odwzorowań obrazu i dźwięku) wykraczają poza obszar ludzkiego poznania, lecz pozostają nadal częścią wymiaru istnienia bohatera. Od tego momentu Asakawa wie, że istnieje „coś” poza tym, co namacalne, i otwiera się na *satori*, które bardzo szybko odrzuca, koncentrując się jedynie na uratowaniu swojej rodziny przed klątwą.

Postacią, która naprawdę poszukuje oświecenia w powieści, jest Ryūji Takayama. Rozważając wyłącznie pierwszą część trylogii Suzukiego, można przypuszczać, iż tak jak Sadako posiada on zewnętrzne (hermafrodytyzm) i wewnętrzne (wycofanie, socjopatia) cechy, które wskazują na jego wypełnienie „nicością”. Jednakże, w przeciwieństwie do Sadako, Ryūji nie pozwala na zbrukanie swojej szansy na *satori* negatywnymi emocjami. Przybiera pozę ekscentrycznego wykładowcy uniwersyteckiego (specjalizuje się w okultyzmie, co oznacza, że poszukuje drogi), szczyci się tym, że jest gwałcicielem (choć jego uczennica i partnerka Mai Takano twierdzi, że nigdy nie doszło do ich zbliżenia intymnego), aby odstraszyć od siebie ludzi i ich destrukcyjny wpływ na cel jego drogi. Ryūji ulega jednak słabości, którą jest jego przyjaźń z Asakawą, i godzi się pomóc mu w rozwiązaniu zagadki, za co płaci śmiercią w tym wymiarze. Jego przyjaźń jest jednak na tyle silna, że powraca jako dobry duch, aby wskazać przyjacielowi rozwiązanie tajemnicy, co stawia go w opozycji do mściwego ducha Sadako Yamamury.

¹³ K. Suzuki, *Ring*, przeł. K. Jakubiak, Kraków 2004, s. 92.

Onnen (怨念)

Onnen to połączenie wściekłości, smutku i żądz zemsty, które wydaje na świat *onryō* (怨霊) – złego ducha¹⁴. W społeczeństwie japońskim, w którym rola kobiet była zawsze marginalizowana, to właśnie one wracały zza światów z największą żądzą zemsty, aby ukarać (głównie) mężczyzn za los, który im zgotowali.

Twórcy *Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide* wskazują dwa główne źródła inspiracji w folklorze japońskim dla postaci Sada-ko: pierwszą z nich jest Oiwa, drugą zaś Okiku¹⁵.

Historia Oiwy to klasyczna opowieść o małżeńskiej zdradzie. Iyemon – zhańbiony samuraj i złodziej, znudzony swoją żoną, planuje rozwieść się z nią, aby ożenić się z młodą i bogatą córką urzędnika – Ume. W tym celu wynajmuje masażystę, który ma uwieść Oiwę, by dowieść niewierności kobiety. Bez konsultacji z Iyemonem, Ume w tym samym czasie wysyła żonie kochanka krem jako prezent z okazji narodzin dziecka. Specyfik jest tak naprawdę silną trucizną, która powoduje wypadanie włosów i nieodwracalnie deformuje twarz Oiwy. Przerazony masażysta nie może zdobyć się na zbliżenie z oszpeconą kobietą, więc wyznaje jej prawdę o intrydze męża. Upokorzona Oiwa, patrząc w lustro, przysięga zemstę na mężu i kochance, następnie popełnia samobójstwo, tylko po to aby powrócić jako *onryō* w noc poślubną Iyemona i Ume.

Przypowieść o Okiku dotyczy z kolei mężczyzn nadużywających swojej władzy wobec kobiet. W zależności od wersji historii, Okiku była młodą, piękną służącą, która przez nieostrożność stłukła jeden z dziesięciu bezcennych porcelanowych talerzy lub została posądzona o zgubienie jednego z nich przez mężczyznę, który próbował ją uwieść. W pierwszej wersji Okiku odcięto środkowy palec i wrzucono ją do lochu, skąd uciekła i wskoczyła do studni, aby uniknąć dalszych tortur;

¹⁴ M. Alt, *This Halloween Watch Out for Yūrei of All Kinds*, <https://www.japantimes.co.jp/life/2011/10/31/language/this-halloween-watch-out-for-yurei-of-all-kinds/#.XM3saZMza1s> [dostęp: 1.05.2019].

¹⁵ M. Alt, H. Yoda, *Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide*, Tuttle Publishing, 2012, s. 7–23.

w drugiej – została zamordowana na miejscu, a jej ciało wrzucono do studni. Od tego momentu każdej nocy ze studni dobywał się głos Okiku liżącej talerze od jednego do dziewięciu. Zirytowani mieszkańcy zamku wezwali kapłana, który bardzo się starał znaleźć sposób na zdjęcie klątwy. Zdenerwowany całą sytuacją, po kolejnym „dziewięć”, kapłan krzyknął: „Dziesięć!”. „Nareszcie!” – odparł głos i duch opuścił studnię.

Czytając te przypowieści, nietrudno zauważyć, iż nie każde *onryō* musi być równie brutalne w swojej naturze, zawsze jednak istnieje konkretny cel jego istnienia, po osiągnięciu którego klątwa traci moc. Sada-ko umieściła nawet w swoim przesłaniu dokładną instrukcję, co należy zrobić, aby zdjąć jej klątwę (skopiować kasetę wideo i pokazać osobie, która jeszcze jej nie widziała). Niestety, jak wspomniano, ta wskazówka została skasowana przez jednego z użytkowników, co rodzi pytanie o prawdziwe intencje jej ducha.

Historia *Ringu* zaczyna się w momencie, w którym na drodze Shizuko Yamamury, matki Sadako, pojawia się posąg buddyjskiego ascety En no Ozunu. Co ciekawe, jest to nawiązanie do prawdziwej legendy japońskiej związanej z wyspą Ōshima¹⁶. En no Ozunu był mistykiem i założycielem religii Shugendō, łączącej elementy Shintō (神道) i buddyzmu. W tekście czytamy, że uczył on wyspiarzy rolnictwa i rybołówstwa, cieszył się więc ogólnym uznaniem. Zielone oczy posągu przywołują w księżycową noc Shizuko, wtedy wraz ze swoim kuzynem Genjim podejmuje próbę odnalezienia i wyłowienia statuy. Woda pełni tutaj ważną funkcję: w religii Shintō wykorzystuje się ją w rytuałach oczyszczenia¹⁷. Po uratowaniu posągu Shizuko prześladują wizje przyszłości – możemy się domyślać, iż moce parapsychiczne były wyrazem podziękowania mistyka za uratowanie jego figury, jednak w kontekście powieści okazały się pierwszą klątwą rzuconą na kobiety klanu Yamamura.

A jeśli jednak posąg En no Ozunu był tak naprawdę posągiem innego bóstwa? W Japonii można na przykład napotkać wiele kamiennych podobizn Jizo (地藏) symbolizujących strażnika dusz dzieci,

¹⁶ <https://onmarkproductions.com/html/shugendou.html> [dostęp: 1.05.2019].

¹⁷ <http://www.bbc.co.uk/religion/religions/shinto/ritesrituals/harae.shtml> [dostęp: 1.05.2019].

które zmarły przed swoimi rodzicami. Takie byty nie mogą przekroczyć samodzielnie rzeki Sanzu na swojej drodze do reinkarnacji¹⁸. Jizo z wyspy Ōshima pełni jeszcze inną funkcję. Według legendy jego postać ukazuje się tamtejszej ludności na dzień przed śmiercią lub nadejściem kataklizmu¹⁹. W powieści Shizuko widziała z daleka, jak żołnierze okupanta wrzucają statuetkę do wody. Z kolei Genji, który opowiada bohaterom historię, opisywany jest jako starzec „nie gardzący elokwencją”²⁰. Być może posąg ascety był rzeźbą Jizo lub nawet innego bóstwa. To otwiera ścieżkę do alternatywnej interpretacji powieści.

Mitologia japońska przepelniona jest historiami o nieziemskich stworzeniach, które potrafią przybierać dowolne kształty, by mieć lokalną ludność²¹. Być może posąg En no Ozunu nie spoczywał nigdy na dnie oceanu i nie został nawet tam wrzucony. Cokolwiek przywołała Shizuko na dno oceanu, nappełniło ją nasieniem „nicości”. Od tego momentu kobieta była faktycznie martwa – żyła tylko po to, aby wydać na świat *mu* w postaci dziecka. Po wykonaniu tego zadania zaczęła wytracać siły witalne – stąd choroba psychiczna zakończona jej samobójstwem i śmierć brata Sadako tuż po porodzie.

Tekst powieści nie zapewnia czytelnika o tym, że to właśnie doktor Heihachiro Ikuma był biologicznym ojcem pierwszego dziecka Shizuko Yamamury. Wiadomo, że pod wpływem jej zdolności parapsychicznych zmienił swoją specjalizację i pracował nad ich udowodnieniem. Być może jego nasienie było wymagane do fizycznego aktu poczęcia, ale prawdziwym ojcem dziecka nie było nic należącego do tego wymiaru. Nie wiemy również, jak para przyjęła hermafrodytyzm dziecka, jeśli jednak Ikuma interesował się okultyzmem, prawdopodobnie zdawał sobie sprawę z tego, że Sadako już po urodzeniu była fizycznym uosobieniem idei *yin-yang*. Być może, gdyby losy rodziny Yamamura potoczyły się inaczej, Shizuko i Sadako przyjęłyby na siebie rolę *samyaksambuddha* – Buddy uczącego innych. Niestety, ekspery-

¹⁸ Odbyna się to siódmego dnia po śmierci; zob. <https://www.nichiren-library.org/en/dic/Content/R/53> [dostęp: 1.05.2019].

¹⁹ M. Alt, H. Yoda, *Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide*, s. 128–131.

²⁰ K. Suzuki, *Ring*, s. 218.

²¹ Więcej: M. Alt, H. Yoda, *Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide*.

ment doktora Ikumy, mający na celu udowodnienie nadprzyrodzonych mocy Shizuko, zakończył się niepowodzeniem, po którym para Yamamura i Ikuma została okrzyknięta oszustami. Zhańbiona Shizuko rzuciła się do wulkanu Mihara, a doktor Ikuma uciekł w góry, aby praktykować Shugendō (tkwił godzinami pod tamtejszymi wodospadami w celu zahartowania ducha). W efekcie nabawił się gruźlicy i trafił do sanatorium w Hakone, w którym dopełniło się przeznaczenie Sadako.

Za śmierć młodej kobiety odpowiedzialny był Jotaro Nagao – lekarz pracujący w tym samym sanatorium, w którym leczył się jej ojciec. Pod wpływem gorączki wywołanej wirusem ospy prawdziwej i wezbranych żądz Nagao zgwałcił Sadako; dopiero po akcie zorientował się, że posiada ona parę zewnętrznych genitaliów. To ostatnie traumatyczne doświadczenie przelało czarę goryczy Sadako, która zmusiła lekarza swoją mocą parapsychiczną do dokonania zabójstwa i wrzucenia jej ciała do studni. W książce znajdziemy ustęp o tym, jak Sadako uśmiechała się, nawet kiedy Nagao ją dusił. Być może w tym momencie zdała sobie sprawę, iż powróci jako *onryō*, a choroba, którą zaraziła się od lekarza, zapewni jej możliwość spłodzenia własnego dziecka, w postaci „wirusa kłątwy”.

Sadako nie miała jednak na celu zniszczenia świata. Wskazuje na to zamieszczenie na końcu nagrania prostej instrukcji, w jaki sposób można uniknąć kłątwy. Sadako chciała, by świat zobaczył i poczuł jej strach, jej upokorzenie i cierpienie. *Ring* pozostaje kolejną opowieścią o losach człowieka, który został skrzywdzony przez społeczeństwo za swoją odmienność. A przecież Sadako mogła nappełnić innych *satori*.

リング (*Ringu*)

Myszę, że literatura amerykańska ma swoją własną logikę. Japońska literatura egzystuje w wąskim świecie... nie ma zewnętrznej logiki. Japońskie opowieści są według mnie adresowane do wąskiego grona odbiorców. [...] Ludzie w innych krajach nie uznają ich za interesujące. Japońska literatura nie spełnia globalnych standardów, aby być pociągającą²².

²² Cyt. za: D. Barańska, *Brak absolutu. Pojęcia dobra i zła w japońskiej popkulturze*, Kraków 2014, s. 161.

Ten cytat Kōji Suzukiego stanowi ważny punkt do rozważań nad tym, dlaczego tytuł książki został zapisany w katakanie – japońskim sylabariuszu używanym do słów zapożyczonych z innych języków. Angielskie słowo *ring* nie ma według dostępnych źródeł znaczenia, którego nie dałoby się zastąpić w języku japońskim²³. Zarówno pierścień, pierścioneł zaręczynowy, jak i *ring* jako miejsce sceniczne posiadają swoje odpowiedniki w języku japońskim – co ciekawe, wszystkie te słowa pojawiają się już na podstawowym poziomie przygotowania do certyfikatu językowego Nihongo Noryoku Shiken N5. Nawiązanie do onomatopei dzwoniącego telefonu jest wyrażane w języku japońskim jako „riin, riin”²⁴, nie jako „ringu”. Z kolei „krąg” rozumiany jako zgromadzenie ludzkie byłby raczej okreśłany nazwą *sākuru*.

Anglosaski *ring* zastępuje jednak wszystkie te słowa w sposób holistyczny i przydaje dodatkowego znaczenia kręgowi. Dźwięk telefonu, którym Sadako przypomina o klątwie, w języku angielskim to „ring, ring”, cykl siedmiu dni „jest ringiem”, tak jak studnia, w której zginęła Sadako. Kręgiem jest grupa poinformowanych o klątwie Sadako, a ostatecznie każdy z nich zostaje „poślubiony” tajemnicy jej cierpienia, osaczony i staje z nią do pojedynku na ringu przeznaczenia.

Ring nawiązuje również do uniwersalnych w skali światowej aspektów technizacji w przenoszeniu wartości tradycyjnej klątwy. Sylabariuszem wykorzystywanym głównie w języku technicznym jest właśnie *katakana*. Sugerowałbym, że właśnie taką intencją kierował się Kōji Suzuki, wybierając nazwę zapożyczoną dla pierwszej części serii swoich powieści. Mimo że *Ring* osadzony jest mocno w folklorze japońskim, zasięg taśmy mógł mieć charakter globalny, dodatkowo utrudniając złamanie zaklęcia tym, którzy nie znali języka japońskiego. Co ciekawe, na jednej z pierwszych lekcji tego języka można usłyszeć, iż *hiragana* jest „kobiecy” systemem pisma, a *katakana* przez swoje ostre, zakrzywione linie odnosi się do natury męskiej. W takim wypadku te dwa sylabariusze tworzyłyby harmonię *yin-yang*.

²³ Definicja zaczerpnięta z aplikacji *Dictionary*, Apple Inc. 2019. Porównywałem znaczenia na podstawie: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ring> [dostęp: 30.04.2019].

²⁴ <http://goinjapanesque.com/lesson13/> [dostęp: 1.05.2019].

Deru kui wa utateru (出る杭は打たれる)

„Gwóźdź, który wystaje, zostanie wbity” – to jedno z najbardziej popularnych japońskich przysłów²⁵, które pozostaje niezmiennie prawdziwe w kontekście rozważań nad *Ringiem*.

Gdyby Shizuko Yamamura nie zdecydowała się na aktywny sprzeciw wobec niszczenia folkloru jej wioski przez najeźdźców, historia jej życia zatoczyłaby inny krąg. Jeżeli zaakceptowałaby otrzymany dar i nie próbowała uciec przed nim czy uwiarygodnić go poprzez współpracę ze swoim mężem, być może klątwa nigdy nie zostałaby rzucona na świat przez jej córkę, która z kolei szukała zemsty za śmierć rodziców i upokorzenie wynikające zarówno z natury, jaką została obdarzona, jak i miejsca w społeczeństwie, które zostało jej przydzielone (kultura japońska, niestety, wciąż wykorzystuje model patriarchy, co daje mężczyznom pole do nadużyć wobec kobiet).

Każdy z bohaterów *Ringu* wykazuje sprzeciw wobec świata i próbuje zmienić swoje przeznaczenie, co oznacza podważenie drogi zen. Akceptacja przynosi ze sobą *satori*. Sprzeciw rodzi gorycz rozczarowania i powoduje kolejne ofiary. Pomimo znajomości historii swoich przodków, ale też ludowych mądrości, przyjęcie tego faktu staje się zbyt trudne dla bohaterów Kōji Suzukiego.

Bibliografia

- Alt M., *This Halloween Watch Out for Yūrei of All Kinds*, <https://www.japantimes.co.jp/life/2011/10/31/language/this-halloween-watch-out-for-yurei-of-all-kinds/#.XM3saZMza1s> [dostęp: 1.05.2019].
- Alt M., Yoda H., *Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide*, Tuttle Publishing, 2012.
- Banno E., Ikeda Y., Ohno Y., *Genki II: An Integrated Course in Elementary Japanese*, Japan Times/ Tsai Fong Books, 2011.
- Barańska D., *Brak absolutu. Pojęcia dobra i zła w japońskiej popkulturze*, Kraków 2014.

²⁵ E. Banno, Y. Ikeda, Y. Ohno, *Genki II: An Integrated Course in Elementary Japanese*, Japan Times/ Tsai Fong Books, 2011, s. 273.

Dictionary, Apple Inc., 2019.

Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009.

Olendzki A., *What's in a Word? Emptiness*, „Tricycle Magazine”, <https://tricycle.org/magazine/emptiness-buddhism/> [dostęp: 29.04.2019].

Richie D., *A Tractate on Japanese Aesthetic*, Stone Bridge Press, 2007.

Shozo Sato, *The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy*, Tuttle Publishing, North Clarendon 2013.

Suzuki K., *Ring*, przeł. K. Jakubiak, Kraków 2004.

Tsubaki A.T., *Zeami and the Transition of Concept of Yūgen: A note on Japanese Aesthetics*, „The Journal of Aesthetic and Art Criticism” 1971, nr 30, s. 55–67, <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/1139/CEAS.1971.n10.pdf;jsessionid=7D7CC3EA8924CA0A4DD155AFAB-650B3A?sequence=1> [dostęp: 30.04.2019].

Yoshiko A., *Enso: Zen Circles of Enlightenment*, Shambala Publications Inc., Boston 2007.

Źródła internetowe

<http://www.bbc.co.uk/religion/religions/shinto/ritesrituals/harae.shtml> [dostęp: 1.05.2019].

<http://goinjapanesque.com/lesson13/> [dostęp: 1.05.2019].

<https://www.iep.utm.edu/yinyang/> [dostęp: 1.05.2019].

<https://lwlies.com/articles/ring-20th-anniversary-trailer-hideo-nakata/> [dostęp: 1.05.2019].

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ring> [dostęp: 30.04.2019].

<https://www.nichirenlibrary.org/en/dic/Content/R/53> [dostęp: 1.05.2019].

<https://onmarkproductions.com/html/shugendou.html> [dostęp: 1.05.2019].

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ring_\(franchise\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ring_(franchise)) [dostęp: 1.06.2019].

www.sjp.pwn.pl/słownik/nicość.html [dostęp: 1.05.2019].

Tomasz Safjanowski

WAMPIRYCZNE OBLCZE HANNIBALA LECTERA. ANALIZA FILMU *HANNIBAL* RIDLEYA SCOTTA

Hannibal Lecter jest bez wątpienia jednym z najbardziej rozpoznawalnych czarnych charakterów w kulturze popularnej. Postać psychiatry-szaleńca, wywodząca się z twórczości literackiej Thomasa Harrisa, stała się z czasem – zwłaszcza za sprawą hollywoodzkich ekranizacji – ikoniczna, stanowi uosobienie amoralnego, niehumanitarnego okrucieństwa¹. Przekładając powieść *Hannibal* na język filmowy, Ridley Scott kontynuuje legendę seryjnego mordercy–kanibala budzącego lęk i odrazę, a jednocześnie osobliwą fascynację. W ujęciu Scotta wizerunek Lectera ewoluuje i zyskuje bogate możliwości interpretacyjne. Zarówno w filmie *Hannibal*, jak i w jego literackim pierwowzorze pojawiają się przesłanki świadczące o tym, że tytułowy bohater jest kimś więcej niż tylko groźnym przestępcą i zdaje się posiadać diabelski rodowód². Można bowiem zaobserwować u niego cechy zwyczajowo przypisywane wampirom. Ujawniają się one zwłaszcza wtedy, gdy zestawia się wizerunek Hannibala Lectera z wampirami z innych tekstów kultury popularnej, takimi jak tytułowe postaci filmów *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua czy *Dracula* (1992) Francisza Forda Coppoli. Podobieństwo Lectera do wampirów opisuje również

¹ P. Sitarski, *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, Łódź 2010, s. 265. Literacki cykl o Hannibalu Lecterze obejmuje powieści: *Czerwony smok* (1981), *Milczenie owiec* (1988), *Hannibal* (1999) oraz *Hannibal – po drugiej stronie maski* (2006). Każda z nich została zekranizowana, a *Czerwony smok* aż dwukrotnie. Pisarstwem Thomasa Harrisa inspirowany jest również serial *Hannibal* (2013–2015) wyprodukowany przez telewizję NBC, liczący obecnie trzy sezony. Świadczy to o niesłabnącym zainteresowaniu postacią Hannibala Lectera w kulturze popularnej, mimo że jej literacki pierwowzór powstał blisko czterdzieści lat temu.

² *Ibidem*, s. 272.

Piotr Sitarski w książce *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, ale z uwagi na duży potencjał interpretacyjny filmu *Hannibal* oraz złożoną kreację tytułowego bohatera chciałbym zaproponować własne odczytanie dzieła Scotta.

Aurę tajemnicy i niesamowitości otaczającą Hannibala Lectera można poczuć przed obejrzeniem filmu, za sprawą plakatu zaprojektowanego przez Diane Reynolds-Nash. Przedstawia on wyłaniającą się z mroku twarz mordercy wykrzywioną w diabolicznym uśmiechu. Wyraziste rysy oraz kontrastowy układ światła i cieni nadają jej złowieszczy charakter. Uwagę szczególnie zwraca przeszywające spojrzenie Lectera, który intensywnie wpatruje się w widza, łypiąc na niego krwistoczerwonym okiem prześmiewcy. Podobny zabieg wizerunkowy zastosowano wobec hrabiego Draculi w filmie Francisa Forda Coppoli. Nabiegnięte krwią, czerwone oczy odróżniają wampiry od ludzi zarówno w literackim pierwowzorze Brama Stokera, jak i jego ekranizacji³. Zestawienie podobizny Lectera z plakatu promującego film Scotta z obliczem hrabiego Draculi ukazuje podobieństwa w kreacjach obu postaci. Można wobec tego stwierdzić, że upiorność i nadprzyrodzony charakter głównego bohatera sugerowane są już na etapie działań promocyjnych *Hannibala*.

Dowody świadczące o niezwykłości Lectera pojawiają się już w pierwszych minutach filmu. Czołówkę wieńczy ujęcie miejskiego placu, po którym spaceruje stado gołębi. Ptaki obserwowane z oddali na krótko formują podobiznę Lectera, by po chwili odlecieć, burząc artystyczne wyobrażenie mordercy. Zastosowany tu zabieg wizualny przywodzi na myśl scenę z *Draculi Coppoli*, w której wampir otoczony grupą zawziętych na jego życie ludzi ratuje się ucieczką, przemieniając się w stado szczurów, które rozbiegają się po pomieszczeniu. Droga analogii można uznać, że znikający „ptasi” wizerunek Lectera symbolizuje jego nieuchwytność. Zbiegły morderca ma w zwyczaju przemykać niepostrzeżony obok swoich ofiar i atakować z zaskoczenia. Porusza się bezszelestnie, najczęściej pod osłoną nocy, i nie zdradza swojej obecności, jeżeli nie jest to jego zamiarem. Podobną taktykę stosują wampiry w większości podań kulturowych. Uchodzą za trud-

³ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004, s. 144.

nych do schwytania drapieżców, których ofiary są zwykle nieświadome zbliżającego się zagrożenia⁴. Zaatakowana we śnie osoba nie zdaje sobie sprawy, że wampir upuścił jej krwi. Nim ktokolwiek zdoła przybiec jej z pomocą, wampir ulatnia się z miejsca zbrodni, zostawiając za sobą uchylone okiennice. Po zakończonych łowach rozplywa się w nocnym mroku i wraca do swojej kryjówki. Podobnie czyni Hannibal Lecter.

Nagle pojawienie się mordercy nie musi każdorazowo kończyć się czyjąś śmiercią. Lecter podejmuje swoistą grę z podążającą jego śladem agentką Clarice Starling. W jednej ze scen bohaterowie znajdują się wewnątrz zatłoczonego centrum rekreacyjno-handlowego. Lecter, siedząc na karuzeli, ryzykuje zdemaskowaniem i przesuwając palcami po włosach rozmawiającej z nim przez telefon Starling. Następnie znikają w tłumie ludzi, zanim kobieta zdąży się odwrócić i ruszyć za nim w pościg. Kiedy policjantka szturmując kabinę z automatem fotograficznym, sądząc, że znalazła kryjówkę Lectera, okazuje się, że morderca zdążył już stamtąd uciec, zostawiwszy jej gustowny podarunek. Obraz Clarice czującej niedawną obecność Lectera w pustym pomieszczeniu przypomina wspomnianą sytuację zniknięcia wampira z miejsca zbrodni. Diaboliczny psychiatra ostatecznie dowodzi swojej nieuchwytności w finałowej scenie filmu. Wykorzystując podstęp i chwilę nieuwagi Lectera, Starling przykuwa się do niego kajdankami, by zapobiec jego ucieczce. Lecter za wszelką cenę stara się uwolnić i grozi jej odcięciem ręki. Ostatecznie odcina swoją własną, nie chce skrzywdzić policjantki, którą darzy osobliwą sympatią. Ceną za wolność jest brak kończyny, którą Lecter gotów był poświęcić, by nie poddać się wymiarowi sprawiedliwości.

Dowodząc wampiryzmu Lectera na gruncie filmowej symboliki, warto przywołać jeszcze jeden przykład. W dziele Scotta kilkakrotnie pojawia się owiana legendą maska, której zdobycie spędza sen z powiek Masonowi Vergerowi. Zarówno w *Milczeniu owiec*, jak i *Hannibalu* zostaje ona założona związanemu pasami Lecterowi, by zapobiec jego atakom i chronić personel szpitala psychiatrycznego przed pogryzieniem. Nietrudno wyobrazić sobie sytuację, w której takie same środki ostrożności stosuje się wobec wampirów. Jak wiadomo, kły są

⁴ *Ibidem*, s. 155.

najważniejszym atrybutem krwio pijców. Za ich pomocą wampir dociera do krwi swoich ofiar. Pozbawiając go możliwości użycia kłów, skazuje się go na śmierć głodową⁵. Idąc tym tropem, można uznać, że Hannibal Lecter został potraktowany jak wampir. Maską miała bowiem uniemożliwić mu gryzienie ludzkich twarzy i blokować dostęp do ludzkiej krwi. Zanim jednak wprowadzono takie środki zapobiegawcze, Lecter dał się we znaki pracownikom szpitala psychiatrycznego. Studiując *dossier* mordercy, agentka Starling dociera do nagrań wideo ze szpitala stanowego w Baltimore. Jedno z nich ukazuje Lectera atakującego pielęgniarkę, która nieopatrznie zbliżyła się do przestępcy i w efekcie padła jego ofiarą. Brak ochronnej maski stał się przyczyną oszpeceń kobiety, okaleczenia jej twarzy zębami. Nagranie kończy się najazdem kamery na spętanego przez sanitariuszy Lectera. To pozwala spojrzeć uważniej na usta ociekające krwią, twarz wykrzywioną w szaleńczym grymasie, nieludzki, obłąkany wzrok⁶. Na tym ujęciu Hannibal przypomina wampira przyłapanego na gorącym uczynku.

Żądzy krwi dowodzą również osobliwe upodobania kulinarne Lectera. Słynie z kanibalizmu, który zdaniem Piotra Sitarskiego wynika nie tyle z choroby psychicznej, co z umiłowania do wyszukanych doznań zmysłowych⁷. Morderca traktuje ludzkie organy jako swoiste urozmaicenie diety. Wyjątkowość jego dewiacji polega na konsumpcji pojedynczych, starannie wyselekcjonowanych fragmentów ciał swoich ofiar. Nad wulgarne w swej istocie uczucie sytości Lecter przedkłada rozkosze podniebienia, a wartości estetyczne ceni wyżej od moralnych⁸. Podobne zamiłowania przejawiają postaci wampiryczne, które zadowolają się tylko jednym składnikiem ciała ofiary – krwią. Rytuałowi upuszczania człowiekowi krwi towarzyszy zwykle ekstatyczne uniesienie. Może być ono spowodowane chwilowym zaspokojeniem

⁵ *Ibidem*, s. 144.

⁶ Cechy te nadają postaci Lectera charakter dzikiej bestii. Zatarcie kategorycznej różnicy między człowiekiem a zwierzęciem Noël Carroll określa w książce *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* (przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004) mianem „nieczystości”. Pojęciu temu poświęcam uwagę w dalej części pracy.

⁷ P. Sitarski, *Sens stylu...*, s. 279–280.

⁸ *Ibidem*.

głodu lub złudzeniem przywrócenia sił vitalnych własnemu ciału. Mało który wampir odważy się jednak żerować na ofierze do ostatniej kropli krwi. Można o tym usłyszeć w filmie *Wywiad z wampirem* (reżyseria Neil Jordan, 1994) – ekranizacji powieści Anne Rice otwierającej cykl *Kroniki wampirów*. Jak wyjaśnia Lestat, wdrażający Louisa w arkana wampirycznej wiedzy, wypicie krwi osoby, z której uszło życie, może oznaczać dla wampira rychły koniec. Może on bowiem razem z krwią zmarłego „wchłonać” śmierć. Z tego powodu wampiry polują zazwyczaj na ludzi młodych, cieszących się zdrowiem. Podobnie nieprzypadkowa jest większość ofiar Hannibala Lectera. Wybiera on osoby spełniające określone kryteria, wpisujące się w konkretny model ofiary. Najczęściej morduje tych, którzy budzą w nim wstręt i odrazę, wydają się nieuprzejmi czy źle wychowani⁹. „Kiedy to tylko możliwe, [Hannibal – przyp. T.S.] woli mięso chamów” – mówi o nim Barney, sanitariusz szpitala psychiatrycznego w Baltimore. Dając wyraz swojej estetycznej wrażliwości i zamiłowaniu do sztuki, Lecter uśmierca ofiary w okrutny, lecz widowiskowy sposób, a konsumuje tylko niektóre z nich. Nie inaczej jest w przypadku wampirów, które kierują się nie tylko instynktem, ale również indywidualnymi gustami. Ich ofiarami są najczęściej młode, atrakcyjne kobiety. Przykładowo, wybrankami hrabiego Draculi w filmie Coppoli są między innymi Mina Murray i Lucy Westenra. Natomiast Lestat z *Wywiadu z wampirem* gustuje w krwi arystokratów obojga płci i wzdraga się na myśl o wysysaniu jej z proletariuszy. Wampiry dają w ten sposób upust swoim fantazjom i upodobaniom estetycznym, tak jak to czyni większość seryjnych morderców w tekstach kultury popularnej.

Szukając dalszych dowodów dla tezy o wampiryzmie Hannibala Lectera, należy przyjrzeć się miejscu, które zabójca obrał sobie za kryjówkę podczas pobytu we Florencji. Podjąwszy pracę kustosa w bibliotece Palazzo Capponi, Lecter żyje pod zmienionym nazwiskiem wśród zakurzonych tomów mieszczących zapomnianą wiedzę. Przed podejrzliwymi spojrzeniami kryje się we wnętrzach komnat i mrocznych gabinetów starego gmachu. Jedna ze scen ukazuje go grającego na pianinie,

⁹ Zob. A. Stępnik, *Hannibal Lecter a kultura współczesna. Refleksje memetyczne*, „Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny” 2015, nr 16, s. 68.

otoczonego masywnymi, bogato zdobionymi meblami. Wzdłuż pomieszczenia rozciąga się galeria popiersi, a na ścianach wiszą obrazy. Przez olbrzymie okna do wnętrza przedostaje się światło księżyca. Lecter przebywa w półmroku oświetlony płomieniami świec osadzonych w ozdobnych świecznikach. Palazzo Capponi przypomina dawne zamczyska, które upodobały sobie wampiry w klasycznych opowieściach grozy. W równie archaicznej estetyce utrzymane są wnętrza posiadłości hrabiego Draculi. Transylwański arystokrata ukrywa się w masywnych murach, pośród schodów i krętych korytarzy kojarzących się z lochami. Rozświetlone płomieniami świec komnaty pokrywa wieloletni kurz oraz płatanina pajęczych sieci. Milczące ściany zamku zdają się skrywać ponure tajemnice. Iwona Kolasińska charakteryzuje znamieny dla filmów grozy pejzaż jako „nastrojotwórczą scenerię krajobrazową akcentującą izolację i osaczenie”¹⁰. Podobna do opisywanej przez Kolasińską „estetyka potworności i grozy”¹¹ obecna jest także w filmie *Hannibal*. Przebywający w mrocznych wnętrzach Palazzo Capponi, Lecter kojarzy się z transylwańskim księciem. W jego ubiorze dominuje czerń, nadająca mu elegancję i tajemniczość, a jednocześnie złowieszczy charakter. Jego mroczna postać komponuje się wizualnie ze scenografią i półmrokiem panującym we florenckim pałacu. Poza walorami estetycznymi czerń ma również praktyczne zastosowanie – stanowi skuteczny kamuflaż umożliwiający zakradanie się pod osłoną nocy do ofiar, tak jak czynią to wampiry. Hannibal ze swoim zamiłowaniem do sztuk pięknych oraz nieco staroświeckimi manierami wydaje się częścią zakurzonej biblioteki i gabinetów o anachronicznym wystroju. Wykazuje upodobanie do antyków, które przywołują wspomnienia z przeszłości. Żyjąc u progu XXI wieku, zdaje się uwięziony w epoce, do której nie należy. Z podobnymi problemami zmagają się długowieczne wampiry. Gdy z niezapowiedzianą wizytą do Palazzo Capponi przybywa inspektor Pazzi, Lecter przyjmuje gościa pod fałszywą tożsamością, w zaciemnionym pomieszczeniu, gdzie okna zasłonięto kotarami. Do środka miejscami przedostają się promienie słoneczne, a kiedy w jednym z nich przypadkowo

¹⁰ I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 115.

¹¹ *Ibidem*, s. 114.

staje Lecter, jego rozświetlona słońcem twarz wydaje się podobna do trupiobladej cery wampirów. Ale już po chwili, znecierpliwiony światłem, staranniej zasłania okno. Można przypuszczać, że półmrok panujący we wnętrzach Palazzo Capponi powodowany jest obawami wampira przed nastaniem świtu¹².

Wstręt Lectera do światła słonecznego widoczny jest w większości scen plenerowych. Ukrywający się przed wymiarem sprawiedliwości morderca porusza się zazwyczaj po zmroku. Czasem jednak okoliczności, a być może i pewna tęsknota, mobilizują go do opuszczenia kryjówki za dnia. Piotr Sitarski rozwija wątek walczącego z niedogodnością światła dziennego Lectera następująco:

Za dnia [...] kryje twarz pod ciemnymi okularami i szerokim rondem kapelusza. Szczególnie uderzająca jest pod tym względem scena w patio kawiarni, gdzie Lecter pije kawę. Blask florentyńskiego słońca odbija się od srebrnego uchwytu filiżanki i od sygnetu Lectera, oświetlając także dolną połowę jego twarzy i dłoni. Cała reszta kadru ginie w kompletnym mroku, obejmującym także zasłonięte ciemnymi okularami oczy. Wygląda to, jakby otoczony aureolą mroku Lecter wysłał w siebie światło¹³.

Chociaż większość podań kulturowych o wampirach sugeruje, że ekspozycja krwio pijcy na światło dzienne kończy się rychłą śmiercią, hrabia Dracula w filmie Coppoli bez trudu przechadza się ulicami Londynu za dnia. „Wampir, jak i inne nocne stwory, może się poruszać w dzień, choć jego siły są w tym czasie nikłe” – wyjaśnia głos filmowego narratora. Zauważalne jest podobieństwo w wyglądzie Lectera podczas pobytu we Florencji i hrabiego Draculi zwiedzającego Londyn. Obaj noszą okulary przeciwsłoneczne i nakrycia głowy, które ograniczają kontakt ze światłem dziennym. Bohaterowie wyróżniają się z tłumu wytwornym strojem, dostojeństwem i nienagannymi manierami. Warto przy tym zwrócić uwagę, że okulary Draculi i koszula Hannibala mają podobny ciemnofioletowy kolor. Podobieństwo to wydaje się nieprzypadkowe i pozwala przypuszczać, że plenerowe sceny z udziałem Lectera były inspirowane nakręconym dziewięć lat wcześniej *Draculą*.

¹² P. Sitarski, *Sens stylu...*, s. 274.

¹³ *Ibidem*.

Cechą wspólną Hannibala Lectera i hrabiego Draculi jest również umiejętność wpływania na ludzkie umysły. Znajomość psychologii, psychiatrii oraz technik manipulacji sprawia, że rozmówcy Lectera ulegają perswazji i spełniają jego polecenia. Hipnotyzuje swoje ofiary łagodnym głosem oraz nieruchomym, przenikliwym spojrzeniem. Za jego namową odurzony silnym narkotykiem Mason Verger okalecza własną twarz odłamkiem rozbitego lustra. Psychicznej manipulacji ulega również agentka Starling, która jest na swój sposób zafascynowana Lecterem, pomimo odrazy żywionej do jego psychopatycznych zapędów. Kilkakrotnie rezygnuje z możliwości unieszkodliwienia mordercy wbrew temu, co nakazuje jej policyjny kodeks. Hipnotyzującą moc Lectera ukazuje scena, w której Starling odczytuje jego list. Kiedy zbliża się ku końcowi, nastrój obrazu ulega zmianie. Dominujące w filmie błękity ustępują miejsca ciepłym barwom, emitowanym przez płomienie niewidocznych w kadrze świateł. Nie sposób wyjaśnić, jakim cudem przed twarzą agentki znajdującej się w budynku policji federalnej zapłonęły świece. Po chwili za jej plecami gasną lampy, wnętrze pograża się w półmroku. Wydaje się, że wraz z listem powraca moc Hannibala Lectera i na nowo zaczyna panować nad kobietą. Można to wnioskować z podobnego charakteru obu scen: pisanie listu przez mordercę i jego odczytanie przez agentkę Starling. Tajemnym mocom Lectera ulegają również zwierzęta. Pies pilnujący mieszkania Paula Krendlera nie atakuje mordercy. Zwierzę jest wyraźnie zaniepokojone pojawieniem się intruza, mimo to posłusznie siada i śledzi jego poczynania. Podobną moc posiada hrabia Dracula, którego wpływowi ulegają zarówno ludzie – Jonathan Harker, Mina Murray i Lucy Westenra – jak i dzikie zwierzęta, na przykład wilki, szczury i nietoperze.

Diaboliczną naturę Lectera obrazuje również scena na florenckim placu handlowym, w której wynajęty przez inspektora Pazziego kieszonkowiec Gnocco usiłuje zdobyć odciski palców mordercy. W tle wybrzmiewa potęgująca napięcie muzyka. Co jakiś czas wtórują jej tajemnicze szумы oraz metaliczne dźwięki, których źródła nie sposób wyjaśnić na gruncie logiki sceny. Podczas pogoni za Lecterem zapada zmrok, postać psychiatry spowija mgła, a poły jego płaszcz unosi się na wietrze. Kiedy mija somalijskiego handlarza, ten przygląda mu się podejrzliwie. Wydaje się, że człowiek zwyczajowo kojarzony

z naturą i okultystycznymi wierzeniami wyczuwa mroczną naturę Lectera¹⁴. Chwilę później dochodzi do konfrontacji pomiędzy ściganym przestępcą a kieszonkowcem Gnocco, w wyniku której złodziej pada na ziemię i wykrwawia się na śmierć. Lecter zdołał rozplatać podbrzusze Gnocco i rozplynać się w tłumie, nikogo przy tym nie niepokojąc. Zdawałoby się, że władza tajemną mocą, która pozwala mu przemieszczać się niepostrzeżenie i mordować ludzi z zaskakującą łatwością.

Bezpośrednim nawiązaniem do wampiryzmu Lectera jest oglądane przez agentkę Starling amatorskie nagranie z miejsca zabójstwa Pazziego. Przedstawia ono wychodzącą z mroku trupioblądą postać o podłużnych kończynach, spiczastych uszach i zniekształconej oświetleniem trójkątnej twarzy. Uchwycony na nagraniu Lecter wygląda jak tytułowy bohater filmu *Nosferatu – symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua. W komentarzu do wydania DVD *Hannibala* Ridley Scott przyznaje, że podobieństwo między obiema postaciami jest nieprzypadkowe. Podczas realizacji tego ujęcia reżyser inspirował się słynnym dziełem niemieckiego ekspresjonizmu¹⁵.

„Jeśli Hannibal Lecter jest wampirem, to Clarice Starling przypada oczywiście w udziale rola prześladowanej, niewinnej i czystej heroiny” – pisze Piotr Sitarski¹⁶. Scena odwiedzin Lectera u śpiącej Clarice może być odczytana jako klasyczny przykład spotkania wampira z ofiarą. Hannibal bezszelestnie zbliża się do bezbronnej i nieświadomej zagrożenia kobiety. Przygląda się Starling, zachwycony jej urodą, i ostrożnie odgarnia kosmyk włosów z jej twarzy. Można się spodziewać, że zaraz zatopi kły w szyi kobiety, by zakosztować świeżej krwi, „zupełnie jak *Nosferatu* czy *Drakula* nad łóżem czystej i nieskalanej piękności”¹⁷.

Rozpatrując postać Hannibala Lectera pod kątem wampiryzmu, warto przywołać rozważania Noëla Carrolla poświęcone figurze potwora w fantastyce grozy. Carroll traktuje obecność potworów jako jeden z głównych wyznaczników gatunkowych horroru. Badacz charakteryzuje je jako groźne i niebezpieczne stworzenia, których rola sprowadza się do rozlewu krwi, siania śmierci i zniszczenia. „Groźba może mieć

¹⁴ *Ibidem*, s. 273.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 274.

¹⁷ *Ibidem*.

również charakter psychologiczny, moralny lub społeczny. Potwór może zagrażać czyjejś tożsamości [...], dążyć do zniszczenia porządku moralnego” – dopowiada Carroll¹⁸. Potworność Lectera wpisuje się w powyższe ramy poprzez oba czynniki – za sprawą morderczych zapędów oraz wspomnianej wcześniej manipulacji ludzkimi umysłami, która zdaje się dostarczać niepoczytalnemu psychiatrze równie dużo satysfakcji, co samo zabijanie. Co ciekawe, zdaniem Carrolla, groźba o charakterze fizycznym nie jest warunkiem koniecznym potworności. Jak pisze badacz: „jeśli [potwór – przyp. T.S.] jest groźny dla psychiki bohatera, nie zaś dla jego bytu fizycznego – jeśli nastaje na ducha, a nie na ciało – to w dalszym ciągu pozostaje potworem, pod warunkiem że wzbudza obrzydzenie”¹⁹. Pojęcie obrzydzenia niekoniecznie musi odwoływać się do wyglądu zewnętrznego istoty określanej mianem monstrum. Typowe skojarzenia z potworem sprowadzają się do charakterystyki postaci tak brzydkiej, że aż przerażającej. Stereotypowemu wyglądowi potwora intuicyjnie przypisuje się groteskowe cechy, które w ten sposób umożliwiają odróżnienie go od człowieka. Tymczasem, jak pisze Carroll, „potwory nie muszą być wstrętne ani groteskowe. [...] brzydota nie jest niezbędną cechą potwora. [...] potworność i nieczystość mogą tkwić głębiej”²⁰. Podobnie sądzi Iwona Kolasińska, dla której wraz z ewolucją horroru i wykształceniem się nowych tendencji gatunkowych rozszerzeniu uległa również kategoria potworności:

Z czasem Zło w horrorze zaczęło przybierać coraz bardziej wyszukane formy. Zło przychodzące z zewnątrz ustępowało miejsca zagrożeniu czającemu się w elementach ludzkiej codzienności i w samym człowieku²¹.

W konsekwencji opisywanych przez Carrolla i Kolasińską zmian zacierą się granica umożliwiająca odróżnienie brzydkiego i z natury złego monstrum od istoty dobrej, której wygląd zewnętrzny nie budzi odrazy. Trudność w ocenie postaci na podstawie wyglądu zewnętrznego, w kategoriach dobra i zła, prowadzi do wniosku, że najbardziej przerażające

¹⁸ N. Carroll, *Filozofia horroru...*, s. 78.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 75.

²¹ I. Kolasińska, *Kiedy spojrzenie...*, s. 120.

dla widza są istoty antropomorficzne. Na potwierdzenie tej tezy Kolaśńska przywołuje słowa Stephena Neale'a: „[Monstrum – przyp. T.S.] nigdy nie jest całkowicie nie-ludzkie: jest monstrualne dokładnie dlatego, że posiada ludzkie cechy”²². Odgrywanego przez Gary'ego Oldmana hrabiego Draculę można uznać za przystojnego mężczyznę, jakim się staje po wypiciu świeżej krwi i następującej po tym przemianie. Pomimo ludzkiego wyglądu transylwański książę nadal klasyfikowany jest jako potwór. Niczym wilk w owczej skórze, objawia się Minie Murray pod postacią wytwornego mężczyzny i przejmuje kontrolę nad jej umysłem. Przed swoją wybranką ukrywa wampirze atrybuty pozwalające mu zaatakować w najmniej oczekiwanym momencie. Pomimo przekonującej gry pozorów potworna natura stale drzemie w transylwańskim księciu, demaskując jego diabelski rodowód.

Przejawem potworności Lectera jest nie tylko wspomniana zdolność manipulowania ludzką psychiką czy mordercze zapędy, ale przede wszystkim skłonność do kanibalizmu. Proceder konsumowania ludzkiego mięsa przez drugiego człowieka budzi uzasadnioną odrazę. Praktyki kanibalistyczne są bowiem objęte kulturowym tabu. W większości kultur uchodzą za formę dewiacji i są powszechnie zakazane. Kanibalistyczne zapędy Lectera naruszają zatem obowiązujące kategorie kulturowe. Posługując się sformułowaniem Noëla Carrolla, konflikt między utrwalonymi kategoriami kulturowymi czyni Hannibala postacią nieczystą. Autor *Filozofii horroru* uznaje nieczystość za jeden z głównych wyznaczników potworności. Powinna ona budzić w widzu niepokój, wstrząs i wstręt, tymczasem postać psychiatry-kanibala cieszy się popularnością i posiada oddane grono zwolenników. Carroll tłumaczy to zjawisko następująco:

Odstępstwa od wzorcowych kategorii klasyfikacyjnych natychmiast przyciągają naszą uwagę. Urzekają nas, wzbudzają naszą ciekawość. Każą dociekać natury przedziwnych właściwości. Pragniemy patrzeć na rzeczy niezwykle, nawet gdy nas odstręczają²³.

²² Neale, S., *Genre*, Londyn 1980, s. 60, cyt. za: I. Kolaśńska, *Kiedy spojrzenie...*, s. 121.

²³ N. Carroll, *Filozofia horroru...*, s. 314.

Okazuje się, że fakt obcowania z postacią postrzeganą jako anomalia dostarcza widzowi osobliwej przyjemności. Potwory „są osobliwości. Przyciągają uwagę i przyprawiają o dreszcze emocji z tej samej przyczyny, z której budzą niepokój, wstrząs i wstręt”²⁴ – pisze Carroll. Prawdopodobnie z tej samej przyczyny agentka Starling zafascynowana jest groźnym przestępcą, o ile owa fascynacja nie jest wynikiem zręcznej manipulacji jej umysłem, za którą stoi Lecter. Biorąc za punkt wyjścia teorię Carrolla, można stwierdzić, że w filmie Scotta Hannibal Lecter przedstawiany jest jako potwór czy też – innymi słowy – postać nadprzyrodzona. Liczne tropy interpretacyjne wiodą ku przeświadczeniu o wampirycznym rodowodzie tytułowego bohatera.

„Hannibal Lecter jest [...] nieustannie przedstawiany jako upiór, władca ciemności”²⁵ – pisze Piotr Sitarski. Wampiryzm Lectera nie jest jednak wyrażany wprost, a raczej sugerowany, nie zawsze w sposób oczywisty i jednoznaczny. W odczytaniu *Hannibala* jako opowieści o wampirze pomocna okazuje się znajomość tekstów kultury o tej tematyce z powodu obecności intertekstualnych odniesień do ich kanonu, takich jak *Nosferatu – symfonia grozy* Friedricha Wilhelma Murnaua czy *Dracula* Francisa Forda Coppoli. Podobieństwo Lectera do wampirów opiera się również na podobnej konstrukcji osobowości, wspólnych cechach charakteru i upodobaniach. Zaliczają się do nich: tajemnicza natura, hipnotyzująca charyzma, staroświeckie maniere, ponadprzeciętna inteligencja, wrażliwość estetyczna oraz docenianie wartości sztuk pięknych i przedmiotów–antyków. Podobnie jak wampiry Lecter jest wysoce skutecznym, trudnym do schwytania mordercą, który porusza się niemal bezszelestnie i zazwyczaj pod osłoną nocy. Ich wspólną cechą jest również fascynacja widokiem krwi oraz krzywdzeniem ludzi, bez skrupułów, aż do śmierci włącznie. Diaboliczną naturę Lectera wyczuwają inne postaci. Po odkryciu prawdziwej jego tożsamości detektyw Pazzi nie może znieść przenikliwego spojrzenia mordercy. Pomimo policyjnego szkolenia i doświadczenia w ściganiu przestępców wyraźnie się denerwuje na widok Lectera, jak gdyby stanął twarzą w twarz z prawdziwym potworem. Ridley Scott ukazuje od-

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ P. Sitarski, *Sens stylu...*, s. 275.

mienną stronę osobowości słynnego mordercy–kanibala i wprowadza do swojego dzieła element niesamowitości, kierując uwagę odbiorcy ku nadprzyrodzonej naturze głównego bohatera.

Bibliografia

- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004.
- Kolasińska I., *Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 115–121.
- Sitarski P., *Sens stylu. O twórczości filmowej Ridleya Scotta*, Łódź 2010.
- Stępnik A., *Hannibal Lecter a kultura współczesna. Refleksje memetyczne*, „Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny” 2015, nr 16, s. 68.

Filmografia

- Dracula* (*Dracula*), reż. Francis Ford Coppola, 1992.
- Hannibal* (*Hannibal*), reż. Ridley Scott, 2001.
- Wywiad z Wampirem* (*Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles*), reż. Neil Jordan, 1995.

Zamieszczone w książeczce szkice i eseje młodych literaturoznawców i kulturologów są próbami pióra i pogłębionych refleksji. W centrum zainteresowań autorów znajdują się teksty prozatorskie i filmy o proveniencji metafizycznej, pogłosy lektur i obrazów, kontaminacje przeczytanego i obejrzanego z własnymi przeczuciami i wyobrażeniami. Projekt na zbiorek powstał po sześćdziesięciogodzinny cykl konwersatoryjny *Poważne i niepoważne gry sztuki z metafizyką*, by uchwycić niewypowiedziane koncepty oraz domknąć nigdzie niezapisane rozmowy. Tematyka tekstów jest różnorodna, co dowodzi rozległości zainteresowań autorów, którzy niezależnie od siebie wielokrotnie zadawali to samo pytanie: „co jest za zasłoną?” – zarówno w znaczeniu eschatologicznym, zaczerpniętym ze słynnego monologu Hamleta, jak i mniej dramatycznym – rozważając problem egzystencjalny w ogóle.

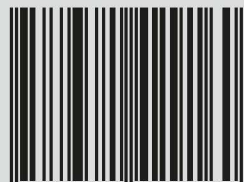
Dorota Samborska-Kukuć

WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

wydawnictwo.uni.lodz.pl
ksiegarnia@uni.lodz.pl
(42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8142-916-0



9 788381 429160