

WOBEC ZŁA

Maria Janion

WOBEC ZŁA

Maria Janion

Verba

Chotomów 1989

©Copyright by Maria Janion, Warszawa 1989

Okładkę i strony tytułowe projektował Marek Zalejski

Opiekę redakcyjną sprawowała Natalia Karpowska

Skład i łamanie wykonała "Anima" Sp. z o.o., Gdańsk

ISBN 83-85061-01-0

VERBA Sp. z o.o.

05-123 Chotomów ul. Partyzantów 2F

Nakład 20 000 egz. A-88.Rzut I

W polskim patriotyzmie istnieje ciemna strefa, granicząca z sacrum, obłędem i śmiercią samobójczą. W momencie zagrożenia bytu ojczyzny przez przemoc i zło objawiają się „szaleni” polscy patrioci. Ich archetypicznym wręcz wyobrażeniem jest Rejtan. Obok „patrioty-wariata” w tę samą strefę wkracza wampir zemsty patriotycznej.

I Gombrowicz, i Miłosz zarzucali kulturze polskiej, że chyłkiem wymija problem zła, że nie chce się do niego wprost ustosunkować, a jeśli to czyni, to bardzo jednostronnie, że nie dostrzega jego wymiarów metafizycznych. Sądy podobne muszą jednak ulec rewizji. Zwłaszcza w literackiej figurze wampira Polacy, można powiedzieć, gwałtownie rozwiązywali swój problem zła, choć nie na długo, gdyż etyka chrześcijańska nakazywała zaniechanie tej poczwarnej formy walki przemocy z przemocą.

Ale w kulturze polskiej jest jeszcze wiele innych objawów zmagania ze złem, również ze złem metafizycznym. Mickiewicz i towiańczycy chcieli zrobić rewolucję chrześcijańską przeciw szatanowi i przegrali ją. Dlaczego? W „Nie-Boskiej Komedii”, tej wielkiej tragedii chrześcijańskiej, zło pojawia się jako siła obca, osobna i niedostępna, jako tajemnicza potęga apokaliptyczna. Ale trzeba przyznać, że Krasieńskiemu nieobca też była odmienna koncepcja zła — dialektyczna, w obrębie której dokonuje się absorpcja „zła w dobro”. Różnicom tych filozofii warto ciągle po-

święcać uwagę, podobnie jak obfitującemu w następstwa zderzeniu wyobraźni katastroficznej (np. Krasińskiego) z wyobraźnią utopijną (np. Mickiewicza).

Wraz z III częścią „Dziadów”, wraz z „Nie-Boską Komedią”, wraz z dziełami mistycznego Słowackiego literatura polska wkracza w domeny prometeizmu i faustyzmu — postaw, w których nowożytność europejska zawarła wszystkie swe najpoważniejsze dylematy. Wynikają one z kontynuacji filozofii chrześcijańskiej oraz zakwestionowania jej.

Filozofia i estetyka tragizmu i fatalizmu — ocierającego się o tragizm, aczkolwiek z nim nie tożsamego — wyznaczają w literaturze zakres postaw, które tworzy człowiek, zmagający się ze złem. Znakomita trylogia ukraińska Włodzimierza Odojewskiego przedstawia przejmującą powieściową tragedię przeznaczenia.

Czy potęga stwórcza człowieka jest niczym nieograniczona? Czy może on jedynie wedle swej woli przekształcać rzeczywistość? Czy ma prawo do buntu? Czy istnieje zawsze wyraźna granica między dobrem a złem? A czyż nie mówi się potocznie, że nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło? Czy taka „ekonomia świata” jest założona w wyrokach boskich? Czy projekt działania „dla szczęścia ludzkości” nie znajduje w samym sobie dostatecznego uzasadnienia moralnego? Czy człowiek jest skazany na zawsze to samo rozmijanie się intencji i czynów („Nie czynię dobra, którego chcę, jeno zło, którego nie chcę”)? Czy może wytwarza zło „jak pszczoła miód”?

"PATRIOTA-WARIAT"

„Kochać ojczyznę aż do szaleństwa", ten wytarty zwrot, który wydawałoby się już nic nie znaczy, jednak znaczy.

„Patriota-wariat", jak go nazwał romantyczny poeta, Seweryn Goszczyński, odznacza się głównie tym, że wybuch instynktu narodowego w momencie zagrożenia bytu ojczyzny przez przemoc i zło przebiega w nim w sposób gwałtowny i ostateczny. Zagarnia wszystko, ingerując nie tylko w mentalność, zachowania społeczne, ideologię, ale porywając dokładnie całą osobowość, zmiatając wszystkie inne motywacje, odruchy i postępowania. Stąd też taki patriotyzm, bywa, graniczy z przesadą, z przekroczeniem, z szaleństwem, z obłędem, może być traktowany jako rodzaj egzaltowanego wariactwa, pchającego ku zagładzie, ku śmierci.

Ostatecznym wcieleniem patriotycznego samozatrącenia staje się właśnie „patriota-wariat", szaleniec tak „metaforyczny", jak „realny". Jego osobowość ulega przemianie we wszystkich swych warstwach, a szaleństwo uznawane za przerośnięte i pisane w cudzysłowie staje się nieraz rzeczywistym. W tym też sensie jego postać zaliczam do „mitycznych" i „mitotwórczych", gdyż tkwi ona w ciemnej strefie polskiego patriotyzmu, graniczącej z sacrum, obłędem i śmiercią. Gdyby nie dochodziło tutaj do graniczenia ze sferą instynktu czy świadomości pozaracjonalnej, to patrioci owi nie popadaliby w prawdziwe szaleństwo. Zrywają oni w ten sposób totalnie związek z wszelkimi zachowaniami i

motywacjami racjonalnymi, dając paradoksalne świadectwo sile uczucia do ojczyzny — przez tzw. zmącenie zmysłów. Stają się nieraz groźni dla samych siebie i budzą grozę u współczesnych i potomnych.

Ojczyzna objawia się im jako bóstwo. Jej sakralizację w polskim porozbiorowym patriotyzmie ugruntował romantyzm. Rudolf Otto w swym klasycznym studium o świętości wyróżnia dwa. znaczenia tego procesu: sens moralny i sens numinotyczny. W znaczeniu moralnym określano „świętość” obowiązku, woli, walki, czynu, prawa, ojczyzny, Polski; takie zabiegi mieszczą się doskonale w obrębie nowożytnego patriotyzmu całej Europy. Ale sakralizacja ojczyzny w romantyzmie dokonywała się również w tym sensie, który Otto nazywa, „świętością bez jej elementu moralnego”, a zwłaszcza bez jej elementu racjonalnego, bez jej racjonalizowania. Pojawia się wówczas numinotyczne przeżycie świętości, „uczucie *mysterium iremendum*, tajemnicy pełnej grozy”. Ojczyzna może być wówczas odbierana jako „ciemna moc”, jako bezwzględna, okrutna, demoniczna rywalka wszelkich innych obiektów uczuć, jako bóstwo groźne i wszechwładne. „Nie będziesz miał innych bogów przede mną”. Ten, kto oddawał się takiemu wyobrażeniu ojczyzny, mógł przekroczyć granice racjonalnie pojmowanej świętości obowiązku i popaść we władzę demona, wymagającego ofiary absolutnej, złożonej również ze „zdrowych zmysłów”, z racjonalnej świadomości — na rzecz „świętego szaleństwa”. Mógł się zapatrzeć i zasłuchać, odchodząc od „tego, co jest”.

Rozbiory Polski zapisały się i tym, że pojawili się pierwsi szaleńcy z miłości do ojczyzny, pierwsi samobójcy na jej mogile. M. K. Ogiński opowiada, że przybył właśnie do Warszawy, gdy błyskawicznie rozeszła się wieść o klęsce pod Maciejówkami, o ranach Kościuszki i wzięciu go do niewoli: „Mogę zapewnić, że w całym ciągu mego życia nie widziałem obrazu bardziej wzruszającego i scen bardziej rozdzierających, jak te, które przedstawiała publiczność stolicy podczas kilku dni następnych. [...] Trudno uwierzyć, lecz mogę poświadczyć, co sam widziałem, a co mnóstwo świadków mogą stwierdzić wraz ze mną, że kilka matek poroniło, dowiadując

się o tej wiadomości, kilku chorych uległo pożerającej febrze, kilku popadło w napady szaleństwa, które ich już nie opuściły, a spotykano na ulicach mężczyzn i kobiety, którzy załamywali ręce, uderzali głową o mur, powtarzając z wyrazem rozpacz: nie ma Kościuszki, Ojczyzna zgubiona!" Wobec emocjonalnej siły objawów skrajnego patriotycznego uniesienia, pamiętnikarza uderzało niemal nieprawdopodobieństwo tych zachowań, dlatego też z takim naciskiem powołuje się na wiarygodność świadectwa własnego i pozostałych przy tym obecnych. Relacja ta jest zresztą wśród innych wyjątkowa w szkicowaniu obrazu miasta, które oszalało po stracie ojczyzny, ale nie ma powodów, by jej nie wierzyć. Poglądy zbliżone, oparte na wspomnieniu faktów, nie były zresztą w tej epoce odosobnione.

„Wszyscy ci pisarze — mówił Mickiewicz, komentując w wykładzie paryskim z 12 kwietnia 1842 roku epizody biografii literatów doby Oświecenia — pomarli w żałobie i rozpacz: to orszak pogrzebowy odprowadzający ojczyznę do grobu". Wśród nich najbardziej przejmujący obraz przedstawiał Książnin, który „na wieść o klęsce maciejowickiej dostał pomieszania zmysłów. Włókł jeszcze długo smutny żywot, przeżył dziesięć lat w stanie zupełnego obłąkania". Inni — Naruszewicz, Trembecki, Zabłocki — pogrążyli się w apatii i bezwładzie; zdaniem Mickiewicza, dlatego tak się stało, że „nie mieli już siły odmienić swej natury, ale czuli głęboko, że nie wypełnili swego powołania". Niezależnie od motywacji, jakie tym objawom przypisywał Mickiewicz, u niego i nie tylko u niego zarysowuje się przeświadczenie, że jest związek między historią i chorobą, że stan ojczyzny wpływa bezpośrednio na stan zdrowia obywateli, że upadek niepodległości może spowodować upadek tzw. zdrowych zmysłów. Potem będzie się krytycznie mówiło o „niezdrowym", „chorobliwym" a nawet i „szalonym" polskim patriotyzmie. Dużo, bardzo dużo znajdzie się jego dowodów.

W tej też dobie po raz pierwszy wezwano Boga na pojedynek za to, że dopuścił się rozbiorów. Niemcewicz opowiada, iż wojewoda sieradzki, Walewski, gdy przyjechał do niego książę Sanguszko, a było to już po ostatnim rozbiorze Polski, porwał się

z łoża boleści, kazał się wyprowadzić na ganek i nalawszy kielich starego węgryzyna, podniósł go w niebo, wołając: „Twoje zdrowie, o Boże, wkrótce stanę przed Tobą, zapytam się Ciebie, dlaczego tak uporczywie prześladasz Polskę i dzisiaj zgubiłeś ją na wieki, a jeżeli mi nie dasz dobrej racji, będziesz się musiał wybić ze mną”. Podchmielony Sarmata, upojony ulubionym swym trunkiem, był w prawie oczywiście w podobny sposób rozmawiać sobie z Bogiem, ale trudno też w jego zachowaniu nie dostrzec błysku ostatecznej determinacji, graniczącej z szaleństwem.

Może nawet w dziejach duchowych zbiorowości polskiej należy zaliczyć te zjawiska, te wiadomości o nich podawane, te legendy, jakimi obrastały — do najważniejszych, gdyż dawały one niezwykłą miarę patriotycznej rozpacz, gdyż, jak sądzono, dalej już pójść nie można było w uniesieniu miłości do ojczyzny. Słowo „szalony” w tym kontekście uzyskiwało kilka doniosłych znaczeń, często ze sobą sprzeczny cli:

1) „szalony”, bo rzeczywiście zwariował z powodu nieszczęść i klęsk ojczyzny;

2) „szalony”, bo niepoczytalny, nieodpowiedzialny w myśleniu politycznym, bo najadł się szaleju, bo upił się, bo nietrzeźwy, bo w swych działaniach wariacko „rzucający się z motyką na słońce”, bo nie będący „realistą”, bo zapominający gdzie żyje i czym żyć powinien, bo patrzący na politykę przez pryzmat moralności, bo mieszający ideał z rzeczywistością;

3) „szalony”, bo wzniosły najwyższą racją moralną, szalem poświęcenia, odbiegającym od norm zdrowego rozsądku, bo gardzący przyziemną rachubą, kalkulacją i dyplomacją, bo nie liczący się z nakazami zdrowego, zimnego rozsądku, bo prawdziwie mądry, bo „rozumny szalem” i pragnący „wylatywać nad poziomy”, bo uważający, że polityka bez pryncypiów moralnych prowadzi do zbrodni, bo przykładający do rzeczywistości miarę ideału.

Nowożytną wykładnię polskiego szaleństwa-nieszaleństwa dał Mickiewicz — już po upadku powstania listopadowego, w obieży emigracyjnych zamętów, sporów i intryg — w artykule z „Pielgrzymia Polskiego” z maja 1833 roku pod znamienym tytułem *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*.

Poeta zdawał sobie sprawę z przełomu w dziejach Polski, który odzwierciedlił się przede wszystkim w języku, jakim teraz zaczęto mówić o najistotniejszych sprawach narodowego bytu. Zauważmy zresztą, że od tamtych czasów aż do dzisiaj znajdują się w dalszym ciągu w użyciu te dwa języki. Druga i trzecia konotacja słowa „szalony”, które przed chwilą przytoczyłam, dowodzą tego w sposób niekwestionowany. Ciekawe, że to w sporze o to, kto jest szalony, w sporze o szaleństwo właśnie wyraził się najważniejszy polski dylemat patriotyczny, dramatycznie dotykający odróżniania „prawdziwych” i „fałszywych” uczuć do ojczyzny oraz działań podejmowanych dla jej dobra.

Ostrą dychotomię między ludźmi „na urząd rozsądnymi i z profesji dyplomatami” a prawdziwymi, poczciwymi, nie rozumkującymi patriotami Mickiewicz datował właśnie na czas pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej. Od prostego języka, prostych uczuć, oddających zdaniem poety istotę rzeczy, to znaczy — wolę niepodległości, zaczęto wówczas przemykać się do języka wykrętnych pseudouzasadnień, przesłaniających tragiczną prawdę zagrożonej w swym bycie Polski jakimś determinizmem historycznym i geograficznym. Manipulacja językowa zagarniała przede wszystkim znaczenia słów: „rozsądny” i „szalony”. Nie wzywano już w imię Boga, zaklinano na rozsądek; nie mówiono o powinnościach i o sumieniu, lecz o „okolicznościach czasu, miejsca, o trudnościach, o nadziejach”. Pojawiły się nowe słowa „polityczne”, to jest „dyplomatyczne”; w ich obrębie zawarło się słynne rozumowanie, że — aby całość zachować — należy wyrzec się części.

Poetę interesowała znamienna inwersja, objawione w praktyce społecznego użycia odwrócenie sensów, dotyczące właśnie słów „rozsądny” i „szalony”. Bo tych, których stronnictwo rozsądku nazwało „szalonymi”, naród uznawał za wielkich. Mickiewiczowi objawiła się w ten sposób pewna stała prawidłowość — przepaść różnicy między wyrokami „ludzi rozsądnych” a werdyktami „narodu”. Nie mogło być mowy o pojednaniu tych przeświadczeń, o jakimkolwiek zbliżeniu poglądów. Mickiewicz gromadzi przykłady ujawniające to osobliwe prawo inwersji: od konfederatów barskich, Rejtana, Korsaka, Dąbrowskiego i Kniaziewicza aż po

ludzi powstania listopadowego. Wszyscy nazywani „szalonymi” — i wszyscy wygrywający swą sprawę przed narodem. I z Rejtana żartowano, obwiniano o szaleństwo, „ale potem imię jego stało się święte”, dowodził Mickiewicz.

Zatrzymajmy się właśnie przy Tadeuszu Rejtanie. Mickiewicz, używając jego przykładu, posługuje się ostrym przeciwstawieniem „języka nowego” i „języka starego”. „Rejtan — pisał Mickiewicz w cytowanym artykule — po raz ostatni przemówił starym językiem, zaklinając na rany boskie, aby takiej zbrodni [przygotowań do zatwierdzenia pierwszego rozbioru] nie popełniać. Ludzie rozsądni okrzyknęli Rejtana głupcem i szalonym; naród nazwał go wielkim; potomność sąd narodu zatwierdziła”. Poeta był pewien, że zna dobrze wyroki narodu. Czy jednak Rej tan został tylko „okrzyknięty” szalonym — czy też popadł w rzeczywiste szaleństwo? Na tak postawione pytanie Mickiewicz w cytowanym artykule odpowiedzi nie udziela. Jest to dosyć zrozumiałe, gdyż za jeden z celów jego wypowiedzi należy uznać zdemaskowanie — ponowionej po klęsce powstania — praktyki; odsłonięcie tumaniących fałszerstw „nowego języka” i nakłonienie do używania właściwego, prostego „starego języka”, języka prawdy.

W I Księdze *Pana Tadeusza* powróciwszy ze szkół do rodzinnego domu bohater tytułowy dostrzega na ścianach soplicowskiego dworu „też same portrety”, co zawsze, a wśród nich obok Kościuszki — konterfekt Rejtana:

Dalej w polskiej szacie Siedzi Rej tan żałosny po wolności stracie,
W rękę trzyma nóż, ostrzem zwrócony do łona,
A przed nim leży Fedon i żywot Katona.

Autentycznego takiego portretu nie znamy. W ujęciu Mickiewicza zaś przedstawia on chwilę przed samobójstwem, które Rej tan w rzeczywistości popełnił. Jednak aluzje do książek tu zużytkowane — dialog Platona o nieśmiertelności duszy i *Żywot Katona z Żywotów stawnych mężów* Plutarcha — wskazują na to, że Rejtan miał sobie zadać cios samobójczy nie w stanie obłąkania, lecz

w blasku surowej świadomości moralnej. Przecież w najbardziej upowszechnionej wersji legendy jest inaczej.

Jak się wydaje, dla trwałości osobliwego, ochrzcijmy go tak, „archetypu Rejtana”, decydujące znaczenie miał fakt, że był nazywany „szalonym” i że rzeczywiście stał się szalony. Książnin w wierszu gloryfikującym wcielony w posła nowogródzkiego patriotyzm Litwy uchwycił paradoksalne szaleństwo cnoty (cytuję za: R. Kaleta, *Legenda rejtanowska w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki”, 1984, z. 3):

On jeden, aby wzór cnoty ocalał,

Stanął i świętym jej ogniem oszalał.

Henryk Rzewuski w *Pamiętkach Soplicy* przedstawił okazywaną przez Rejtana od dzieciństwa legendarną niezłomność patriotyczną, której towarzyszyła jednak zastanawiająca ponurość. Po sejmie 1773 roku, podczas którego spełnił swą ekspresyjno--protestacyjną, uwiecznioną przez Matejkę misję, Rejtan osiadł w rodzinnym dworze. Seweryn Soplica, wspaniały narrator-gawędziarz szlachecki, wykreowany przez Rzewuskiego na Rejtanowego kolegę szkolnego i wojskowego, tak opowiada o symbolicznej chwili ataku oblędu: „Zawrót głowy częsty przy innych boleściach cierpiał, a w ciągłych zadumaniach nocy bezsenne przepędzał, jednak śladu nie było nadwątlenia umysłu. Ale jak doszła do niego wieść o pierwszym podziale ojczyzny za zezwoleniem jednomyślnym skonfederowanych stanów, tego ciosu wytrzymać nie mógł — i rozum jego rozbił się, przywalony sromotą publiczną”. Oczywiście, nie idzie tu o prawdę historyczną, lecz o legendę, budującą mit Rejtana „z umysłem nadwreżonym w usługach ojczyzny” i kończącego śmiercią samobójczą.

Jerzy Michalski napisał studium *Rejtan i dylematy Polaków w dobie pierwszego rozbioru* („Kwartalnik Historyczny”, 1987, nr 4), w którym z rzeczowością historyka, przedstawił zarówno racjonalne motywy postępowania Rejtana, jak i uzasadnione przyczyny okazywanej już przez współczesnych admiracji dla niego. Świadczyła ona, że Rejtan odpowiadał zapotrzebowaniu na bohatera w społeczeństwie, które niezdolne do faktycznego oporu spragnione było protestu manifestującego opór moralny. Rejtan,

zdaniem Michalskiego, zrobił to, co powinien był uczynić Stanisław August, lecz w wykonaniu króla mogłoby to pociągnąć za sobą niebezpieczne konsekwencje. „Podobne niebezpieczeństwo istniało, gdyby na drogę heroizmu wstąpił cały sejm lub jakieś większe grono przywódców politycznych i ich stronników. Rejtan, wskutek małej skuteczności swego protestu, nie stworzył takiego niebezpieczeństwa, a dokonał czynu zgodnego z plutarchowymi wzorcami samotnego bohatera, gotowego poświęcić wszystko dla ojczyzny”. Na tym polegała osobliwie paradoksalna siła- bezsiła jego zachowania, które przede wszystkim miało na celu zademonstrowanie rozpowszechnionego wówczas stanowiska, że „głównym patriotycznym obowiązkiem jest nielegalizowanie zaborów w sposób stwarzający pozory dobrowolności”. O tym spokojnym bohaterze z Plutarcha pisze Michalski, podkreślając, że „takim go po latach widział Mickiewicz i utrwalił w narodowej tradycji”. Owszem, w *Panu Tadeuszu*. Ale są i inne wypowiedzi Mickiewicza. I jest legenda, przeważająca, jak zwykle, nad faktami.

Kanoniczna biografia Rejtana, to znaczy ta, która stała się osnową mitycznej opowieści, daje się streścić w takiej sekwencji wydarzeń: popadłszy w skrajną rozpacz z powodu nieszczęścia ojczyzny Rejtan oszalał i popełnił samobójstwo. Jest to niewątpliwie, zwłaszcza dla tzw. dobrego gustu, nadmierne, przesadne nagromadzenie okropności, ale ono właśnie stało się — w swoim niesamowitym, koniecznym dla aury mitycznej przerysowaniu — ładunkiem legendy romantycznej, matejkowskiej i postromantycznej. Rejtan uosobił najpełniej i najbardziej ekspresyjnie postać Polaka, „obłąkanego ojczyzną”. Posunięta do ostateczności miłość kraju gwałtownie przekształciła przezwisko „wariata” — w rzeczywistość psychiczną. Bo za „półgłówka” mieli Rejtana podczas tzw. sejmu delegacyjnego zdrajcy i jurgieltnicy. Już wtedy okazywał jakąś szaleńczą determinację.

„Patriotyczny szal”, „szaleńcza protestacja” Rejtana objawiły się dramatycznie zarówno w jego gestach, jak i słowach. Legł na progu, by przeszkodzić posłom w opuszczeniu Izby Poselskiej (w niektórych wersjach podaje się, że padł krzyżem w samych drzwiach), rozdarł koszulę na piersiach, a słowa, jakie wówczas

wykrzykiwał, dotarli do nas, jak to zazwyczaj bywa w takich przypadkach, w wielu wersjach: „Depczcie tę krew, którą ja za was gotów wylać, depczcie te piersi, które się zastawiają za cześć i swobody wasze”; „Zabijcie mnie, zdepczcie, lecz nie zabijajcie ojczyzny!"; „Na Boga, na rany Chrystusa, zaklinam was, bracia, nie plamcie imienia polskiego!"; „Zdepczcie mnie, kaliczcie mnie, kiedy ojczyznę gnębicie!"; „Dziś spowiadałem się i przyjmowałem Chrystusa, który was krwią swoją odkupił; jeżeli tę deptać zechcecie, depczcie po mnie!". Wszystkie te zaklęcia tchną niesamowitą ekspresją grozy, ale ostatnie ma w sobie siłę przerażającego zakazu, którego przekroczenie będzie się równało świętokradztwu.

Dramatyczne wystąpienia najdalej posuniętej determinacji były dla Mickiewicza objawem dobrego „starego języka”, zaklinającego na rany boskie i ujawniającego — tak mu bliskie jako romantykowi — cielesne utożsamienie z poniżoną ojczyzną. Podobnie i język mnifestu Rejtana, jak to zauważył Jerzy Zawieyski, „odbiega daleko od języka dyplomatycznego”, to jakiś „dziwny uczuciowo-liryczny dokument”. W fizyczny sposób miał przeżywać Rejtan męki ojczyzny: „rozszarpanej”, „rozdartej na sztuki”, prefigurując niejako tortury Konrada z III części *Dziadów* czy też nawiedzenia przez fantazmaty, które miały nękać romantyków — im to zwidywało się ciągle „ojczyzny widmo skrwawione” (Gaszynski), „duch zabitej ojczyzny”, „bladej, z martwą żrenicą, we krwi świeżej blizny” (Goszczyński).

Tak się zachowując i wypowiadając nieznany dotąd poseł z Nowogródka otwierał nowy polski korowód: patriotycznych „szaleńców” i szaleńców. Postąpić jak Rejtan, to postąpić jak „fanatyk, szaleniec, który według litery swojej Instrukcji jest zobowiązany dbać o całość i najmniejszą cząstkę Rzeczypospolitej”(Zawieyski). Przez współczesnych porównywany do bohaterów antycznych, dla których rzymska *cnota-virtus* była najwyższą zasadą istnienia, musiał stać się wkrótce bohaterem romantycznym, gdyż miał utożsamić w skrajny sposób „Polskę” i „egzystencję”, co było podstawą romantyzmu polskiego. Wywyższając szaleństwo jako stan jasnowidzenia prawdy, w legendzie Rejtana romantyzm ten uwielbił patriotyczne poświęcenie, wyrażające się w zapamiętaniu — aż do samozatrącenia. Kajsiewicz w przedmowie do swych

Sonetów (insurekcyjnych) zapewniał wkrótce po klęsce powstania listopadowego: Jeżeli mimo długich niepomyślności i cierpień nie wytrzeźwiliśmy się z tego świętego ducha poświęcenia się, który ludzie [...] nazywają szalem, jeżeli żyjem i umrzem w tym szale, to pokolenie po nas następujące [...] wzrastając wśród większego prześladowania i okropniejszych obrazów", będzie — domyślamy się — jeszcze bardziej nietrzeźwe, szalone, ogarnięte „świętym duchem poświęcenia się”. Rejtan stoi u początków czegoś, co można byłoby nazwać „syndromem polskiego obłądu”, dlatego też każdy szczegół jego zachowania urasta — jako „święty początek” — do miary wzoru i symbolu.

Samobójcza śmierć Rejtana, jak zresztą inne obrośłe legendą i budzące szczególną grozę fakty z jego biografii, ma kilka, wersji i kilka wykładni. Wedle relacji Niemcewicza, przytoczonej w publikacji materiałowej E. Raczyńskiego: „Dzień, w którym trzy dwory podały noty pierwszego Polski podziału, był dniem ostatnim dla niego: nie mógł znieść Rejtan tak srogiego ciosu, okropne pomieszanie zmysłów ogarnęło tę duszę, tak dotąd jaśniejącą dzielnie. Na wieść tak smutną przybyli do Litwy bracia jego [...], nie poznał ich Rejtan i rzucił się na nich wściekle, aż go w okowy ująć musiano [...]. Potem nie poznawał nikogo, nie cierpiał żadnego odzienia, nie przyjmował pokarmu jak oknem [...], a gdy raz przez nieostrożność służącego podano mu szklankę z napojem, porwał ją, stłukł i ostrzem szkła żywot sobie rozerznął. Tak skończył godny wielkich Rzymian, godny czasów Katona, nieśmiertelny nasz ziomek”. Samobójstwo to — zauważmy, w najmniejszym stopniu nie potępione, umieszczone w tradycji katońskiej — zostało bezpośrednio, podobnie jak w relacji Rzewuskiego, powiązane z upadkiem niepodległości Polski.

Samobójstwo patriotyczne rozpatrywano w kategoriach rzymskiej moralności obywatelskiej. Zakazujące samobójstwa zasady chrześcijańskie były raczej w tych okolicznościach pomijane. Ale nieraz rozważano kolizję cnoty rzymskiej i cnoty chrześcijańskiej. Tak na przykład w latach trzydziestych XIX wieku Rufin Piotrowski, gdy zaniechał tyranobójstwa (sądził, że okoliczności umożliwiały mu zabicie cara), podkreślał w *Pamiętnikach*, że wolał być

„Polakiem” (sc. chrześcijaninem) niż „Rzymianinem”, dla którego pozbawienie tyrana życia było tylko czynem szlachetnym, nieopatrzonym żadnymi moralnymi zastrzeżeniami.

Niemcewicz nie żywił wątpliwości, że Rejtan zabił się w stanie obłąkania, ale jednocześnie przypisał mu świadome intencje Katona, który, jak wiadomo, nie chciał przeżyć śmierci republiki. Roman Kaleta w cytowanej już rozprawie zgromadził rozmaite wersje wstrząsającego wyobraźnią współczesnych i potomnych wydarzenia z 8 sierpnia 1780 roku. Oczywiście ich kształt i sens zależy od interpretacyjnego nastawienia autorów, którzy snują na różne sposoby legendarne opowieści o zachowaniach Rejtana; trzeba powiedzieć, że odznaczają się one wrażliwością w pamięć ekspresyjnością, a nawet teatralnością. W jednym z wariantów legendy, czasem przesuując samobójstwo Rejtana na rok 1790, akcentując stan jego rozpaczony albo melancholii, albo obłąkanego transu, opowiadano: „gdy raz podano mu napój w szklance, porwał ją, stłukł i ostrzem szkła gardło sobie przerznął”. Obok tej występuje jeszcze inna wersja: połknięcie w obłąkaniu ostrych kawałków szkła; czasem miały one pochodzić ze stłuczonej przez Rejtana szyby. Pamiętamy, że u Mickiewicza trzyma on w ręce, w geście katońskim, synonim miecza — nóż „ostrzem zwrócony do łona”. W jednym z brulionowych wariantów *Pana Tadeusza* poeta napisał lakonicznie i obrazowo o śmierci Rejtana: „własne wnętrzości wydarł”. Rzewuski przedstawia rzecz inaczej: wpadłszy w zapamiętanie, Rejtan „szybę z okna. rozbiwszy, szkłem uraził sobie jelita”. „Gardło” czy „łono”, to rzeczywiście istotna różnica symboliczna w interpretacji sensu czy to tylko obłąkańczo-samobójczej, czy też patriotyczno-szańczej śmierci. Efektownie pomyślany obraz „gryzącego sercem” romantyka, Kornela Ujejskiego, nadawał wydarzeniu wyraźne znaczenie moralne; samobójstwo Rejtana miało być śmiercią męznego gladiatora, uderzającą swą powagą na tle hulawczej niepowagi większości społeczeństwa szlacheckiego: „Kraj cały był jak cyrk rzymski, w którym przy huku okłasków konało niewielu gladiatorów. Rejtan umierał, rozpruwszy sobie łono własną ręką”. Dla Ujejskiego, który mianował się prokuratorem narodu, bezwzględnie osądzającym każde odstępstwo od „religii

patriotyzmu", był to manifestacyjny gest męstwa, odwagi i protestu.

Ryszard Przybylski w swym znakomitym dziele *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* (Warszawa 1983) analizuje *Rozmowy zmarłych*, które Ignacy Krasicki zaczął pisać w roku 1798, a więc już po ostatecznym upadku niepodległości Polski, wskazując na toczący się właśnie w tym czasie spór o zasadność samobójstwa po klęsce. U Krasickiego „Solon twierdzi, że w zniewoleniu żyć można i trzeba. Katon zaś uważa, iż życie takie jest hańbą i nie przedstawia żadnego znaczenia”. Ta dramatyczna antynomia była wielokrotnie roztrząsana potem przez polskich romantyków. Rej tan mógł stać się ich bohaterem — z powodu swej determinacji okazanej w pójściu do kresu, zarówno w szaleństwie, jak w samobójstwie. Piszę: „okazanej”, gdyż w rozumieniu romantycznym szaleństwo to nie utrata, przytomności, lecz przeciwnie— ostateczna iluminacja. Romantyczna interpretacja nie pozostawiała wątpliwości co do — w szczególny sposób świadomego — charakteru natchnionych działań Rejtana.

Nawiązywał do niej Jerzy Zawieyski w eseju *Pomiędzy plewą i manną* pisany w roku 1968. Wiadomo, że — chcąc się odizolować nawet od rodziny, chcąc trwać w ponurej samotności, a może na to skazany przez bliskich — po trzech dniach chwały i po błakaniach się po Warszawie, Rejtan zamieszkał w „murowance” u swego brata na Litwie i tu pisał dzieło *O moim pastowaniu na Sejm*. Wedle źródeł, na których oparł się Rzewuski, a za nim, Zawieyski, Rejtan „przez okno zobaczył wysiadającego z powozu generała moskiewskiego, który stał w Nowogródku, a przyjechał rewizytę oddać panu Michałowi [bratu Tadeusza], natenczas gospodarzowi Gruszówki. Pan Tadeusz chciał koniecznie iść na pokoje i odgrażał się na generała, ale ludzie go nie puścili i jego zamknęli”. Wtedy to popełnił samobójstwo. Komentuje Zawieyski: „samobójczą śmierć Rejtana można też traktować jako drugi jego protest moralny przeciwko zaborcom. Tylko że ten drugi protest zakończył się śmiercią”.

Wkrótce zaczął pnieć się fenomen zwany polskim rejtanizmem— pojawił się na przykład „fałszywy Rejtan”, zwany „Małą Rejtana”, przeciwnik Konstytucji 3 Maja, Jan Suchorzewski, którego

— w skutkach swych zdradziecką — rejtanadę (czyli imitację ekspresyjnych zachowań Rejtana) przedstawił Marian Brandys w eseju *Z dwóch stron drzwi* (Warszawa 1981).

Wspominając esej Brandysa, poświęcony trzem Rejtanom — Tadeuszowi Rejtanowi, Janowi Suchorzewskiemu oraz Jerzemu Zawieyskiemu, którego — z powodu jego sejmowego dramatu — autor nazywa „Rejtanem 1968 roku”, chce uczynić, podobnie jak on, „zawrotny skok z XVIII stulecia w historię najnowszą”. Uzasadnia się to faktem, że osobliwy wątek Rejtana w literaturze współczesnej pozwala uświadomić sobie wyraźniej pewne znaczenia, ale i pewne tajemnice, które narosły przez dwa wieki jego sprawy. Zawieyski (w *Kartkach z dziennika* znajdujemy ślady gehenny pisarza w związku z trudnościami publikacji tego eseju) kładzie nacisk przede wszystkim na konflikt racji króla i Rejtana. Bynajmniej działań Stanisława Augusta nie pozbawia, jak to nieraz czyniono, wszelkich podstaw moralnych. Tak dzieje się w warstwie publicystycznej. Ale tam, gdzie pojawia się opis szaleństwa Rejtana, wyczuwamy inny, bardziej przejmujący ton. Tu Zawieyski wkracza w ciemną sferę szaleństwa — i własnego przeznaczenia. Pisze więc o błakaniach się Rejtana po Warszawie — już po spełnieniu czynu podczas sejmu i może pod wpływem manii prześladowczej (ależ znowu nie wiadomo, czy była to tylko mania, skoro Trybunał Sejmowy od Ponińskiego skazuje go na konfiskatę dóbr i banicję): „Musiało się zdarzać, że uciekał ze swej gospody albo zamieniał jedną gospodę na inną, musiał też, porażony imaginacją strachu, włóczyć się po mieście, po jego dalekich peryferiach, może już później nie mieszkał nigdzie, tułając się po ulicach, szukając schronienia w bramach, w dołach, w ruinach, o których, że ich dużo, wspominają podróżnicy w swych pamiętnikach”.

Już u schyłku XVIII wieku dostrzegano metaforyczne i dosłowne podobieństwo między losem Rejtana i losem Polski: „co zdrajcy własnej ojczyźnie wydzierając wnętrze zrobili, on z siebie samego je wypruł i tak nieszczęśliwy zakończył życie”. W ten sposób miał popełnić samobójstwo — prując i wydzierając wnętrze, a co zrobił podczas sejmu? Poszarpany na sobie koszulę, pokazał, jak ona jest poszarpana. Teraz, jak ojczyzna tułał się po

ruinach i ukrywał w dołach. Może jeszcze tak z nią literalnie się nie stało, ale on wiedział, że się stanie. Jak będzie niedługo pisał Jan Paweł Woronicz, już po ostatecznym upadku niepodległości Polski, wyrażając stan obcości i wygnania:

Sami siebie nie znamy, a gdzie stąpim krokiem,

Poziera trup ojczyzny posoką spluskany:

Wszystko drażni, rozdziera nieznanym widokiem;

I sen nawet, spoczynku broniąc, niezbląkany,

Szarpie szyderczo i serce, i czucie

Marzeniem wzrosłym i znikłym w minucie.

W takiej aurze mógł się pojawić wspaniały pomysł dramatu, którego Zawieyski już nie napisał, gdyż i jego zaczęła ogarniać ciemność. W ostatnim roku życia, w lęku rozpaczy, Rejtan ponoć ukrywał się w okolicznych lasach. „Gdyby ułożyć dramat o Rejtanie, mógłby on się zamknąć w wielkim monologu. Rozbita karetka królewska, tak jak w dniu zamachu na króla, las, Poniński jako poszóstny zaprzęg, zdyszany, poganiany biczem przez Stanisława Augusta. Z wysokiego drzewa Rejtan rozprawia się z królem i Izy Ponińskiego. Byłaby to rozprawa z Majestatem Nieszczęścia i z plugastwem narodowej zdrady". W jakiej konwencji literackiej mogłoby to być napisane? „Taki dramat, zrodzony z szaleństwa bohatera narodowego, przychyłałby się zapewne bardziej ku grotesce niż tragedii. A może połączyć by zdołał jedno i drugie?"

I to jest właśnie tonacja opublikowanego w roku 1980 *Obłędu* Jerzego Krzysztonia. Tutaj całkowicie rejtaniczny, oszalały z miłości do ojczyzny bohater — Krzysztof J., Rejtan naszych czasów— szarpie się między wizjami Polski, które mogą, jak to ironicznie autor podkreśla, spowodować apopleksję: „tylko nie wiadomo — z ekstazy nad chwałą Rzeczypospolitej i Królowej Korony Polski— czy z rozpaczy nad narodowym nieszczęściem, nędzą i głupotą?" Tragedia i groteska opływają tę postać nowego Rejtana, który po grudniu 1970 roku znalazł się nie w „murowance", nie w ruinach, nie w lasach, lecz w szpitalu tworkowskim. Krzysztof J. jest nieodrodnym synem zbiorowości, w której poczucie wielkości dziejowej splata się nierozłącznie z rozpaczą spodlonej terażniejszości. Więcej, jego „obłęd" tu ma swoje korzenie. Jest on też

następcą i spadkobiercą tych wszystkich, którzy oszaleli z miłości do ojczyzny, po jej stracie.

„W tym szaleństwie jest metoda”, chciałoby się koniecznie jeszcze raz powtórzyć zwrot szekspirowski, który najlepiej oddaje przemyślną, Odysową zaiste chytrą obłądźcą bohatera. Paradoks bowiem polega tutaj na tym, iż rzeczywistość poza szpitalem dla obłąkanych jest tak odrażająco absurdalna, i potworna, że właśnie w takim szpitalu bohater może odnaleźć solidarnych obrońców nie-tykalnych wartości narodowych, tu może przeżyć sen narodu o sobie samym. W *Notatkach szpitalnych* Andrzejewskiego do *Apelacji* — apelacji udęconego wariata rzeczywistości PRL-u do najwyższej władzy PRL-u — znajdujemy ten sam problem: „Obojętnym wydaje się w tych okolicznościach, czy M-ski dobrowolnie popadł w chorobę, czy raczej ona, ukształtowana rzeczywistością i nim samym, jego dopadła. Jego błąd spoczywa, równie mocno w porządku polskiej natury, jak szaleństwo Orestesa w ówczesnym porządku greckim lub ciemność zidiocenia ogarniająca swymi mrokami Alioszę Karamazowa”. Schizofreniczne urojenie M-skiego — podkreśla Andrzejewski — nie dyskredytuje „realistycznej wymowy urojenia, a więc faktu istnienia potężnego, nieomal wszechwładnego wroga”. Tu właśnie ukrywa się osobliwość „polskiej kondycji”: zadziwiająco powiedziane, ale niezmiernie trafnie: schizofrenia nie koliduje z realizmem, obłądźca odpowiada rzeczywistości. W umysłowej skazie M-skiego, powiada Andrzejewski, można dopatrywać się znamion jakiejś w Polsce „prawidłowej normalności”. Czy tak jest i poza Polską, tego Andrzejewski nie chce rozstrzygać. Są narodowe style szaleństwa: „wariaci się nie wynaradawiają”. „Niech każdy mówi o własnych wariatach”. No więc mówimy.

Szaleniec romantyczny spala się, jak zwykle, w ogniu poświęcenia, ale nie musi ono pozostawać bezowocne. Powieść *Krzysztonia* ujmując w końcu przejście przez obłądźcę jako monstrualny rytuał pograżenia, zejścia na dno piekieł i odkupienia, oczyszczenia. „Ktoś za nas musi to zrobić”, zdaje się mówić autor, narrator i bohater. Ktoś musiał jeszcze raz sprawdzić na sobie i wypowiedzieć do końca szaleńczą prawdę o męczeńskiej polskiej drodze do wolności. Zrobił to Jerzy Krzysztoń.

Od Rejtana kolejne próby ratowania lub odzyskania niepodległości kończyły się klęską. Każde powstanie polskie miało swoich szaleńców. Nie będziemy ich tutaj wszystkich wyliczać, chociaż kiedyś i na to może przyjdzie pora. Zanim dotrzemy do powstania styczniowego, przypomnijmy dwie postacie i dwa utwory z szaleńczej inspiracji powstania listopadowego.

Rzecz pierwsza to autobiograficzny *Adam Szaleniec* Zygmunta Krasińskiego. Od chwili, gdy dowiedział się, że wybuchło powstanie i gdy sam siebie przekonał, że nie weźmie, nie może wziąć w nim udziału, popadł w szaleństwo hańby, czemu dał wyraz przede wszystkim w listach do Reeve'a. Oczywiście, nie byłoby ono tak gwałtowne, gdyby nie wypracowany obraz samego siebie jako rycerza, patrioty gotowego oddać życie na każde zawołanie ojczyzny. Już wcześniej czuł w sobie „ziarnoszaleństwa”. Teraz przyjacielowi zwierza się z tego, jak oszukał ukochaną swym wyimaginowanym portretem patrioty: „Okłamałem moją ukochaną, a kiedy to, co w moich ustach było kłamstwem, urzeczywistniło się dłońmi stu tysięcy ludzi, nie mogę już grać mojej roli”. Demistyfikacji rycerskiego ideału towarzyszy najwyższe napięcie psychiczne: „Kiedy do Ciebie pisałem, byłem jakby w malignie, jakby pomieszany na umyśle, trawiony gorączką, nieszczęśliwy, ze złamanym sercem”. Zaczyna się prawdziwa fuga szaleństwa w listach do Reeve'a: „marzyć, okłamywać się i stopniowo, powoli kroczyć ku szaleństwu, to jeszcze nie jest najgorsze”: „piszę głupstwa, roję szaleństwa, pełen przy tym przyjemnej niepewności co do tego, czy szczytem mojej kariery życiowej będzie obłąd czy ośpienie — to jest czy będę w końcu zbiegiem z Bedlani [słynny szpital dla wariatów] o dzikim spojrzeniu, z pianą na ustach, z rozkrwawioną pierśią, którego myśli kłębią się wściekle i zderzają w głowie”; „Chodzę jak obłąkany, płaczę jak dziecko lub zrywam się jak szalony” (do ojca); „Napisałem dużo rzeczy w wielu rodzajach, jedne rozsądniejsze, drugie niepomiarowane, podług stanów swojej duszy; kiedy wpadła w gorączkę, musiałem jej ulżyć pisząc szaleństwa” (do ojca).

Widzimy, jak w tych wyznaniach utożsamiają się stany: „bycia, jakby szalonym”, „bycia szalonym”, „pisania szaleństwa”. W efekcie zaczyna powstawać poemat prozą o „nieszczęsnym szaleńcu”.

Właśnie *Adam Szaleniec*. W liście do Reeve'a z 21 czerwca 1831 roku wyznaje: żyję tylko wtedy, „kiedy opisuję szaleństwo człowieka, który ma mnie wyobrazić”. Na sformułowanie Reeve'a, że Adam jest „dyletantem” (w szaleństwie), Krasiński wpada w gniew: chce, „by to był prawdziwy becllamita”. Uznaje, że przyjaciel węższy ćwiczenia literackie tam, gdzie rozpościera się raniąca prawda egzystencji. W tym kontekście właśnie pada jedno z najsłynniejszych i najistotniejszych zdań Krasińskiego: „Teraz pojmujesz chyba, że Adam to wcale nie ja, a zarazem to ja, ja sam, Moje »ja« posłużyło mi za punkt wyjścia i prawdę o sobie posunąłem do ostatecznych granic”. Studium własnego patriotycznego szaleństwa, autowiwisekcja obłędu z powodu rycersko-powstańczej hańby — oto sytuacja wyjątkowa w literaturze polskiej. Zaowocuje ona przede wszystkim w *Irydionie*. Ale, jak widać, szaleństwo Krasińskiego było „inne”, jak wszystko niemal, co go dotyczy w polskim romantyzmie.

Toteż drugi przykład, którym chcę się posłużyć, całkiem odmienny ma charakter. Idzie o Jana Machnickiego, urzędnika galicyjskiego, którego obłęd miał ponoć swe źródło w upadku powstania listopadowego. „Machnicki wariat”, zamieszkujący ruiny zamku odrzyńskiego, pozostałby zapewne wśród malowniczych legend okolicy — które z upodobaniem opowiadają pamiętnikarze, gdyby nie Seweryn Goszczyński. W liście do Zaleskiego z roku 1840 wyznawał: „napisałem prozą powieść dosyć dużą, z moich wspomnień galicyjskich. Bohaterem patriota-wariat, osoba rzeczywista, żyjąca jeszcze przed kilku laty, mieszkaniec odrzykońskiego zamku, zaczął zupełnie się w gruzy rozsypać”. Ten „patriota-wariat” to Król zamczyska, Strażnik ruin, romantyczny szaleniec, który obłąkał się z miłości do przeszłości, ale i do przyszłości Polski. Jako romantyk Goszczyński podał w wątpliwość „obłęd” Machnickiego i w pełni zaakceptował jego samoocenę zwróconą do zdroworoządkowych filistrów: „Gdybyście wy mieli więcej czucia i pojęcia, Machnicki nie byłby dla was wariatem, oddalibyście swój rozum, za jego obłąkanie”. *Król zamczyska* to przykład wyjątkowo wyrazistej romantycznej inwersji: obłęd staje się rozumem, a rozum — obłędem. Machnicki, który obcuje ze zjawą Stańczyka, przyjmuje

na siebie obok roli króla również rolę królewskiego błazna. Połączenie Rejtana ze Stańczykiem nadaje utworowi Goszczyńskiego wyjątkową tonację tragiczno-groteskową.

A teraz dopiero poprzez „archetyp Rejtana”, poprzez topos „patrioty-wariata” spójrzmy na kulminację polskiego szaleństwa — na powstanie styczniowe, świadomie w tym wywodzie mieszając życie i literaturę. Wiadomo, jak wrażliwym na nastroje epoki pisarzem był Józef Ignacy Kraszewski. I właśnie w takich słowach skreślił portret zbiorowy ostatnich powstańców: „Garść ludzi okrzyczanych szalonymi, marzycielami, ideologami lub rewolucjonistami i demagogami — pozostała sama ze sztandarem, ze starym, krwawym i poszarpanym narodowym sztandarem”. Wielu ich tak widziało, choć nie zawsze łączyło z „szaleństwem” i „marzycielstwem” równie wzniosłe wyobrażenia.

Decydujący wpływ na życie Aleksandra Głowackiego — Bolesława Prusa, a więc i na całe dzieje naszej kultury, wywarł los jego starszego brata, Leona. Przypominam za Krystyną Tokarżówną: jeden z wybitnych twórców i działaczy organizacji powstańczej po wybuchu powstania popadł w stan dziwnego rozdrażnienia. Pograżony w melancholii i depresji przebywał w szpitalu w Lublinie, potem ciężko chory psychicznie do końca życia — u rodziny, na plebanii u wuja. Aleksander przypisywał obłąd brata nieznośnemu napięciu psychicznemu, które rozdarło i rozsadziło jego ustrój nerwowy: „Był to człowiek bardzo, wyjątkowo szlachetny, który (o ile wiem) nie wierząc w pomyślny rezultat akcji zbrojnej, nie wycofał się z organizacji...”. Nie poszedł do bitwy, nie padł na polu walki, nie zginął w więzieniu czy na Sybirze. „No i zginął w sposób straszniejszy niż wielu innych”, napisze Aleksander Głowacki w liście do Walerego Przyborowskiego z 22 marca 1902 roku. Bolesław Prus nigdy nie mógł go zapomnieć. To było jego widmo i jego ostrzeżenie. Cień brata padał na polski „chorobliwy patriotyzm”, który tak Głowackiego irytował, że nosił się z zamiarem ucieczki na studia do Petersburga.

U Orzeszkowej inaczej. W obręb satyrycznej powieści *Pompalińscy* — brawurowego pamfletu na rachityczną i podejrzaną arystokrację — wkrada się pogłos jakiegoś tajemniczego nieszczęścia. W domu Kniksów, który mógłby uchodzić za obraz idylli

rodzinnej, słyhać stale dochodzące zza drzwi zamkniętego pokoju uporczywe samotne męskie stapania. „Było coś dziwnie posepnego, rzecz można, tajemniczego w tych krokach [...] Rzekłbyś: niespokojny duch jakiś, pokutujący tam wśród ciszy i zamknięcia lub więzień smutny z nie dającym mu spokoju robakiem w piersi”. W powieści znajdujemy wnet rozjaśnienie tajemnicy: w języku czopowym opowiada się, jak ojciec rodziny popadł w szaleństwo z powodu klęski powstania styczniowego: „całą już duszą utonął w tych... sprawach ogólnych... [...] przez cały rok pochmurny był tylko i jak grób milczący...”. Nie interesował go już własny dom, żona, dzieci. Ciągłe wstrząsał „smutnie głową tak, jakby nad kimś niewidzialnym litował się i bolał...” Raz zaczął wyliczać „rozmaite nieszczęścia”. „Nagle porwał się z krzesła, oczy mu w słup stanęły, twarz zbladła jak u trupa, Ścisnął głowę w obu dłoniach, okropnym jakimś głosem krzyknął: »Przepaść« [to pewno ta przepaść, w którą spadała sama Orzeszkowa, jak to opisywała po klęsce powstania styczniowego] i upadł na ziemię”. Tak brzmi opowieść żony patrioty-wariata. On sam zaś bez przerwy powtarza, że „wszystko przepadło! wszystko zginęło!” i obrazowo przedstawia, jak mu serce pękło i robak w mózg się wwiercił. Jedyne, mający szansę na ocalenie spośród Pompalińskich, Cezary, ma go za „świętego człowieka, który postradał rozum przez miłość dla ludzi”, za „obłąkanego z miłości do ludzi”. Dyskretnie daje się do zrozumienia, że to „normalny” w Polsce patriota-wariat.

W swej książeczce o Marii Dąbrowskiej Andrzej Kijowski był skłonny kiedyś sądzić, że w wyobrażonym przez inteligencję domu polskim „raz na zawsze zastygłym w tradycyjnym kształcie, wyidealizowanym, przemienionym w mit. arkadyjski”, życie przebiegało „wedle napisanego przed wiekami scenariusza z postaciami niezmiennymi, jak w komedii sarmackiej — z wiernym sługą, obłąkanym rezydentem powstańcem albo konfederatem, z marnotrawnym synem i zatroskaną wiecznie matką, z ojcem, który ponad tym wszystkim króluje...”. W istocie w I tomie *Nocy i dni* pojawia się postać wuja Bogumiła Niehcica, Klemensa Klickiego, obłąkanego powstańca 63 roku, któremu zwłaszcza zimą zdawało się, że jeszcze ciągle trwa powstanie i wtedy uciekał na noc do

lasu. Rzeczowy opis objawów powstańczo-popowstańczego obłądu wuja Klima i jego śmierci po paroksyzmie ostatniej ucieczki zajmuje istotne miejsce w *Bogumile i Barbarze*, ujawniając dramat polskiego życia na każdym miejscu i o każdej dobie.

Gdy się spojrzy i na Prusa, i na Orzeszkową, i na Dąbrowską, z perspektywy r e j t a n i c z n e j , którą tu ciągle staram się utrzymać, to trudno by było dopatrzeć się w „obłąkanym powstańcu” postaci ze schematycznego komediowego scenariusza w rodzaju „starego sługi”. W jakim stopniu nie był to schemat, lecz dramatyczna prawda życia, świadczy też typ polemiki z romantyczno-powstańczymi urojeniami. Niewątpliwie zarówno Józef Szujski, jak i ksiądz Franciszek Krupiński posłużyć się mogli z wielką łatwością terminologią samych romantyków, którzy wywyższyli szaleństwo, a teraz wraz z nim runęli w przepaść klęski. Można już było znęcać się do woli nad brakiem realizmu i zdrowego rozsądku, nad utratą poczucia rzeczywistości, nad stanami transu i pijaństwa, nad chorobliwymi skłonnościami samobójczymi.

Klęska powstania styczniowego umożliwiła zmianę kryteriów oceny i, co za tym idzie, zmianę języka. Szujski w roku 1867 przemawiał z wielką pasją egzorcysty: „Obłądzie, który mniemasz, że dosyć jest chcieć rozpędzić nieprzyjaciół, że dosyć jest zrobić konspiracyjkę jedną lub drugą, aby być wolnym i niepodległym, wynieś się z ziemi naszej, opuść ją na zawsze, bo sprowadzasz tylko klęski bez granic...”. Ksiądz Krupiński piętnował społeczne skutki romantyzmu, konsekwencje jego „paroksyzmów szaleństwa” i „halucynacyjnych widziadeł”, „egzaltacji posuniętej prawie do obłąkania zmysłów”. Któż to jest ten ideał romantyczny? „Zapalenie, fantastyczny marzyciel, na poły bohater, na poły szaleniec”. To w końcu „karykatura człowieka”, stwierdza surowo i bez osłonek ksiądz Krupiński. Najbardziej groteskowe było oczywiście to, że rwał się do łamania uczuciem tego, czego rozum nie mógł złamać, chociaż skutki społeczne wpływających stąd „czynów nierozważnych” miały się okazać przerażające wedle rozumowania stańczyków.

Jeszcze legioniści Piłsudskiego śpiewali romantycznie i szaleńczo w swym hymnie *My, Pierwsza Brygada*:

Na stos rzuciliśmy nasz życia los,

Na stos, na stos.

[...]

Krzyczeli, żeśmy stumanieni,

Nie wierząc nam, że chcieć — to móc!

Jeszcze Jan Erdman w jednej z najpiękniejszych polskich książek XX wieku, w *Drodze do Ostrej Bramy* (Londyn 1982), mógł napisać o wielkim romantycznym pułkowniku, ostatnim komendancie Okręgu Nowogródzkiego AK, Macieju Kalenkiewiczu, który jak nakazywały mu honor i wierność, poległ 21 sierpnia 1944 roku, w boju z dziesięciokrotnie silniejszym przeciwnikiem, w obronie polskości ziem kresowych: „Jestem dumny, że znałem osobiście Rejtana”. Pochowano go pod Surkontami przy leśnym cmentarzyku powstańców 1863 roku.

Może i romantyzm został z naszej ziemi wyświęcony, jak sobie tego niektórzy gorąco życzą, ale polskie szaleństwo — nie. Czymże ono jest w swej wieczności? Najlepszej odpowiedzi udziela Kazimierz Wierzyński w wierszu *Polsko, którą przezwano z tomu Krzyże i miecze*:

Pawiem narodów byłaś i papuga... Słowacki

Polsko, którą przezwano „narodów papugą”, Czemuż mądrych za światem nie powtarzasz nauk,
Tylko cierpisz zbyt dumnie i walczysz tak długo Za wolność przedawnioną, najcięższy twój nałóg!

Czemuż to się w obłudzie nie kształcisz, uparta

Nikogo nie okłamiesz, niczego nie udasz,

Choć znak twój — splugawiony, wierność — nic nie warta,

I krzyżom twym urąga tłum, a w tłumie Judasz.

Czemuż to nagle w jakiejś nie zabłyśniesz zdradzie I w pysznej nikczemności nie podniesiesz czoła.
Któż jeszcze dzisiaj wieńce na mogiłach kładzie, Gdy o pomstę do nieba każdy trup z nich woła?!

Wypłosz orła z twych płócien, jak inni ptasznicy,
I na nowych sztandarach dziób wyszyj papuzi,
Od razu cię docenią szlachetni Anglicy,
Sprawiedliwi Moskale i bratni Francuzi.
Cóż ci po próżnym gniewie — spójrz wokół, szalona —
I co po ideałach, i po górach kości,
Krucjata, którą wszczęłaś, już dawno skończona
A wolność znaczy tyle, co rozbój wolności.
Dopiero gdy uskrzydłisz się wspólnym zwyczajem
I zrównasz do obludy, która wszystkich brata,
Przywróca ci honory i obdarzą krajem,
I taką świat cię znowu wprowadzi do świata.
I wejdiesz między ludy, przyklasną twej sławie
I zgodnie nad twym każdym zapłaczą kamieniem
I krzykną znów o duchu, o krwi, o Warszawie —
Polsko, którą przezwano „narodów natchnieniem”.

Polskę, zdaniem poety, obrzucono dwoma przezwiskami: „narodów papugą” i „narodów natchnieniem”; Wierzyński ironicznie nicuje obydwie te nazwy; stawiając je na równi, choć z różnych źródeł pochodzą, ukazuje ich natrętą obcość wobec szalonego jestestwa Polski. Tego jestestwa, które jest ściśle połączone z tragicznym przeznaczeniem, nie pozwalającym jej czynić tego, czego się inni po niej spodziewają — to znaczy właśnie zaparcia się swego jestestwa. Los dziejowy Polski bowiem to położenie między Niemcami a Rosją, to ciśnienie między dwa młyńskie kamienie, usiłujące —jak pisał Żeromski — zetrzeć ją na proch. Polskie poczucie przeznaczenia dziejowego przejawia się w szalonej sile oporu wobec tych potęg kamiennych, w prowadzeniu życia w czymś, co, wydawałoby się, jest nie do przeżycia. W takiej sytuacji Polska nieraz bywa narażona na zdradę ze strony sojuszników, skłonnych do ustępstw jej kosztem, oraz oskarżana o szkodliwą bezkompromisowość.

Obrona ojczyzny jako duchowej formy życia przybiera tutaj postać podjęcia wyzwania miażdżącego losu. Polacy przyjmują je jak bohaterowie tragiczni — nie zaś jak fatalistyczni skazańcy,

którzy wiedzą, że „i tak” muszą ulec i pogodzić się. W „wyniosłej godzinie”, jak nazwał chwilę tragiczną Hebbel, Polacy nie uginają się przed losem i idą do kresu. Dowody takiej postawy złożyli powstańcy listopadowi i styczniowi, obrońcy Westerplatte, powstańcy wileńscy i warszawscy, górnicy z kopalni „Wujek”... Wszystkich ich cechowało tragiczne poczucie honoru w obronie upadającej sprawy, której do końca, w obliczu wrogiej przemocy, nie chcieli odstąpić. I to właśnie bywa nazywane „polskim szaleństwem” .

Różne drastyczne wyobrażenia w naszej literaturze — samobójstwo Rejtana, zdrada Wallenroda, zemsta wampira, wyartykułowane w niej reakcje na zło zderzały się nieraz z nakazami etyki chrześcijańskiej. Racjonalizowała ona i moralizowała postawy w Polsce porzecznej oraz znajdowała uzasadnienia religijne, filozoficzne, ideowe — celem okiełznania impulsów rozdrażnionej wyobraźni patriotycznej, przekraczającej tabu szaleństwa i śmierci. Ale przecież cały ten świat utajony a nieraz i zakazany mógł się ujawnić w sztuce, która nie cofała się przed odsłonięciem najdrażliwszych pragnień, wahań i niespełnionych dążeń. W ten sposób literatura romantyczna jako domena wyobraźni, oddając dramatyczny stan wzburzenia ówczesnej świadomości, mogła, ją wyzwalać, poznawać, projektować, rozdzierać, ale i czasem uspokajać.

Teatr duszy polskiej rozegrał się w poezji romantycznej. W latach 1890-94 Jacek Malczewski stworzył obraz *Melancholia*, symboliczną wizję całego polskiego wieku XIX. Nad podłogą unosi się skłębiony tłum postaci w różnym wieku — od dziecięcego poprzez męski do starczego. Dążą one w zastygłym wysiłku w kierunku nasłonecznionego okna, ale granicy jego przekroczyć nie mogą. Tu się zatrzymują obłądnie gdzieś zapatrzone, melancholijnie w coś zasłuchane. Za oknem widać ciemną postać — ni to Polonii, ni to Melancholii, ni to Śmierci. Nieraz się one u Malczewskiego utożsamiały. Korowód polski zatrzymuje się przed granicą słońca i wolności; pozostaje w bolesnej ciemności. T r a g i c z n a ironia polskiego losu naznacza twarze melancholią, ponurym zapamiętaniem, rozpaczliwym wahaniem, obłąkaniem, dążeniem ku

śmierci. Paradoksalnie nieruchomy taniec tragicznych widm ciągle nie pozwala zapomnieć o polskim przeznaczeniu.

I na zakończenie aforyzm o Polsce:

Gdyby nie była taka nieszczęśliwa, nikt by jej tak szaleńczo nie kochał.

Cóż to znaczy? Że Polacy mają szczególny pociąg do nieszczęścia, że lubują się w nim, że pragną być nieszczęśliwi, że mają skłonności samobójcze, że są obłąkani, że nie chcą żyć dla ojczyzny, lecz jedynie ciągle chcą dla niej umierać?

Nie! Mnie się zdaje, że to znaczy tylko jedno: że Polacy po prostu są ludźmi. A może, że są szczególnymi ludźmi, jakby chyba niedarwinowskimi. To taka gałąź ludzkości, która wskutek dziwnych zbiegów okoliczności wypadła poza szczeble darwinowskiej ewolucji. Bo (wbrew Norwidowi, który rozgoryczony w liście napisał, a jest to wykorzystywane w dość niecnym celu, że człowiek w Polaku jest karzeł) — wielki jest człowiek w Polaku. Nie chce uznać, że przeżywają tylko silniejsi i oni jedynie zasługują na chwałę, że siła idzie przed prawem i że polityka nie ma nic wspólnego z moralnością. Bo czymże jest to „Nieśmiertelne Powstanie” z apostrofy Żeromskiego, to nieśmiertelne szalone polskie powstanie? Ono przecież po wszystkich rozbiorach Polski ciągle wznawia i stawia przed nasze oczy ten sam swój szalony problem: że Polska padła ofiarą niemoralnej polityki i że ma moralne prawo do niepodległego istnienia. Taka właśnie jest „szalona Polska” z wierszy Wierzyńskiego o krzyżach i mieczach.

To dlatego wreszcie tutaj człowiek polega na tym, że kocha to, co nieszczęśliwe, słabe, upadające pod ciosami przemocy, uciemiężone i prześladowane, że tutaj ten dziwny człowiek zazwyczaj jednak nie chce się umieszczać po stronie niebawale zdrowych na rozumie (albo przynajmniej uważających się za takich) pysznych swą siłą materialną zwycięzców, lecz po stronie zwyciężonych, często nawet szaleńców. Dlatego tutaj „miłość ojczyzny” tak drogo kosztuje.

POLACY I ICH WAMPIRY

Stefanowi Kieniewiczowi

Losy Polaków łączą się ściśle z losami ich upiorów, a zwłaszcza wampirów. To zdanie nie zostało napisane w hiperbolicznym furorze i uniesieniu. Słowiańskie przedchrześcijańskie wierzenia w upiory i wampiry trwały wszak długo i uporczywie. W latach trzydziestych naszego stulecia jeden z najświetniejszych znawców kultury ludowej Słowian, Kazimierz Moszyński, pisał, że „właśnie w dorzeczu dolnej Wisły do ostatnich czasów znajdowało się wybitne ognisko wampiryzmu”¹. W centrum narodowego arcydzieła, w III części *Dziadów* Mickiewicza tkwi — pod względem potęgi patriotycznej dzikości, nienawiści i mściwości nie dający się z niczym w literaturze polskiej porównać — wampiryczny śpiew Konrada („Pieśń ma być już w grobie, już chłodna...”) ze słynnym refrenem:

Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,

Z Bogiem i choćby mimo Boga!

(Wyd. Jub. III, 155)K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II. *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. 2, Warszawa 1967, s.659.

Na różne sposoby usiłowano zatuszować siłę tego utworu, zresztą i sam Mickiewicz próbował ją zdecydowanie osłabić, wkładając natychmiast w usta postaci dramatu jednoznaczną ocenę moralną. Ksiądz Lwowicz wykrzykuje: „to jest pieśń pogańska”, a Kapral mu wtóruje: „to jest pieśń szatańska”. Przecież jednak poeta nie tylko ją napisał, ale i wydrukował. Więc chciał, by w dramacie istniała. Dlaczego? To jest właśnie kwestia interpretacyjna, do której powrócę.

Na razie pragnę zastanowić się nad pewnym dylematem metodologicznym. Otóż Kleiner, który podejrzewał, że może jednak ten wiersz Mickiewicza przekracza dopuszczalne normy pisania i smaku, w taki sposób go usprawiedliwił: „To tylko utrzymuje koszmarną fantazję poniekąd w granicach estetycznych, że idzie o zmyślenia fikcyjne, nie o sceny ukazywane z piętnem prawdy obiektywnej”². Sądził więc, że utwór „poniekąd” jakoś daje się estetycznie uzasadnić, gdyż posługuje się fantastyką zemsty, a ta nie może być wyposażona, w wymiar prawdy obiektywnej. W stosunku do sztuki romantycznej, a zwłaszcza romantyczno-frenetycznej (a w jej obrębie należy rozpatrywać pieśń Konrada) trudno utrzymać podobne kryteria oceny. Wszak mamy tu do czynienia z twórcami, w których prawda rzeczywistości wewnętrznej staje się w szczególny sposób równoważna prawdzie obiektywnej. Romantycy pierwsi w sztuce nowożytnej dokonali na taką skalę absolutnego wywyższenia wyobraźni, a wytwarzane przez nią fantazmaty uznali za równie realne co fakty. Od romantyków datuje się uznanie fantazmatu za niezbędny — wraz z wyobraźnią — pierwiastek istnienia i tworzenia, marzenia i myślenia. Oczywiście można fantazmaty różnie traktować, można je nawet uznawać za szkodliwe dla zdrowia psychicznego. Ale literatury, zwłaszcza literatury uznającej priorytet wyobraźni, nie można bez nich ani stworzyć, ani pojąć.

Toteż właściwie — obok rozmaitych rodzajów uprawianych działań literackich — konieczna staje się również krytyka fantazmatyczna, to znaczy krytyka, która by — za pomocą metod historii idei i historii literatury — poddawała osądowi

² J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, *Dzieje Konrada*, cz. II, Lublin 1948, s.297.

literackie „fantazje”, „fantasmagorie”, „fantazmaty”. Badanie romantyzmu do takiego proceduru wręcz przymusza. Przykładem niech będzie *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego. Gdy dotknął romantyzmu i jego imitacji przez Młodą Polskę, musiał się po wielokroć posługiwać słownictwem fantazmatów³. Inaczej nie mógł dotrzeć do tkanki sztuki romantycznej i postromantycznej. W niej właśnie pieniały się fantazmaty wampiryczne; połączone z ideami i wyobrażeniami patriotycznymi wytworzyły jedyny w świecie polski amalgamat.

To, nad czym obecnie należy się przede wszystkim zastanowić, dotyczy więzi tych licznych polskich — ludowych i literackich — fantazji wampirycznych z wierzeniami Słowiańszczyzny. Tu się bowiem zawężlają drażliwe pytania: czy wampiry są tworem słowiańskim? skąd właściwie pochodzą? jakie ludy, plemiona, nacje szczególnie się z nimi zżyły i wreszcie —jaki jest w związku z tym polski charakter narodowy, o który tak się wyklócali Mochnacki z Brodzińskim i dalej niezliczone rzesze polemistów aż do dzisiaj: „idylliczny”, łagodny („Sławianie, my lubim sielanki...”), czy też przeciwnie— „wampiryczny”, mściwy?

Teraźniejszą znajomość obyczajów wampirów, ulubionych miejsc ich pobytu, sposobów rozprawiania się z nimi szerzy głównie film, który wyprodukował cały odrębny podgatunek wampiryczny⁴. To, co przedtem przekazywano tajnie w wierzeniach i obrzędach ludowych, teraz jawnie eksploatuje kino najczęściej w celach rozrywkowych, ale nie tylko. U początków tego wielkiego ujawnienia znajduje się niewątpliwie romantyzm. Większości odbiorców filmowych znana, jest obecnie dosyć dobrze ikonografia

3 Na przykład: „Przedstawiciele Młodej Polski sądzą, że pogłębiają romantyzm, czcząc jak bóstwa wszystkie te upiory, z którymi romantycy walczyli” (S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, wyd. 2, Lwów 1910, s.239).

4 Por. M. Janion, podrozdział *Demony, wampiry i potwory* w szkicu *Próba, teorii fascynacji filmem (Kino i fantazmaty)* w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 343-356. Do podanych tam tytułów opracowań chciałabym jeszcze dorzucić: D. Pirie, *Vampir-Filmkult. Internationale Geschichte des Vampirfilm3 vom Stummfilm bis zum modernen Sex-Vampir*, Gutersloh 1977.

wampiryczna, nieraz korzystająca obficie z ujęć romantycznych⁵. Stereotyp wampira utrwalił się w postaci Draculi — księcia ciemności; poddał go obróbce mitycznej Bram Stoker w powieści z roku 1897 i narzucił — poprzez niezliczone scenariuszowe adaptacje, których potem dokonano — milionom kinomanów. Jest też stereotyp miejsca, wampirycznego — to Transylwania Podkarpacka, prawdziwe zagłębienie wampirów i rezydencja najpotężniejszego wampira wszystkich stuleci, księcia Draculi. Czy to Transylwania mityczna, czy też — choć trochę — autentyczna? W takich prawdziwie artystycznych filmach wampirycznych ostatnich lat, jak *Bal wampirów* Polańskiego (1967) oraz *Nosferatu-wampir* Herzoga⁶ (1978), w Transylwanii właśnie toczy się najważniejsza część akcji wampirycznej. W tych filmach mówionych po angielsku słyszymy nagle jakieś zwroty w języku słowiańskim — okazuje się, że to polski, którego czasem używa lud, zasiedlający tereny w pobliżu siedziby wampira. W Transylwanii po polsku... Co tu się dzieje? Jak to rozumieć? Czy są to jakieś wybryki niedouków, czy też może rodzaj metafory lingwistycznej? Żeby się do tych zjawisk ustosunkować, trzeba, jednak zasięgnąć opinii uczonych. Wybierzmy kilka, z nich.

Aleksander Bruckner uważał, że—jakkolwiek przyjęte w całej Europie i wszędzie, gdzie sięgały wpływy europejskie — słowo „wampir” jest niewątpliwie pochodzenia słowiańskiego

5 Widać to zwłaszcza wówczas, gdy się porównuje kadry filmowe z osiemnaste- i dziewiętnastowiecznymi ilustracjami do powieści gotyckich. Por. M. Levy, *Images du roman noir*, Paris 1973; O. Volta, *Le vampire*, Paris 1962; R. Villeneuve et J.L. Degaudenzi, *Le musee des vampires*, Paris 1976.

6 Tytuł oryginalny brzmi *Nosferatu Phantom der Nacht*; scenariusz napisał Herzog na podstawie powieści Stokera *Dracula*. a zamierzył film jako remake klasycznego dzieła kina ekspresjonistycznego — F. W. Murnaua z 1922 roku, *Nosferatu symfonia grozy*. Pełne nazwisko urodzonego w Monachium w roku 1942 reżysera brzmi: Werner Herzog Stipetić. Być może widoczne w nim pochodzenie nie pozostaje bez znaczenia dla zainteresowali wampirami. Podobnie jak u M. Bulatowicia, autora znakomitych *Ludzi o czterech palcach*. Krytyka amerykańska nie omieszkała zastanowić się nad polskością R. Polańskiego w związku z jego *Balem wampirów* (znanym też pod tytułem *Nieustraszeni pogromcy wampirów*).

i że od Słowian „walnie się rozeszła” wszędzie wiara w upiory i wilkołaki, to jednak zjawisko samo — wbrew wielu kategoriycznym oświadczeniom — nie ze Słowiańszczyzny się wywodzi⁷. Pojęcie wampira przedstawiał jako „niesłowiańskie, niepierwotne”(323); zabobon to odwieczny, a „sama nazwa wykazuje, gdzie urósł, mianowicie nie na ziemi słowiańskiej, lecz na klasycznej, rzymskiej” (200). *Strix*, *strigis* bowiem to łacińska nazwa, puszczyka, który jako istota demoniczna zdradza wyraźne obyczaje wampiryczne (napadanie i wysysanie krwi). Stąd nasza strzyga, która dowodnie wykazuje swe rzymskie pochodzenie. Powielił wywodach, przeważnie lingwistycznej natury, oraz zjadliwych polemikach, Bruckner konkludował również w sprawie genealogii wampira: „Stwierdziliśmy olbrzymi wpływ świata starożytnego, który nie tylko kulturę, ale i jej stronę odwrotną — przesady — nam stworzył” (322).

Kazimierz Moszyński, podkreślając „wprost niebywałą żywotność odnośnych [wampirycznych] wierzeń”⁸, rysując obraz „całych jak gdyby epidemii wampiryzmu, idących oczywiście w parze z epidemiami chorób” (656), przedstawiał również dokładnie przedsiębrane w obronie przed wampirami rozmaite praktyki obronne — „najbezsensowniejsze w naszych oczach” (656). „Upiór-zabójca i krwiożerca.” miał szczególnie grasować wśród Słowian bałkańskich (Bułgarów, Macedończyków i wschodnich Serbo-Chorwatów). Moszyński kilkakrotnie zastanawiał się też nad tym, że na Polesiu, uchodzącym za siedzibę ludu najpierwotniej słowiańskiego, zabrakło wampirów — nie ma ani nazwy, ani wierzeń. Tu ani o wampirach, ani o ssaniu przez nie krwi „nie wie bodaj lud nic zgoła” (702); tu „zna lud wyłącznie duchy-widma ludzi zmarłych” (658). Hipotezę ogólną, wyjaśniającą ten stan umysłów na Polesiu, Moszyński miał wyłożyć w III tomie swego fundamentalnego dzieła o kulturze Słowian; tom ów nie wyszedł w druku. Z opisu Moszyńskiego wynika jednak, że lud poleski byłby najbliższy sielankowej wizji Brodzińskiego. W kwestii oryginalnego pochodzenia wampira Moszyński nie zajmuje tak

⁷ Por. A. Bruckner, *Mitologia słowiańska i polska*. Wstęp i opracowanie: S. Urbańczyk, Warszawa 1980, s.219. 279-284. K. Moszyński, op. cit. s.654.

⁸ K. Moszyński, op. cit. s. 654.

wyraźnego i dobitnego stanowiska, jak Bruckner. Wydaje się, że sprawę uważa za otwartą. A i nie wyklucza „ewentualności przeniesienia pewnych odnośnych przesądów z Dalekiego Wschodu do Europy przez koczowników” (660); wtedy pragnąłby zwrócić uwagę na odpowiedniki, jakie słowiańskie wierzenia o upiorach znajdują w wierzeniach chińskich.

Miejsce narodzin wampirów do dziś budzi namietności. Zależy to, jak się zdaje, nie tylko od stanu wiedzy, ale i od ogólnego stosunku do wampirów.

Tak na przykład Tekla Domotor stwierdza kategorycznie, że „powstający z trupa i ssący krew żywych wampir jest węgierskim wierzeniom nieznany. Także nazwa pozostaje nieznana”⁹. Również wyobrażenie wilkołaka zostało zapożyczone od ludów sąsiednich. Mimo to jednak wampir — niesłusznie — uchodzi często za zjawisko szczególnie charakterystyczne dla węgierskich wierzeń ludowych. Autorka podkreśla z mocą: wiara w wampira nie od ludności węgierskiej pochodzi, lecz od południowosłowiańskiej (122)¹⁰ Natomiast Adrien Cremene, nawet z pewnym odcieniem

9 T. Domotor, *Volks Glaube und Aberglaube der Ungarn*, Budapest 1982, s. 122.

Wielu badaczy o skłonnościach socjologicznych łączyło wampiryzm ze strukturą władzy w rodzinie patriarchalnej, zwłaszcza południowosłowiańskiej, gdzie szczególnie często wampirami stawali się dziadek lub babka. Wampir byłby zatem wówczas figurą nieustającej eksploatacji rodzinnej i społecznej. Popularne do dziś u nas powiedzenie o wyzyskiwaczach, którzy utrzymują się przy życiu „ssąc krew”, „ssąc naszą krew”, „ssąc krew ludu”, odsłania również wampiryczne wyobrażenie o charakterze związku między panem a niewolnikiem. Znakomitą literacką transpozycję wampiryzmu rodzinnego znaleźć można w napisanym po francusku opowiadaniu Aleksego Tołstoja *Rodzina wilkołaka. Nie wydany fragment z dziennika nieznajomego*. Akcja noweli toczy się w 1759 r. na zapadłej serbskiej wsi. Autor wykorzystuje słowiański, jak podkreśla, motyw wilkołaków-wampirów. Te właśnie „wysysają przeważnie krew z najbliższych swych krewnych i najwierniejszych swych przyjaciół, a ci zaś, kiedy umrą, również przemieniają się w wampiry, toteż, według relacji naocznych świadków, w Bośni i Hercegowinie istniały całe wsie, których ludność przemieniała się w wilkołaki” (Przeł. R. Śliwowski, w: *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.* Wybór, wstęp i noty o autorach: R. Śliwowski, Warszawa 1975, s. 193).

dumy, dowodzi, że „Rumunia jest ojczyzną mitologii wampirów”¹¹, chociaż historyczny Vlad **Dracula** „na nieszczęście dla amatorów silnych wrażeń nie był nigdy wampirem” (25). **Wampirza** palma pierwszeństwa należy do Rumunów. Zdaniem autora, wierzenia **wampiryczne**, i to w obfitości, są rozpowszechnione do dzisiaj w Rumunii, jakkolwiek władze nie dopuszczają do szerzenia o tym wiadomości. Słowo „wampir” rzadko pojawia się w języku rumuńskim; ogólnie używana nazwa to *strigoi*. Wszystkie najważniejsze legendy wampiryczne są pochodzenia „transylwańskiego lub, ogólniej mówiąc, rumuńskiego”. Książka Cremene'a ma za cel właśnie ujawnienie tej prawdy.

Ostatnie słowo przyznajmy jednak Bohdanowi **Baranowskiemu**, autorowi bardzo wyważonego osądu o populacji i geografii wampirów. Podkreśla on, iż rzadko kiedy „możemy stwierdzić, że rodowód jakiejś istoty demonicznej sięga czasów przedchrześcijańskich. Jeśli jednak chodzi o **tw. upiory-strzygonie** to z bardzo dużą dozą prawdopodobieństwa można wysunąć przypuszczenie, że związane z nimi wierzenia były dość szeroko rozpowszechnione na bardzo wielu terenach przedchrześcijańskiej

Słowiańszczyzny”¹². Wampirami obdzielone zostały w książce **Baranowskiego** sprawiedliwie rozmaite narodowości: „Wierzenia związane z upiorami znane były niemal na całym obszarze Słowiańszczyzny, a także na terenie zamieszkiwanym przez ludność

węgierską, rumuńską i **nowogrecką**. Prawdopodobnie od południowych Słowian (**Serbo-Chorwatów**) przeszły one do innych ludów na Zachód” (51). Jednocześnie z autopsji autor stwierdza, że w znajomych mu wsiach (na terenie dawnego województwa łódzkiego, wschodniego Mazowsza i Podlasia) relikty wierzeń **wampirycznych** w latach 1945-1948 „były jeszcze dość silne, ostatnio bardzo trudno było już znaleźć ich ślady” (64). Gdy z tego miejsca teraz spojrzysz na pytania, które narzuciły konieczność przeglądu mniemań o **wampirycznym** rodowodzie, będzie można, chyba powiedzieć, że w filmach **Polańskiego** i **Herzoga**

11 A. Cremene, *Mythologie du vampire en Roumanie*, Monaco 1981, s. 12.

12 B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 50.

w użyciu polszczyzny w Transylwanii tkwi nie tylko żart, ironia, ale i... głębsze znaczenie¹³.

Panowanie wampira w wyobraźni ludu słowiańskiego, jak widać, liczy sobie wieki. Lecz swój byt suwerenny w sztuce zawdzięcza on niewątpliwie romantyzmowi. Sprzyjał mu właściwy romantyzmowi proceder przekształcania **kontrkultury** w kulturę oficjalną. Jeśli powszechnie szerzyła się romantyzacja ludu, Słowiańszczyzny, śmierci, to oczywiście mitologia wampira mogła na tym tylko coraz więcej zyskiwać. W nim skupiały się w dzikim, okrutnym nasileniu wierzenia ludowe i słowiańskie, w nim rozpętywały się wyuzdane moce Erosa i **Tanatosa**. Ale tu właśnie czaiła się też ogromna, przeszkoda.

Kazimierz **Brodziński** w słynnej rozprawie z 1818 roku *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* pragnął ustrzec nową literaturę polską przed deformacjami, **aberracjami** i skrajnościami. Chciał ten cel osiągnąć za pomocą bardzo wyraźnego rozgraniczenia „rodzimości” i „obcości”. Jego koncepcja polskiego charakteru narodowego miała sprzyjać uformowaniu się takiej świadomości własnej, zakorzenionej w tradycji, odrębności literackiej, by szkodliwe inspiracje zewnętrzne po prostu nie mogły uzyskać dostępu do domeny literatury polskiej. W przeciwstawieniu przecinającym rozprawę **Brodzińskiego** po jednej stronie znalazła się „łagodność”, po drugiej zaś „okropność”. Tę ostatnią krytyk traktował jako atrybut literatury niemieckiej, zwłaszcza romantycznej. **Romantyczność** niemiecka miała być nie tylko okropna, przerażająca, ponura i posępna, ale i całkowicie nam — lubiącym sielanki Słowianom — obca. Zdaniem Brodzińskiego, **imaginacja** germańska nadużywała duchów i to duchów terroryzujących w równym stopniu nasze sny, co nasze wyobrażenia na jawie. „Czyż godnym jest chrześcijaństwa malowanie tych okropnych .duchów

¹³**Gripari**, autor interesująco pomyślanej książki właśnie o rodowodzie wampira, wymienia „Polskę, Serbię, Ukrainę” jako krainy szczególnie wampirami nasyczone (P. Gripari, *Pedigree du vampire, Lectures commentees, Lausanne*

1977, s. 16).

błąkających się po ruinach i lasach, przerażających na ziemi i odstrasżających od czekającej na nas przyszłości?"¹⁴. Najbardziej uderzające w literaturze nowożytnej było wprowadzenie do niej duchów, błąkających się luzem i gdziekolwiek bądź — można było je spotkać wszędzie i bynajmniej nie tylko nocą. Oczywiście, największe niebezpieczeństwo przedstawiały wampiry.

Brodziński w końcu bardzo dobrze wiedział, gdzie przebiega linia graniczna między „łagodnością” a „okropnością”. Przeszczepiony z folkloru do literatury wysokiej mit wampiryczny oraz frenetyczny styl okropności śmierci — oto najbardziej jaskrawe „nowości kwiaty”, którymi potrzasała literatura romantyczna. Na dodatek, Słowianie, których tak kurczowo trzymał się Brodziński, odganiając germańskie i północne monstra, nie byli bynajmniej tacy znów idylliczni. Lakonicznie, jak zwykle, rzecz ujął Bruckner: „Najciekawsze wytwory fantazji słowiańskiej, wcale nie tak sielankowo nastrojonej, jakby się na zasadzie *Starej baśni* Kraszewskiego wydawało, to upiory i wilkołaki”¹⁵.

Mickiewicz, jak wiadomo, zmieniał stosunek do Brodzińskiego. Ale w III części *Dziadów* z całą bezwzględnością satyryczną potępił estetyczny fałsz „polskiego, narodowego” idyllizmu — wobec strasznych, męczeńskich dziejów prawdziwej Polski. Literat IV utrzymuje, że „nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi”. Tak twierdzi w Salonie Warszawskim po opowieści Adolfa o Cichowskim. Ale przecież wcześniej, w więzieniu opowieść Sobolewskiego o innym narodowej sprawy męczenniku wywołała mściwą, wampiryczną pieśń Konrada — „scenę okropną, gwałtowną”, a jednak także z polskiego ducha wywiedzioną.

Największy poeta polski, a również największy poeta słowiański, był świetnym znawcą wampirów, w prelekcjach paryskich przedstawił nawet zarys osobliwej antropologii wampirycznej. Korzystał z rozprawki Dalibora (Jana Wagilewicza) *O upiorach*

14 K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I. Opracował i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, s. 32.

¹⁵ A. Bruckner, op. cit. s.279.

i wiedźmach z 1840 roku¹⁶, ale cóż z niej potrafił wyczytać i jak zinterpretować! Porównanie obydwu tekstów natychmiast ujawnia siłę filozoficznej fantazji Mickiewicza i zasięg budowanej przez niego w prelekcjach paryskich swoistej antropologii słowiańskiej.

Jeśli idzie o jej część **wampirologiczną**, to — zwłaszcza na tle tego wszystkiego, o czym już była tutaj mowa — uderza silne przekonanie Mickiewicza o słowiańskim rodowodzie wampirów. Kilkakrotnie z naciskiem **poeta-profesor** podkreślał, że każdemu ludowi właściwy jest pewien znamieny zasób wierzeń — na przykład u Celtów to wiara w istnienie ludzi obdarzonych „drugim wzrokiem”, u Germanów to **jasnowidztwo**. „U Słowian takim zjawiskiem nadprzyrodzonym jest **wampiryzm**” (Wyd. Jub. VIII, 186).

Mickiewicz nie **wahał** się wybijać z naciskiem faktu niewzruszonego w jego mniemaniu pierwszeństwa Słowian w tym względzie. „Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego, rozszerzyła się u Germanów, u Celtów, ślady jej spotyka się nawet u Rzymian. Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich” (VIII, 186). Kultura antyku ustąpić tutaj musi na dalszy plan — obecny w niej ślad **wampiryczny** pozostawili Słowianie. „Że wiara w upiory wyszła od Słowian, świadczy to, iż u Greków i Rzymian nie **zmieszała** się w najmniejszej mierze z religijnym **systematem politeizmu**” (VIII, 187).

Dlaczego Mickiewiczowi tak bardzo zależało na integralnym połączeniu Słowian ze zjawiskiem **wampiryzmu**? na przypisaniu im wręcz monopolu na prawdziwą wiarę w wampiry? Późniejszy o dwa lata od cytowanego słynny wykład XVI z 4 kwietnia 1843 roku pozwala — dość wyczerpująco nawet — poznać te tajemnicze, wydawałoby się, powody. Powołując się na swe wcześniejsze ustalenia, Mickiewicz kategorycznie stwierdzał: „Lud słowiański wierzył nade wszystko w istnienie tak zwanych

upiorów i nawet filozoficznie rozwinął teorię upiorów" (XI, 119). Tezy te nie mogą nas dziwić, gdy weźmiemy pod uwagę zamiar rozwijania przez

16 Ukazała się ona w „*Časopisě českého Museum*”; w całości niemal przełożył ją O. Kolberg (*Pokucie. Ohmz etnograficzny, t. III*, Kraków 1888, s. 205--216. Reedycja fbtooflset.owa, Warszawa 1963).

Mickiewicza filozofii ludu słowiańskiego. Dlatego też zauważa, że „filozoficznie rzecz biorąc”, wierzenie w upiory Jest niczym innym, jak wiarą w indywidualność ducha człowieczego, w indywidualność duchów w ogóle, nigdzie zaś ta wiara nie jest tak silna, jak u ludu słowiańskiego” (XI, 119). Romantyczne przeświadczenie Mickiewicza o indywidualności duchów, to przeświadczenie, które stało się podłożem wszystkich części *Dziadów*, musiało wywodzić się z filozofii ludu i uzyskiwać ludowe imprimatur. W dalszym wywodzie oczywiście Mickiewicz przypominał, że u Słowian panuje kult duchów, że „przyzywa się tam duchy zmarłych, a ze wszystkich świąt słowiańskich największym, najbardziej uroczystym było święto Dziadów” (XI, 119-120). Ten duchowy indywidualizm uniemożliwiał, zdaniem poety, przyjęcie przez Słowian panteizmu — jako roztopienia, indywidualności w naturze; każda teoria panteistyczna była tutaj zawsze odpychana i odrzucana.

Wiara w upiory stawiała się zatem w sposób głęboko ugruntowany podstawą ludowej filozofii słowiańskiej. Poeta-profesor wierzył lub chciał wierzyć w upiory-wampiry, tak jak lud słowiański, którego czuł się rzecznikiem w College de France. Jeśli nawet wśród niego znajdą się jednostki, które „przez stykanie się z klasami oświeconymi” zaniedbały się pod względem praktyk religijnych, „to nie masz tam nikogo, kto by zatracił wiarę w udzielny byt duchów po śmierci” (XI, 120). W ten sposób Mickiewicz przedstawiał również własne doświadczenie biograficzne i egzystencjalne: skutek wykształcenia i przyjęcia w młodości inspiracji Oświecenia mógł wypaczyć swą autentyczność słowiańską, ale uratował w końcu to, co traktował jako dla ludu i dla siebie najważniejsze, to jest wiarę w osobowość duchów¹⁷.

17 Na przykładzie *Romantyczności* Mickiewicza Z. Stefanowska stawia bardzo drastycznie pytanie dla romantyków tak ważne po epoce Oświecenia: o możliwość „pełnej identyfikacji umysłu wykształconego z wiarą ludową”. „Ale czy możliwa była całkowita interioryzacja wiary gminnej, przyjęcie fantastyki ludowej za swoją, przekroczenie granicy, jaka dzieliła cywilizacyjnie zaawansowaną od prymitywnej wizji świata?” Odpowiedź — na podstawie *Romantyczności* — brzmi: „I jeśli nawet przedmiot ludowej wiary — owe gusła i zabobony — pozostał dla poety czymś zewnętrznym, obcym, to sama

postawa wiary była tą wartością, która łączyła go z gminem i umożliwiła pełnienie funkcji tłumacza zasobów fantastyki ludowej na system pojęć uniwersalnych" (Z.Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 12 i 25). W okresie prelekcji paryskich oraz towianizmu konieczność identyfikacji z Indem stała się jedną z najsilniej odczuwanych.

Wagilewicz twierdził, że upiory są to „wedle wiary ludu południoworuskiego istoty dwuduszne i dwusercowe” (O. Kolberg, op.cit. s. 206), cechuje je „dwojistość natury”. „Są to zawsze jakoby dwa serca i dwie dusze: jedna przyjazno żywiołowa, ludzka i ciepła; druga przeciwnie w no-ży w i o ł o w a, diabelska a chłodna — działające w kierunkach wprost sobie przeciwnych” (O. Kolberg, op.cit. s.212). Briickner przypomina, że „Małoruś zowie też strzygi »dwodusznyki« lub »dwaduszni«” (op. cit. s. 279). U Moszyńskiego znajdujemy informacje, że „w części Ukrainy i na wschodzie Polski prawią o upiorze, że ma dwa serca, podczas gdy w środkowej i zachodniej Polsce przypisuje się mu dwa duchy” (op. cit. s. 595). Zasadnicza charakterystyka brzmi tak u Moszyńskiego: „Upiór (wampir) występuje w słowiańskich (i niesłowiańskich) wierzeniach głównie w dwojakim charakterze: 1. jako duch człowieka zmarłego [w przypisie: „Albo jako jeden z jego dwu duchów”] i 2. jako żywy trup, względnie jako trup (ciało) ożywiony przez własnego ducha [w przypisie: „Albo przez jednego z dwu własnych duchów”] lub przez „złego ducha”” (op. cit. s. 654-655). Baranowski relacjonuje: „Dość powszechnie zachowała się wiara, że przyszły strzygoń rodzi się z dwiema duszami [...]. Niekiedy miały to być bliźniaki, a urodziło się jedno dziecko. W mniemaniu ludu strzygoni ongiś było bardzo dużo, natomiast odkąd rozpowszechniło się bierzmowanie bardzo poważnie zmniejszyła się ich ilość, gdyż w ten sposób druga dusza została ochrzczona. [...] Przyszły upiór rodzi się niekiedy nie tylko z dwiema duszami, ale nawet z dwoma sercami” (op. cit. s. 55). Wreszcie, na zakończenie, warto przytoczyć objaśnienie S. Pigoń do pieśni Konrada z III części *Dziadów*. „Według wierzeń ludowych, rozpowszechnionych dawniej w Słowiańszczyźnie, istnieją ludzie o dwóch sercach. W chwili śmierci obumiera jedno serce, drugie, żywe, sprawia, że trup nocami wstaje z mogiły i napada na śpiących, wypijając im krew” (Wyd. Jub. III, 502).

„Wiara w udzielny byt duchów po śmierci” objawiała się również jako wiara wampiryczna. Mickiewicz nie omieszkał swym słuchaczom wytłumaczyć, kto to jest upiór. Powołując się na Wagilewicza utrzymywał, że „nie jest to opętany przez złego ducha” (VIII, 196). Rozumiemy w pełni wagę tego stwierdzenia: wampiryzm objawia się tu jako stan w e w n ę t r z n y, a nie narzucony z zewnątrz, jako coś, co się rodzi we wnętrzu osoby, co jest jej istotą, a nie wzięciem w posiadanie przez szatana. Wprawdzie będzie Mickiewicz mówił o „sercu szatańskim” wampira (VIII, 277), ale to znaczy po prostu „złym”, a nie „opętany przez złego ducha”. Upiór — wykladał dalej Mickiewicz — „to zjawisko ludzkie i przyrodzone, ale niezwykle i niepodobne do wytłumaczenia rozumem” (VIII, 186). Z czego można wyciągnąć wniosek, że to fenomen przyświadcający romantyzmowi; gdyby nie było wampirów, romantycy musieliby je koniecznie wymyśleć dla uzasadnienia swej epistemologii.

I teraz następuje najważniejsza może eksplikacja: odrzucając hipotezę o opętaniu przez złego ducha, Mickiewicz przyjmuje przeświadczenie, że „upiór rodzi się z dwoistym sercem i dwoistą duszą” (VIII, 186)¹⁸. Najpierw żyje „nie mając świadomości swego

jestestwa", ale wkrótce „rozpoznaje pokrewne sobie istoty" i spotyka się z nimi „na tajemnych schadzkach", radząc nad sposobami wyniszczenia ludzi (VIII, 186). W innym wykładzie te narady wspólnoty upiorów Mickiewicz nazwał „sabatami" (VIII, 277). W wampirze dusza negatywna czy serce negatywne (złe, szatańskie) bierze górę: w ten sposób rozwija się w nim i spełnia popęd niszczycielski. W tym ujęciu dwoistość sposobu istnienia wampira przypomina wszystkie inne dwoistości obrazu egzystencji ludzkiej u romantyków. Lubowali się oni w skomplikowanych podwójnościach; był człowieczy tylko w takim porządku stawał się dla nich, choć w części, zrozumiały¹⁹. Ale w figurze wampira (przynajmniej w literaturze polskiej) pojawia się jednak jakiś inny odcień. Wampir jest jakby naszym sobowtórem, jest sobowtórem, jest cieniem każdego w takim sensie, że uosabia „złą" — lecz organiczną, wewnętrzną — część duszy, to „zło", które drzemie w każdym z nas. Wampir staje się symboliczną figurą transgresji w zło²⁰. To inna

19 Por. znakomite studium J.M. Rymkiewicza, *Ludzie dwoiści (Barokowa, struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria trzecia. Praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981, s. 65-107

20 -Dlatego chyba nie można w pełni przyznać racji M.L. Kaschnitz, która— wpatrując się w Picassowskiego uczłowieczonego kota-zabójcę, „skradającego się po dachach, w świetle księżyca, z rozszarpanym ptakiem w zębach" — stwierdza: „Wampiry i wilkołaki, te do kota widocznie podobne wytwory ludzkiej fantazji, były jednak całkiem inne, idące za popędem, nieodpowiedzialne za swój morderczy czyn" (*Most Sw. Anioła*, przeł. E. Sicińska, Warszawa 1974, s. 39-40).

artykulacja problemu tak ostro postawionego przez R.L. Stevensona w mistrzowskiej noweli *Doktor Jekyll i pan Hyde*: zawartego w jednej osobie rozdwojenia na byty: dobry i zły. Nie zawadzi przypomnieć w tym miejscu, że akcja utworu Stevensona toczy się w Londynie, a procesami rozdawania własnej osobowości kieruje doktor Jekyll, który wynalazł odpowiednią do tego celu substancję chemiczną. Dostyc to odległe od słowiańskiego wampira, ale jednak jest to odległość „techniczna”, nie „filozoficzna”.

W prelekcjach paryskich Mickiewicz kładł nacisk na rozbieżność między wiarą w upiory a poezją o upiorach. Utrzymywał, że wiara, w upiory „jest wyłączona z poezji słowiańskiej. Mówi się bowiem o tym zabobonie z trwogą, a styl słowiański nie jest zdolny zapanować swobodnie nad takim przedmiotem” (VIII, 278). O wampirach mogą pisać uwolnieni od trwogi poeci zachodni, co oczywiście wcale nie oznacza, że Mickiewicz był skłonny przyznawać jakieś większe znaczenie ich tworum. Nie trzeba też długo rozwodzić się nad tym, że w owym okresie coraz wyżej cenił wiarę, a coraz niżej poezję.

Pieśń Konrada powstała jeszcze w „okresie poetyckim” Mickiewicza: wtedy, kiedy liczyła się wiara, ale liczyła się jeszcze i poezja. Nazwana została w tekście dramatu, jak już o tym przypomniałam, „pogańską” i „szatańską”. Jeślibyśmy uznali, że Konrad jest dwoisty — na co wiele dowodów w dramacie — że może ma dwie dusze (choćby Gustawa i Konrada, jakkolwiek jeden umarł, a drugi się narodził, to przecież było ich dwóch; na dodatek Gustaw przebija się sztyletem i „żyje”), że może ma dwa serca, to wtedy jego straszna pieśń o Pieśni dawałaby się rozumieć jako produkt jego duszy „szatańskiej”, ale i słowiańskiej, a nawet prasłowiańskiej. Gdy wsłuchamy się w ten przerażający śpiew, usłyszawszy w nim takie utożsamienia: Ja-Pieśń, Ja-Wampir, Ja-Konrad. Konrad identyfikując się z Pieśnią, staje się wampirem i przyjmuje na siebie to brzemie.

Mickiewiczowi samemu nieraz przypisywano cechy demoniczne²¹. W młodości widziany jako „zabójca poetów”, później przedstawiany był zazwyczaj w postaci człowieka niesamowitego, siejącego postrach i grozę, budzącego przerażenie swą gwałtownością i nieraz skrajnymi poglądami oraz sposobem ich wyrażania²². Romantycy — fanatyczni wielbicieli „świata książek”²³ — wypracowali bardzo szczególny styl lektury, również własnych dzieł. Można go nazwać „hipnotycznym”, można „wampirycznym”²⁴. Chcieli, by ich utwory nabierały życia, by żywiły się krwią i ciałem czytelników, by wcielały się dosłownie w ich życie i czyn, by kasały, zaszczerpiły patriotyczny szal i zarażały nim. By wampiryzowały. Chciał tego Mickiewicz, ale i sam padał ofiarą własnej poezji.

W Polsce było zawsze bardzo wielu czytelników poddających się nakazowi literatury; pozostawiono ogromną ilość świadectw takiego właśnie stylu lektury. Przytoczmy choć jedno z nich, bardzo efektowne. Julian Klaczko w roku 1850 dowodził, że historyk nie może ograniczać się do „poznania, dzieł sztuki tylko samych w sobie”, że obowiązany jest również śledzić ich wpływ,

21 Najwartościowsze w literaturze przedmiotu studium o demonizmie osobowości Mickiewicza wyszło w 1936 roku spod pióra S. Kołaczkowskiego (Por. *Mickiewicz jako człowiek. Glosy, w: Portrety i zarysy literackie*, opr. S. Pigoli, Warszawa 1968, s. 75-130).

22 Por. S. Kawyn, *Mickiewicz w oczach swoich, współczesnych. Studia i szkice*, Kraków 1967. Tutaj w szkicu *Mickiewicz — zabójcą poetów* autor przedstawia rymopisa w roku 1823, zrozpaczonego kunsztem poetyckim Mickiewicza i zapowiadającego spalenie swych ballad. Kawy n podkreśla, że można zwać wielkich mistrzów poezji „ojcami literatury”, „ale w przypadku, gdy ogromem swego zjawiska przerażają i oniemiają twórców miary przeciętnej, wtedy zaiste jedynym wyrazem czci wobec takiego demona poezji pozostaje miano »zabójcy poetów«” (s.137).

23 Por. klasyczne studium Z. Łempickiego z roku 1925 (pierwodruk po niemiecku) *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, w: Z. Łempicki, *Wybór pism*, opr. H. Markiewicz, t. I, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*. Warszawa 1966, s. 329--368.

24 „Wampiryczną” teorię lektury rozwija m. in. M.Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris 1981.

poznać „magnetyzm ich ducha i wskazać elektryczną kolumnę, przez którą sięgają i uderzają w serce narodu”. Proponował zatem to, co w dzisiejszym języku fachowców nazywa się „estetyką recepcji”, a jego słownictwo ujawniało energetyczne nastawienie par excellence romantyczne: „magnetyczne” i „elektryczne”. Któżby jednak był w stanie coś takiego napisać? — pytał Klaczko i odpowiadał: „Taki by chyba musiał zstąpić w cichą izdebkę naszych szkolnych chłopaków, i opisać, jak ci dziwni katechumeni męczeńskiego zakonu, przysposabiając się za młodu do cierpień cytadeli i mężnie antycypując swoją męską przyszłość, wymyślają dla siebie dobrowolnie męczarnie i wśród tej dobrowolnej katuszy odśpiewują ponurym, ale silnym i niezachwianym głosem, jak silną i niezachwianą jest ich wiara: »Pieśń ma być już w grobie, już chłodna!*”. Do tego ostatniego zwrotu, pragnąc uwiarygodnić obraz romantycznych katechumenów, dodał Klaczko lakoniczny przypisek: „Historyczne”²⁵. Tak rzeczywiście było. I w ten sposób romantyzm, a już zwłaszcza Mickiewicz stawał się Wielkim Wampirem, ciągle wysysającym krew (żądanym ofiary krwi) i stale wampiryzującym coraz to nowe rzesze „rodaków”, o których mowa. w pieśni Konrada.

Mickiewicz wystawił dwa poetyckie świadectwa, demoniczno-wampirycznej sile poezji. Konrad Wallenrod na chwilę wybuchł wściekłą nienawiścią do poezji wajdclotów:

Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka.

Na kształt gadziny obwija pierś dziecka.

I wlewa w duszę najsroźsze trucizny,

Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny.

(Wyd. Jub. II, 116)

W III części *Dziadów* ta gadzina, zmienia się w wampira. Pieśń w pieśni Konrada jest najpierw „jak upiór”, ale już w następnym wersie staje się po prostu upiorem. Pigoń objaśnia, że „upiór w pieśni Konrada jest bliższy dawnym wyobrażeniom ludowym niż Upiór z II części poematu” (Wyd. Jub. III, 502). To nie łagodny literacki upiór miłośnego samobójcy, to pierwotny, groźny, krwiożerczy

25 J. Klaczko, *Wieszcz i -wieszczby*, w: *Zapomniane pisma polskie (1850--1866)*. Zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, s. 169-170.

wampir patriotycznej zemsty. Z całą świadomością Mickiewicz dokonał transformacji tamtego Upiora w tego Wampira. Dlaczego tak się stało?

W jednym Borowy ma rację: że „nikt gwałtowniej, nikt straszliwiej nie zareagował na opowiadanie Sobolewskiego”²⁶. Odpowiedzią na opowieść o narodowym męczeństwie stało się szaleństwo zemsty — „choćby mimo Boga”. Gest przekroczenia chrześcijańskiego porządku moralnego powoływał figurę wampira i właściwą mu, a doprowadzoną do ostateczności — frenezję. Znający tak dobrze folklor słowiański Moszyński zwracał uwagę na „bezgraniczną dzikość” wyobrażeń wampirycznych²⁷. Sądził nawet, że samonapędzająca się wyobraźnia wampiryczna dochodziła do kresu, rozwijając wątek wysysania krwi przez upiora „do ostatnich możliwych granic” (615). Gdy upiór w toku operacji fantazmatycznych zamienia się w rodzaj napelnionej krwią człekokształtnego „worka”, „granica motywu zostaje osiągnięta” (616), chociaż, jak się okazuje z dalszego wywodu, wyobraźnia pracuje i wysila się dalej — w kierunku wytwarzania monstrualnej grozy²⁸. Poszukując figury ostatecznej zemsty na wrogu i podnosząc pierwotne wyobrażenia ludowe do stanu artystycznej doskonałości, Mickiewicz przekracza wszystkie granice. Skrajna, niespotykana, rozszalała dzikość pieśni Konrada dowodnie o tym świadczy.

Właściwą akcją tej pieśni o Pieśni stało się poetyckie przedstawienie kolejnych faz wampirycznego proceduru: najpierw wampiryzacja braci rodaków. Ukąszony przez wampira musi sam stać się wampirem („Komu tylko zapuszczę kły w duszę, Ten jak ja musi zostać upiorem”). W ten sposób najlepiej wytworzyć można przymusową wspólnotę wampirów-mścicieli. Teraz pojawia się swoisty paradoks wampiryzmu: trzeba kąsać, wypijać krew, uśmiercać wroga, ale i zapobiegać temu, by od owych ukąszeń nie stał się wampirem, gdyż wtedy — w walce wampirów między sobą — szansę się

²⁶ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza.*, t. II, Lublin 1958, s. 99.

²⁷ K. Moszyński, op. cit. s. 654.

Pod tym względem należy uznać za celujący obfity wybór ilustracji do cytowanego już dziełka *Le mnsee des vampirea*. To prawdziwe, wyrafinowane wampiryczne muzeum okropności!

niebezpiecznie wyrównają, a idzie wszak o osiągnięcie bezwzględnej wyższości nad wrogiem. Należy zatem — po wypiciu krwi — jego ciało rozrąbać toporem; ręce, nogi przybić „goździami” (przebijano ciało wampira, najczęściej kołem osinowym i przytwierdzano nim do ziemi, czasem przebijano gwoździem czaszkę, ale w tekście Mickiewicza pojawia się chyba bluźniercza aluzja do ukrzyżowania²⁹). Wszystko po to, „by nie powstał i nie był upiorem”. Lecz ten okrutny standard unieszkodliwiania wampira³⁰ jeszcze nie może zaspokoić szaleństwa zemsty. Ostatnia, strofa przynosi obraz

29 Jest o niej przekonany W. Weintraub: „Pieśń nie mówi przecież o przebiciu wroga kołem, ale o »przybiciu«, i to gwoździami, nie tułowia, ale rąk i nóg. Mamy tu zatem do czynienia ze zbitką obrazową, która równocześnie sugeruje i — ukrzyżowanie. Potworna to zemsta. A już zawrotnie potworna w świecie chrześcijaństwa. Unieście też oclknpielską rolę narodu”. Dlatego, zdaniem Weintrauba, Kaprała osąd „pieśni zemsty” Konrada „ma wartość finalnego werdyktu. To jest w kategoriach dramatu pieśń szatańska” (*Poeta, i prorok. Rzecz o profetyzmie: Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 213 i 215).

³⁰ Nie poskapił go nam i Cz. Miłosz w *Dolinie Inny* (Kraków 1981, s. 60-63). Chociaż pewne rzeczy w jego opisie nieco dziwią. Magdalena tylko straszyla po śmierci, nie piła zaś krwi żywych ludzi: była upiorem — z powodu samobójczej nieszczęśliwej miłości — nie zaś wampirem. Nie rozumiemy więc do końca, dlaczego litewscy chłopcy zastosowali wobec upiorka Magdaleny tak ostateczne środki, jak wobec wampira. Poza tym chyba spotykamy się tu z pewnym błędem z punktu widzenia ścisłej wampirologii: otóż dowodem na — domniemany zresztą chyba — wampiryzm Magdaleny miało być to, że ciało jej wcale nie zepsute (tak powinno być u wampira) leżało odwrócone, „twarzą w dół, co również jest znakiem”. Otóż, o ile mi wiadomo, trupa podejrzanego o wampiryzm po odgrzebaniu — w celu unieszkodliwienia właśnie — obracano dopiero twarzą w dół, „aby się w ziemię wgryzał” (por. K. Moszyński, op. cit. s. 656). Wszystko jest tu logiczne: w ziemię, a nie w ludzi. — Ale zarazem, według objaśnienia kompetentnych badaczy, a zgodnie z logiką ludową, lubiącą igrzać z czasem, samoistne obracanie się wampira za biegiem księżyca było niewątpliwym dowodem jego osobliwego nocnego życia. Kiedy po czterdziestu dniach od chwili pogrzebania znajdowano trupa z pozycji „na plecach” obróconego na bok, oznaczało to, że związany z czasem lunarnym, czasem alternatywnym, wampir uchylił się biegowi czasu naturalnego i dlatego nie zgnił w ziemi. Podobnie jak księżyc powiększający się w swych kolejnych fazach, wampir nadyma się krwią. Trzeba zatem zatrzymać ruch wampira, uniemożliwić mu wędrówkę za księżycem — „przyspilać” go za pomocą pala (C. Gaignebet, J.-D. Lajoux, *Ari projane et religion populaire an Moyen-Age*, Paris 1985, s. 62-63). Bardzo interesująco objaśnia szczególną logikę ludową książka L. Stommy, *Antropologia, kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa 1986.

znęcania się już w piekle nad duszą wroga. Tam — „wszyscy razem” usiądziem na tej zmaltretowanej do ostateczności duszy, będziem wyduszać z niej nieśmiertelność, „póki ona czuć będzie, gryźć będziem”. Gdy wreszcie wydrzemy duszy wroga nieśmiertelność, gdy ją zatem uśmiercimy, dopniemy swego ostatecznego celu: sięgając po oręż zła, unicestwimy zło.

Borowy traktował pieśń Konrada jako objaw literacki, balladową stylizację. „Nikt ani w murach więzienia, na które patrzymy, ani poza nim nie nadał takiej krwawej symboliki literackim motywom zjaw balladowych”³¹. Dla Kleinera niesamowita potworność pomysłu była znakiem piętnowania „myśli o zemście jako piekielnej”³². Trudno do końca pogodzić się z podobnymi interpretacjami. Pieśń Konrada — czarownika, proroka, szamana, wampira — tchnie obcością pierwotną, wampiryczną. Nie da się jej ani oswoić, ani złagodzić, ani podrobić: to nie jest ogólnie uprawiana przez romantyków literacka stylizacja „na folklor”. Ma rację Pigori zwracając uwagę na bliskość wyobrażeń ludowych i Mickiewiczowskich. Pieśń Konrada poraża dzikością i obcością. Ujawnia straszny, szalony zew zemsty, słyhać go w niej, jak wycie wampirów i wilkołaków. Czujemy, że Mickiewicz stanął tu wobec jakiejś ostateczności i zmierzył się z nią poza domeną moralności chrześcijańskiej. I przetrwało w nim to doświadczenie, chociaż przetrawione późniejszą wiarą, doświadczenie wampira. Bynajmniej nie opuściło ono też Polaków.

To, co zostało tutaj napisane, stanowi dopiero początek rozprawy o polskim wampir/mię. Wśród wielu wymieńmy teraz jeszcze dwa wielkie fantazmaty czekające na opracowanie: Polski jako kobiety i wampira jednocześnie oraz powstańców (zwłaszcza 1863 roku) jako zjaw, upiorów, wampirów. Akcja wewnętrzna

32 J. Kleiner, op. cit. s.297.

51

31 --- - - - -

tego ostatniego fantazmatu jest dość prosta: ukąszeni, zarażeni, zwampiryzowani przez Polskę-wampira powstańcy — naturalną kolejną rzeczą — stają się sami wampirami i chcą wampiryzować pozostałych rodaków, którzy „szczęśliwie cichymi śpią snami”. To cytat z wiersza-pieśni Leona Kaplińskiego, *Zgasły dla nas nadziei promienie..?*³³ W nim podsycany pieśnią Konrada wampiryczny fantazmat znajduje niezwykle spełnienie. Utwór ten, popularny ponoć około roku 1856, był śpiewany często przez powstańców 1863 roku, odpowiadając najlepiej ich straceńczej determinacji. Jeden z wersów — *Stańmy jako upiórów gromada* — służył nieraz za tytuł. W zbiorze *Pieśni powstańcze z r. 1863*, zebrane i ułożone przez Celinę z Orelca (Domikowską) nazywa, się po prostu: *To my*. Właśnie: To my, My-zjawy, My-Widma, My-Upiory, My-Wampiry. Jak w powieści Walerego Przyborowskiego *Upiory* (1902 r.) czy w poemacie, *Polonez Widm* (1919 r.) Marii Grossek-Koryckiej: wymieniam tu utwory, w których fantazmat upiorowo-wampiryczny łączy się wyraźnie z — rozmaicie zresztą przez autorów ocenianym — powstaniem 1863 roku. Ale w rysy upiórów-zjaw wyposażeni są również powstańcy „przy zimowym ognisku” z wiersza Konstantego Gaszyńskiego (pisanego 17 XII 1863 roku) czy „kryjaki” z powieści Marii-Jehanne Wielopolskiej. Nie są to dokładnie krwiożercze wampiry z utworu Kaplińskiego, lecz ich fantazmatyczna upiorowość-widmowość nasuwa czasem pewne niepokojące podejrzenia.

Wróćmy jednak do prawdziwego wampira. I Gombrowicz, i Miłosz zarzucali kulturze polskiej, że chyłkiem wymija problem zła, nie chce się do niego wprost ustosunkować, nie dostrzega jego wymiarów metafizycznych. Otóż wszystkie te oskarżenia zaczynają się przedstawiać nieco inaczej, gdy spojrzymy na nie m. in. z w a m p i r y c z n e j p e r s p e k t y w y. Polacy przecież rozwiązywali w wampirze swój problem zła: mogli (choćby jakby jednak na długo nie mogli...) być źli; mogli pozbyć się, jakkolwiek na chwilę, przymusu bądź idyllicznego, bądź mesjanistycznego. Stając się wampirem, Polak oddawał się „złej” zemście

33 Por, tekst utworu i komentarz, w: M. Janion, *Reduta, Romantyczna, poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 280-281 ora/. '187-490.

na wrogu. Doznawała tu efemerycznego jakby zawieszenia dwuznaczność i dwoistość kondycji Polaków — rozdartych między nakazem miłości a żądzą zemsty cnotliwych rycerzy chrześcijańskich, uplatanych wszak w zbrodnicze zamiary; idyllicznych Słowian, których wrodzona łagodność wystawiona została na najcięższą z prób — w obliczu zaborczego zła i bezprawia. W figurze wampira zawarła się głęboko uwewnętrzniona artykulacja losu polskiego, jego fundamentalnej dziejowej i moralnej — dwuznaczności. Obok „patriotów-wariatów”, Rejtanów, którzy zaczynali od szaleństwa „metaforycznego”, a kończyli na rzeczywistym; obok Wallenrodów, którzy pod maską służących wrogowi pobożnych rycerzy skrywali podstępny, zdradziecki zamiar jego unicestwienia i zagłady, pojawiły się obce, samotne, krwiożercze wampiry-wilkołaki, pragnące sycić dowolną swą rozszalałą, rozpaczliwą zemstę, jak w utworze Kaplińskiego:

Albo lepiej precz z bronią, nożami,

Bo z nas każdy nożowi zazdrości,

My pragniemy, własnymi zębami,

Szarpać ciało i kęsać do kości.

[...]

Więc gdy zgasły nadziei promienie

Zanim zorza zaświeci nam błada,

Stańmy jako upiorów gromada

We krwi wrogów nasyćmy pragnienie.

WALKA Z SZATANEM I DEMON TEATRU

Leszkowi Kołakowskiemu

„Człowiek i Polak musi zrobić rewolucją chrześcijańską przeciw szatanowi”
(słowa Andrzeja Towiańskiego z czerwca r. 1847 zanotowane przez Seweryna
Goszczyńskiego w *Dzienniku Sprawy Bożej*, t. I, s. 340).

„Zadawaliśmy braciom cierpienia, aby widokiem ich mąk tragicznie rozrywać się.
[...] Wydobywaliśmy życie sztuczne: kazaliśmy braciom robić ruchy, często ze stanem
ich wewnętrznym niezgodne” (Adam Mickiewicz cło Andrzeja Towiańskiego 12 V
1847).

„Wariat czy szpieg”

Koło Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego to zjawisko wyjątkowe w dziejach kultury polskiej, otoczone legendą niespotykanego i niemilknącego właściwie do dziś skandalu religijnego, obyczajowego i politycznego¹. W orbicie jego oddziaływania bowiem znaleźli się najwięksi polscy poeci romantyczni, jak Mickiewicz i Słowacki, a również Gos/czyński. Przy czym nie bez znaczenia jest tu fakt, że właśnie Mickiewicz i Goszczyński od początku stali się bardzo wybitnymi współtwórcami Koła, jego idei i praktyk. Przyciąga ono uwagę także dlatego, że ujawniły się w nim

¹ Por. studium A. Witkowskiej, *Największy skandal emigracji, w: Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.

charakterystyczne ciężenia ideowe, w których rozpoznać można bez trudu pewne znamienne rysy ówczesnych europejskich utopii religijno-społecznych. Odsłoniła się tu też w sposób niezwykle dramatyczny ostatnia faza romantyzmu polskiego na emigracji. Ale najistotniejsza w końcu może się okazać analiza klęski wielkiego eksperymentu religijnego i egzystencjalnego, jaki zapowiedziała i usiłowała przeprowadzić sekta towiańczyków.

Już samo dochodzenie do wiedzy o charakterze towianizmu było długotrwałe i uciążliwe. Pochodząca z epoki korespondencja o Adamie Mickiewiczu roi się od dosadnych określeń Proroka i jego Wieszcz. W liście z roku 1844 znajdujemy wyraz dość powszechnego na emigracji przekonania: „wariat czy szpieg Towiański”. O Mickiewiczu zaś pod datą 1846 roku czytamy, że —jeśli już nie zwariował, to zwariuje niezawodnie w najbliższym czasie². Nieraz próbowano dociec, czy Towiański był chytrym szpiegiem na usługach ambasady rosyjskiej w Paryżu. Odnalezienie jakichkolwiek dowodów okazało się bardzo trudne³, chociaż nie można zaprzeczyć, że w dobie powstania styczniowego Towiański reprezentował rosyjski punkt widzenia⁴, co nie świadczy jeszcze o szpiegostwie.

Przekonanie o obłądzeniu, jeśli nie Towiańskiego (chyba trudno pełnić obowiązki szpiegowskie, będąc wariatem), to z pewnością to-

² Por. *Listy o Adamie Mickiewiczu*. Ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki PAN w Krakowie pod red. Z. Jabłońskiego, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie 1955”, Wrocław 1957, s. 111 i 118.

³ S. Fiszman poszukiwał ich po drugiej wojnie światowej w archiwach III Wydziału. Ale tu konieczne jest przypomnienie dawnej uwagi J. Kucharzewskiego: „Odtworzenie działalności Wydziału Trzeciego w pełni nie jest bodaj dziś rzeczą możliwą, gdyż materiały, przechowujące ślady tej działalności, nie zachowały się w całości do naszych czasów. W 1894 roku, po śmierci Aleksandra III, władze departamentu policji, targane ciężkim przecuciem co do kierunku rządów młodego cara, któremu sążone było zamknąć dzieje dynastii, urządziły całopalenie ciekawych akt dawnego Wydziału Trzeciego, który istniał do 1880 roku” (*Od białego caratu do czerwonego*, t. III, *Lata przelomu. Romanów, Pugaczew czy Pestel*, Warszawa 1928, s. 444).

⁴ Jego ówczesne poglądy przypominają oficjalną publicystykę rosyjską, drukowaną w czasopiśmie reprezentującym rządowe stanowisko. A i słowianofile rosyjscy podobnie sądzili. Nakaz posłuszeństwa rządowi rosyjskiemu był wówczas przez Towiańskiego formułowany wprost.

wiańczyków, było bardzo rozpowszechnione. Rozporządzamy wieloma źródłami zarówno polskimi, jak francuskimi w tym zakresie. Potoczna „medykalizacja” towianizmu, często na usługach ortodoksji kościelnej, była wówczas stosowana w celu wyodrębnienia, napiętnowania i zoperowania — zlikwidowania ohydneho wrzodu towianistycznego szaleństwa. Przekonanie o zniszczeniu geniuszu Mickiewicza przez ciemnego szarlatana zyskało wielu zwolenników, a wykonywane z tej okazji rytuały zdrowego rozsądku stały się popisowym numerem niejednego zgrzebnego racjonalisty lub dewota. Tendencja do „medykalizacji” doczekała się też swoiście naukowej podbudowy w postaci fachowych rozważań o „obłędzie posłannictwa religijnego”, który ponoć był pobudzany przez „schizofrenizację” właściwą całemu romantyzmowi⁵.

Ale na szczęście nie wszyscy w Polsce podzielali podobne osądy i oceny. Wymieńmy przykładowo Stanisława Szczepanowskiego, który żywił zupełnie inny pogląd o „tym fatalnym szale, tym obłąkaniu”, jakim miał być towianizm. I co zadziwiające, we właściwym zrozumieniu towiańczyków pomógł mu pobyt w kraju ludzi głęboko myślących nad kwestiami religijnymi, nad przeznaczeniem i celem życia ludzkiego, a mianowicie wśród Anglików! Z tego punktu widzenia Szczepanowski bardzo poważnie potraktował „drgnięcie ducha”, o którym tyle mówiono w Kole Sprawy Bożej (zresztą za św. Augustynem), a „to wszystko, co uważać przywykliśmy za wynalazki towiańczyków”, uznał za „objawy towarzyszące zawsze i wszędzie głębokiemu poczuciu religijnemu, głębokiemu zastanawianiu się nad zasadniczymi objawami życia ludzkiego”⁶. Podobnie sądził Stanisław Brzozowski, gdy zauwa-

5 Por. R. Mirek, *Towiański i towianizm w opinii psychiatrii*, „Przegląd Lekarski” 1970, nr 6. Werdykt psychiatryczny brzmi: „Podstawową osobowością Towiańskiego była struktura schizoidalna. Pod wpływem czynników chorobowych zmieniła się ona w ciągu lat na osobowość schizofreniczną, na którą złożyła się epigenetycznie paranoja w postaci obłędu reformatorskiego”. Jednym z dowodów na te wszystkie okropności jest dla autora dążność do „identyfikacji człowieka z Bogiem”.

6 S. Szczepanowski, *Idea polska. Wybór pism*. Wybrał i przedmową poprzedził S. Borzym, Warszawa 1988, s. 185 (z odczytu wygłoszonego we Lwowie w roku 1894).

żył, że sekta Towiańskiego przedstawia istotny epizod z dziejów polskiego ducha.

Atmosferę skandalu naukowego (oskarżając badaczy o utajenie prawdy i dokumentów) oraz erotycznego (ze względu na sprawę Ksawery Deybel) wokół Koła Sprawy Bożej w dwudziestoleciu międzywojennym wzniecił Boy-Żeleński artykułami w „Wiadomościach Literackich”, potem zgromadzonymi w jednej z najsłynniejszych książek tego okresu, *Brązownikach*. Pobudzona publikacją Boya Maria Dąbrowska zapisała w *Dziennikach* w roku 1929 swą jakże odmienną opinię: „Właściwie uważam za bardzo dobre, że w Polsce była tego rodzaju awantura, że się romantycy zaciekli w szaleństwie, w tej jakiejś abrakadabrze poszukiwania źródeł moralności i bytu. Boy wietrzy w tym jedynie skandalik, a te rzeczy, które mają dla niego posmak jedynie »jakże ludzkiego* świństwa, były niezwykle ważnymi kwestiami dla ówczesnych ludzi. To było może jedyne w Polsce łamanie się człowieka dla dojścia zagadki życia”⁷.

Czyta się dziś te słowa z sympatią i uznaniem, gdyż dociekania naukowe poszły w podobnym kierunku⁸. Od pewnego czasu wszak już umacniało się przekonanie, że w Kole Sprawy Bożej mamy do czynienia nie tyle z jakimiś niewytłumaczalnymi i wielce komicznymi aberacjami umysłowymi, ile z utopijnymi dążeniami do zbudowania i sprawdzenia życiem duchowej, metafizycznej wspólnoty wyznawców wiary i woli, z tworem emigracyjnego romantyzmu, najściślej związanym z jego dziejami.

Znaczenie zaś „epoki towianistycznej” w historii romantyzmu obecnie jeszcze bardziej się uwydatnia dzięki doniosłej publikacji:

⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki 1914-1935*. Wybór, wstęp i przypisy T. Drewnowski, Warszawa 1988, s. 293 (Jest to t. I *Dzienników*). Dąbrowska dopiero wówczas zainteresowała się towianizmem — do tego stopnia, że chciała napisać powieść o tych czasach. „Bolesław Krzywousty (lub Śmiały — w ogóle Piastowie), wiek XVI i romantyzm, oto trzy powieści historyczne, które mnie nęcą”.

⁸ Por. studia D. Siwickiej, „*Naga dusza*” i *tkiperym.eni egzystencjalny* oraz A. Witkowskiej, *Wieszcz zdegradowany, albo koncert z Adamem* „Pamiętnik Literacki” 1987, 1, i *Towiańczycy*, Warszawa 1989.

Zbigniew Sudolski w roku 1984 wylał dotąd niepublikowany obszerny *Dziennik Sprawy Bożej Seweryna Goszczyńskiego*⁹. Przedtem ukazały się nowatorsko pomyślane i znakomicie opracowane w Instytucie Badań Literackich przez Zofię Makowiecką i Ksenię Kostenicz tomy *Kroniki życia i twórczości Adama Mickiewicza*¹⁰, które znacznie przyczyniły się do uściślenia naszej wiedzy o perypetiach Mickiewicza-towiańczyka. Wspaniała całość romantyczna, jaka wyłonić się może z ponownie przemyślanych pism i działań Mickiewicza i Goszczyńskiego, z twórczości mistycznej Słowackiego, z krytyki sekty towiańczyków przez Krasińskiego, Słowackiego i Norwida, z pisarstwa Norwida, skłania do prób podjęcia nowych interpretacji tego, co się w polskim życiu duchowym XIX wieku przytrafiło. Tutaj chciałabym przedstawić pewną hipotezę dotyczącą początku i końca towianistycznej iluzji¹¹.

Nowa religia

Listy emigracyjne, pisane przeważnie w roku 1842 pod natychmiastowym wrażeniem opowieści o Towiańskim lub bezpośredniego przeżycia zetknięcia z nim, dostarczają nieocenionego materiału do wglądu w stan psychiczny i intelektualny tych, którzy spotkali się z „nową wiarą” — bądź wprost, bądź poprzez jej „opowiadaczy”. Zwłaszcza te relacje relacji, przechodzące przez filtry wielu osobowości, pozwalają odtworzyć chyba dość dokładnie

9 S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski przy współpracy W. Kordaczuk i M. M. Matusiak, t. 1-2, Warszawa 1984. Dalej — skrót *DSB*.

10 Por. Z. Makowiecką, *Mickiewicz w College de France. Październik 1840 — maj 1844*, Warszawa 1968; K. Kostenicz, *Legion wioski i „Trybuna Ludów”. Styczeń 18 — grudzień 1849*, Warszawa 1969; Z. Makowiecka, *Brat Adam. Maj 1844 — grudzień 1847*, Warszawa 1975.

11 Inspiracją były mi również następujące prace L. Kołakowskiego: *Świadomość religijna i wieź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku*, Warszawa 1965; *Kultura i fetysze. Zbiór rozpraw*, Warszawa 1967; *Obecność mitu*, Kraków 1981, Wydawnictwo ABC (Przedruk z „Biblioteki Kultury”, Paryż 1972); *Czy diabeł może być zbawiony i. tl innych kazań*, Londyn 1982; *Jeśli Boga. nie ma...*, Kraków 1988.

fantazmat zbawiciela, na którego czekała duża część emigracji polskiej w Paryżu. Oto typowe pośrednictwo narracyjne: Nabelak, już wyznawca Towiańskiego, przyszedł opowiedzieć o nim Goszczyńskiemu, który z kolei wydarzenie to zrelacjonował w liście do Siemieńskiego (z 6 czerwca 1842 r. i potem, pod wpływem już bezpośrednich doznań, 23 sierpnia tegoż roku). Charakterystyczne, że Goszczyński bez zahamowań, przeciwnie, z wielkim entuzjazmem użył określenia: „nowa r e l i g i a”. Na przykład: „Jest to religia nowa, która jest tym względem dzisiejszego chrystianizmu, czym był chrystianizm względem zakonu żydowskiego”. Nazywają „chrześcijaństwem pełniejszym” czy też podniesieniem chrystianizmu „do tej wysokości, na jakiej duch ludzkości po osiemnastu wiekach stanąć powinien”¹². Jak to się zazwyczaj dzieje w podobnych wypadkach, Goszczyński żywi głębokie przekonanie, że „nowy zakon” ani na jotę nie odstępuje od prawdziwej, pierwotnej nauki, ani też niczego do niej nie dodaje, odsłaniając jedynie wreszcie jej autentyczne znaczenie. Odnowiciele religijni często posługują się takimi wyobrażeniami o nawarstwionych przez wieki fałszerstwach, zwłaszcza zawinionych przez instytucje kościelne. Przedstawiają swe dążenia, jako powodowane konieczną potrzebą dotarcia do ukrytego w łupinach zakłamań i mistyfikacji ziarna prawdy.

Działania, wypowiedzi i pisma Towiańskiego ujawniają wyraziście kształt utopii etycznej, która porwała — gdyż jakby nie mogła wówczas nie porwać — tylu romantyków w sile wieku. Rozmaitym ówczesnym — tak dotkliwie odczuwanym przez emigrantów, często byłych ochotniczych żołnierzy powstania 1830/1831 roku — przejawom rozsypania, zamętu, rozdwojenia i rozdarcia Towiański przeciwstawił utopię jedności¹³, zbudowanej na wyobrażeniach--fantazmatach harmonii i hierarchii. Każdy projekt utopijny wy-

¹² *Listy Seweryna Goszczyńskiego (1823-1875)*. Zebrał i do druku przygotował S. Pigoń, Kraków 1937, s. 145. List do L. Siemieńskiego z 23 VIII 1842.

¹³Tej problematyce poświęcona została ukończona w Instytucie Badań Literackich w 1987 roku rozprawa doktorska D. Siwickiej.

maga analizy pragnienia, które go współtworzy, a więc porywu imaginacji spieszącej nadać formę pożądanu zmiany¹⁴.

Gdy się sięga w głąb XVIII wieku, widać od razu, jak Oświeceniowej krytyce religii towarzyszy pragnienie stworzenia nowej mitologii i nowej religii. U Klopstocka wyładowuje się ono na przykład w *Mesjaszu*, jednak opiewającym Chrystusa¹⁵. Ale bywa i zupełnie inaczej: wystarczy wspomnieć podjęte przez Rewolucję Francuską próby zbudowania mitologii i religii rozumu¹⁶, których kontynuacje słusznie dostrzega się potem u saint-simonistów i Comte'a. Romantycy wywodzą swoje dążenia skądinąd, ale trudno nie zauważyć, że ich śmiałość kreacyjna w zakresie nowej religii nie mogłaby się rozwinąć bez tych antecedenencji, które stworzyło Oświecenie, atakując „anachroniczność” katolickiej religii i kleru.

Gest kreacyjny tzw. patriotyzmu rewolucyjnego, wywodzącego się z nowych kultów „męczenników wolności”, które przejął romantyzm, jego bluźnierczość, surowo skarcił ksiądz Kajsiewicz zwracając się do braci księży, grzesznie spiskujących, tymi słowami--obrazami: „Jeżeli chcecie być już nie kapłanami polskimi, ale kapłanami Polski ubóstwianej, do czego świeccy zapaleńcy dążą, zamiast białej komży Boga miłosierdzia i pokoju wdziejcie czerwoną bluzę, wynieście przenajświętszy sakrament z kościoła jako przesąd średniowieczny, zanieście do świątyni ubranej w barwy narodowe i rewolucyjne, ozdobionej popiersiami wielkich patriotów, zanieście obraz wystawiający powstańca z kosą stojącego

14 Por. gruntowne dzieło B. Baczki. *Lumieres de l'utopie*, Paris 1978, jak również tegoż, *Les imaginaires sociaux. Memoires et espoirs collectifs*, Paris 1984, a szczególnie rozdział *Utopie* przedstawiający bardzo inspirującą teorię idei-obrazów, strukturalizujących poszczególne utopie historyczne.

15 Por. F. Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bern und Miinchen 1970. Urweranderter reprographischer Nachdruck der 1. Auflage, Halle an der Saale 1910, Band I, s. 10-17. 1 fi

16 Por. syntetyczne ujęcie M. Vovelle'a, *La mentalite revolutionnaire. Societe et mentalites sous la Revolution francaise*, Paris 1985. Autor omawia tu formy „nowej religii” oraz „kultów rewolucyjnych”, rodzących się w procesie dechrystianizacji. Vovelle jest poza tym autorem kilku książek traktujących o dechrystianizacji we Francji oraz religii i rewolucji na przełomie XVIII i XIX w.

na trupach bratnich i wraźych, podającego dłoń lewą kacapowi z zakrwawioną siekierą na karkach panów i czynowników, prawą Włochowi ze sztyletem w rękę i trucizną w zrabowanym kielichu z Machiawelem i odezwaniami proroka idei pod pachą. Na miejsce Matki Boskiej Częstochowskiej postawcie jakąkolwiek niewiastę z okiem bezwstydnym a bluźnierstwem na ustach i zanućcie potem *Z dymem pożarów* lub hymn marsylski..."¹⁷.

Podobna religijność budziła, jak widać, zupełnie zasadnicze podejrzania doktrynalne. Rodowód ideowy zaś wymienionych obrazów „narodowych i rewolucyjnych” nie może budzić wątpliwości: to rewolucja francuska zaszczerpiła tę zasadę strukturalną, wedle której zaczęto tworzyć własne Kościoły. Oczywiście, nie musiały one już być ani „narodowe”, ani „rewolucyjne” w ścisłym sensie, ale z blasfemicznej epoki zatrzymały rozmach nowych interpretacji religijnego dziedzictwa.

Jeden z wielkich prawodawców romantyzmu, Fryderyk Schlegel, na przełomie starego i nowego wieku, właśnie w roku 1800, ogłosił *Mowę o mitologii*. Za jej dewizę można przyjąć sformułowanie: „Ludzkość walczy ze wszystkich mocy, aby odnaleźć swoje centrum”¹⁸, swoje utracone centrum. Wielki proces ogólnego odmłodzenia polegać miał na stworzeniu nowej mitologii, której najgłębszych źródeł Schlegel poszukiwał początkowo na Wschodzie, w kulturze Orientu, chociaż w drugiej redakcji tekstu wspominał też o sagach nordyckich. Takiemu dążeniu towarzyszyło nieraz pragnienie nowej religii. Tenże Fryderyk Schlegel w liście do Novalisa z 2 grudnia 1798 roku pisał: „Myślę o założeniu nowej religii albo raczej o pomocy w jej zwiastowaniu: gdyż przyjdzie i zwycięży ona także beze mnie”. Manfred Frank, który zrekonstruował ówczesne próby stworzenia nowej mitologii, przytacza tu jeszcze zakończenie słynnej mowy Novalisa *Europa, czyli chrześci-*

17. Kajsiewicz, *List otwarty do braci księży grzesznie spiskujących i do braci szlachty niemądrze umiarkowanych*, w: *Pisma*, t. III, Berlin 1872, s. 86.

18 F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu. 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie: A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 151.

jaństwo, zwróconej do towarzyszy jego wiary w nadejście nowej Jeruzalem¹⁹.

Zresztą nie wszyscy romantycy chcieli nowej religii. Wielu wystarczyłaby nowa mitologia jako osnowa nowej poezji, będącej gwarancją otwarcia epoki, kładącej kres dominacji cywilizacji Oświecenia. Uniwersalny rozum, zniszczywszy spontaniczną naturę, miał dokonać bowiem destrukcji prawdziwej całości. Nowa poezja ufundowana na nowej mitologii obiecywała wyprowadzenie ludzkości z kryzysu, w jaki wtrącił ją Oświeceniowy mechanicyzm. Romantyczna utopia estetyczna łączyła się nieraz z zamysłami społecznymi i politycznymi, czego nie należy tracić z oczu. Najważniejszym z nich wówczas była reintegracja społeczeństwa zatamizowanego, skupienie go wokół odnalezionego świętego centrum.

Wśród towiańczyków jednak zdecydowanie wzięła górę utopia etyczna, z wyraźną dominacją motywu religijnego. Tak wielki, prawdziwie natchniony poeta, jak Mickiewicz, ostentacyjnie wyrzekł się poezji. „Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę”. Stanowczo wybrał — w przebiegającej przez dzieje całego niemal romantyzmu polskiego antynomii słowa i czynu — biegun czynu. Wówczas był to szczególnie rozumiany czyn etyczny. Wszystko, co było właściwe jego poezji, co przeczuwał i zapowiadał, „czucie i wiarę” z młodzieńczej, programowej *Romantyczności*, odnalazł teraz u Towiańskiego²⁰. W postawie Mickiewicza zatem nie miałyby pojawić się nic takiego, czego nie byłoby uprzednio; nic „obcego” czy „zewnętrznego”. Podobnie sądził Goszczyński: Towiański potwierdził to: „co pisałem”, odgadł to, „co leżało jeszcze w moich marzeniach”.

Przypadek Goszczyńskiego wydaje się interesujący również i wskutek tej okoliczności, że opuścił on szeregi Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, by przystąpić do „nowego zakonu”.

19 Por. M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt, am Main 1982, s. 212-213.

20 Por. list Mickiewicza do gen. Skrzyneckiego z 23 III 1842, *Dzieła*, Wyd. Jub., Warszawa 1955, t. XV, *Listy*, cz. II, s. 473-477. „Moja wiara w słowa Andrzeja jest skutkiem całego mojego życia, wszystkich moich usposobień i prac duchowych. Kto by czytał pisma moje, przekonałby się o tym”.

Zresztą wielu wówczas na emigracji tak uczyniło. Otóż Goszczyński, gdy tylko zapoznał się z ideami Towiańskiego, nawet zanim jeszcze stał się ich zagorzałym wyznawcą, oświadczył, że stanowią one najwspanialsze wcielenie „naszej demokracji, naszych najszlachetniejszych teorii politycznych i filozoficznych”. A stać się tak mogło dzięki temu, że wszystko to, co najlepsze, zostało przez Towiańskiego „podniesione do religii”. „Jest- to więc chrześcijaństwo pełniejszy w rozwinięciu swoim od dotychczasowego”²¹, dorzuczał.

Wiadomo, jak głęboko tkwiły w Towarzystwie Demokratycznym Polskim rozmaite idee Oświeceniowe. Teraz można było je stosownie przekształcić, a „demokrację” śmiało połączyć z „religią”, upatrując w tym jedyną drogę zbawienia. Było to myślenie typowe dla tzw. romantyzmu społecznego. Goszczyński podkreślał, jak bardzo dotychczasowa formuła demokracji przeciwstawiała się „świętości ducha” Polski; jak zarazem nauka Towiańskiego, „żywcem prawie wyjęta z duszy naszego ludu”, dźwiga wszystkie jego wierzenia „do świętości prawdziwej religii”²². Dlatego też Goszczyński, zapalony do nowej-starej religii prostego ludu, z wielkim naciskiem odrzuca propozycje uwierzenia w heglowski rozum poznański czy berliński. „Nie możemy, on nam nie wystarcza”, odpowiada po prostu²³.

Polityka nabiera wymiaru religijnego, sakralnego. Dokonuje-się wreszcie właściwa integracja, „na wyższym szczeblu”, tego, co było dotychczas rozproszone, chaotyczne, nieskuteczne, bo zdesakralizowane. Ciekawe, w jaki sposób towiańczycy uporali się z Napoleonem, jednym z największych swoich patronów. Wszak to on w swych działaniach ujawniał co chwila, w jakim stopniu polityka stała się dla niego przebiegłą grą, a nie domeną sacrum. Ale umieli go uświęcić jako popełniającego wprawdzie błędy, lecz

²¹ *Listy Seweryna Goszczyńskiego*, s. 139. List do L. Siemieńskiego z 6 VI 1842. Goszczyński z aprobatą wykladał tutaj, że według Towiańskiego katolicyzm rzymski „zatracił wiedzę objawienia Chrystusa, duchowieństwo jego jest dziś na drodze całkiem bezbożnej; przechował jednak formy, które są konieczne dla nowej religii”.

²² *Ibid.* s. 146. List do L. Siemieńskiego z 23 VIII 1842.

²³ *Ibid.* s. 165. List do W. Wężyka z 17 XII 1843.

63

wielkiego ducha czyniącego. Przy czym trzeba tu odróżnić „sakralizację” polityki jako rytualizację życia polityczno-emocjonalnego mas od sakralizacji jako umoralnienia, ureligijnienia i tym samym uświęcenia działań politycznych. Towiańczykom nie były obce obydwie te pojęcia.

Goszczyński odcina się obecnie bardzo zdecydowanie od swej uprzedniej działalności politycznej czy to w konspiracjach galicyjskich, czy też w Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego Polskiego. „Nasz ton jest Chrystusowo-Napoleoński, nasze działanie jest religijno-polityczne i takim zawsze pozostanie”, dowodzi, wzbraniając wówczas sobie i braciom „wdania się w jakie bądź czynności czysto polityczne” (*DSB*, I, s. 103). Zbawienie ojczyzny, które stało się ciężarowym celem Goszczyńskiego, nie może się dokonać na tych dawnych drogach i użyciu tych starych metod. Tylko nadanie walce o Polskę wymiaru prawdziwie duchowego, religijnego pozwoli ocalić jej świętość i wolność. Jedynie wysiłek etyczny w walce ze złem pod przewodnictwem Chrystusa sprawić może, że opadną kajdany. Wszystko sprowadza się tutaj do kumulacji zbiorowej energii, do ćwiczenia wysiłku woli, która sprawia cuda²⁴. Trafnie zauważył Wiktor Weintraub: „Cała historia towianizmu jest taką szaleńczą próbą dopracowania się zbiorowej świętości, mocy proroczej, która rzucona na szalę polityki, przeważałaby siły armii, wniwecz obróciła, zakusy kancelarii dyplomatycznych i wymusiła niejako na Bogu cud niepodległości Polski”²⁵.

Kraśiński przenikliwie scharakteryzował tę ideę świętości. W liście do Delfiny Potockiej z Rzymu z 14 lutego 1848 roku opisał dokładnie swą rozmowę z Mickiewiczem, którego zresztą widział jako

rewolucjonistę i despotę jednocześnie, niewolnika i tyrana,

24 Motyw czynienia cudów przewija się nieraz przez *Dziennik Sprawy Bożej*. Por. np. notatkę z I 1843 po zebraniu Kula u Mickiewicza: „Koło będzie robić cuda i każdy z nas jako Koło” (I, 49). Na temat romantycznego sposobu łączenia sfery „świętości” i sfery „cudowności” por. moje studium *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984.

25 W. Weintraub, *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*, w: *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 377.

przepojonego „Konwencją i Piotrem Wielkim”. Tak to przedstawił: „Główną jego ideą, czuciem jego zażartym, stworzyć siłę taką przez świętość, która by mogła od razu wziąć górę tonem swej potęgi nad tonem mongolskim i zburzyć budowę złego”. W ten sposób, zdaniem Krasieńskiego, Mickiewicz chciał „świętych w szeregu stojących na kształt żołdatów”. W dwa tygodnie później wracał do tej samej myśli o Mickiewicz: „Koniecznie, koniecznie chce z siebie wydobyć ona potęgę świętości, która zdoła wygrać we wszelkiej walce na planecie”. Autor *Przedświtu* — mimo niekłamane go podziwu dla Mickiewiczowego ducha „kute go na Michał-Anielskie rozmiary” — nie mógł pogodzić się z takim sposobem walki ze Złem, walki, która wykorzystywała „metodę moskiewską”, metodę siły i strachu — w „Nowej Jerozolimie”. I kiedy zdradził się przed Mickiewiczem, że go ta metoda razi, że niepotrzebne jest używanie strachu, despotyzmu i przemocy (a mówił tu już wprost o Mistrzu Andrzeju i o sekcie), Mickiewicz uniósł się: „Wtedy p. Adam: »Jak to strachu nie potrzeba na zło, przeciwko złemu, przeciwko Moskalom, alboż kawał Moskala w Tobie, we mnie, w każdym nie siedzi? jakże go wyrzucisz?«²⁶. Nie przekonało to Krasieńskiego — dla niego podobne metody walki ze złem były piekielne i żadnych dobrych skutków przynieść nie mogły. Można dostrzec w tej wielkiej polemice, jaką stoczyli ze sobą nasi wieszczowie w Rzymie roku 1848, kolizję między chrześcijaninem tout court a chrześcijaninem rewolucyjnym, stosującym swoistą „teologię wyzwolenia”. Kto walczył ze złem, a kto mu ulegał? Trudne pytanie.

W każdym razie walka o Polskę w Kole Sprawy Bożej jest walką o własną duszę („zbawienie siebie przez zbawienie ludzkości”, *DSB*, I, s. 86) przeciw złu świata, przeciw szatanowi. *Dziennik Sprawy Bożej* to niesłychany dokument tego wytęzonego, co dzień od nowa podejmowanego boju, w którym „Boga nieprzyjaciół stary” nie szczędzi podstępów, oszustw, pułapek i zadaje ciągle klęski. To właśnie Koło zgodnie z nakazem Towiańskiego miało zapoczątkować „rewolucją chrześcijańską przeciw szatanowi” (*DSB*, I, s. 340). W *Dzienniku Sprawy Bożej* Goszczyńskiego, tak zresztą

26 Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. III, Warszawa 1975, s. 659, 699-700, 702.

jak u Towiańskiego i Mickiewicza, ciągle wyczuwa się wyraźnie obrysowaną obecność szatana. Stałe czuwanie staje się najważniejszym obowiązkiem, gdyż „zło się wciska” bezustannie, korzystając z każdej chwili nieuwagi. Zło trzeba oddzielić, napiętnować i ostatecznie pokonać. Na marginesie tego wywodu warto zauważyć odmienną koncepcję zła w mistycznej twórczości Słowackiego, który zresztą — po krótkim okresie przynależności — opuścił Koło Sprawy Bożej. Zwłaszcza w *Samuelu Zborowskim* Słowacki przedstawił Lucyfera jako niezbędną postać własnie ewolucji kosmosu i ludzkości.

„Takim zewnątrz, jakim i wewnątrz”

Utopia jedności była również w sposób naturalny utopią przejrzystości. W Kole Sprawy Bożej — dla dobra Polski i ludzkości — wszyscy mieli bezustannie kontrolować wszystkich. Żyć stale w s p o j r z e n i u innych po to, by niczego przed braćmi nie ukrywać i by zło mogło być bezzwłocznie dostrzeżone, zanim zdoła się zalęgnąć. Już po spowodowanym przez Mickiewicza rozłamie w sekcje Towiańskiego Celina Mickiewiczowa, pod wpływem Mistrza, dawała takie nauki swemu małżonkowi, pragnąc go upomnieć i skierować na właściwą drogę: „Złóż przed Bogiem koronę twojego rozumu, nauki, doktryn, taktu ziemskiego; stań przed Mistrzem nagi, próżny i g ł u p i, a na nowo znajdziesz w nim Mistrza”²⁷. Dobre to wypowiedzenie zasady mistycznego „wypróżnienia” przed Bogiem i jego namiestnikiem, ale zarazem i żądanie całkowitego odsłonięcia się, udostępnienia swej istoty.

Służyła tym celom cała bardzo żarliwie wyznawana etyczno-estetyczna doktryna prostoty, nieraz — prostoty „ludowej”. Zawsze bliskie Goszczyńskiemu kryterium prawdziwej ludowości otrzymywało z inspiracji Towiańskiego w roku 1844 jednoznaczny wykładnię: „Weź to sobie za prawidło, że w naszej Sprawie to tylko jest mądre i prawdziwe, i pożyteczne co może być tak powiedziane,

27 List C. Mickiewiczowej z 28 IX 1846 cytuje W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień opowiedział...*, t. III, Poznań 1894, s. 432. Podkr. *M. J.*

jakby nasz chłop powiedział i żeby nasz chłop pojął. Co się nie da wprowadzić w tę sferę, jest fałszem, nie jest nasze. Takim bądź w mowie, takim bądź w każdym czynie, w całym życiu: prosty, szczerzy, nieugięty przy prawdziwe, jawiący ją śmiało, spokojnie, jednym słowem, takim zewnątrz jak wewnątrz, a po chłopsku prawdziwy"²⁸. Osobna kwestia to mistyfikacja tego chłopca polskiego, słowiańskiego, nieraz podobna do mistyfikacji narodników rosyjskich, którą tak interesująco i obszernie opowiedział swego czasu Jan Kucharzewski w *Terrorystach* — V tomie *Od białego caratu do czerwonego*. Jeszcze do niej powrócę.

Podobnie sądził Mickiewicz, Goszczyński zapisał rozmowę z nim w roku 1843: „Ton nie jest tylko wewnątrz człowieka. Człowiek dopiero wtedy jest w tonie, kiedy to zewnątrz znać na nim. Ton powinien objawiać się w głosie, w każdym słowie, w każdym spojrzeniu, w każdym ruchu, w całej powierzchowności człowieka; jest to cała siła ducha na wierzchu”. Po tej systematycznej wykładni konieczności uzewnętrznienia się wewnętrznego ducha, Mickiewicz jeszcze raz lakonicznie dorzucił: „Potrzeba być ciągle całym na wierzchu” (*DSB*, I, 124). Trudno wypowiedzieć komendę towiańczykowską dobitniej; wyliczmy krótkie słowa rozkazujące: „ciągle”, „całym”, „na wierzchu”.

Ta teoria ekspresji do natarczywego żądania wyrazu dołączała moralną perswazję i nakaz. Niewątpliwie wyczuwalna tu tak silnie moralistyczna presja brała początek z przeświadczenia, że powszechnie praktykowanemu „ukryciu” trzeba przeciwstawić „odkrycie”, czyli skrywanemu niedopowiedzeniu, masce, a może fałszowi i oszustwu — odkrytą prawdę. W ten sposób miała się objawiać naga, szczerza prawda ducha; odpadały maski. Naturalnie trzeba było też założyć, że duch musi się uzewnętrzniać i że istnieje całkowita odpowiedniość między tym, co wewnętrzne, a tym co zewnętrzne. A jeśli taka odpowiedniość się nie ujawnia, nie pokazuje, to trzeba się o nią starać, trzeba ciężko pracować, aby „bycie na wierzchu” osiągnąć. Kryterium owo pozwala również odczytać upadek moralny — oto jak Mickiewicz

²⁸ *Listy Seweryna Goszczyńskiego*, s. 180-181. List do A. Piwowarskiego z 24 VIII 1844.

opisał w liście do Towiańskiego z 1845 roku fizjonomię Seweryna Pilichowskiego, który popełnił grzech przeciwko Mistrzowi i chciał go zataić: „Twarz jego była zmieniona i uśmiech obrzydliwy. [...] Wszelki w nim znak łaski zatarł się”²⁹.

Można by wiele rozprawiać nad genealogią podobnych przeświadczeń o twarzy jako zwierciadle duszy; Mickiewicz zresztą miał pod tym względem już od młodości wyrobione poglądy. Założenie odpowiedniości wnętrza i zewnątrz uchodzi za jedno z najbardziej romantycznych przekonań, a jednocześnie przecież pozostaje w sprzeczności z równie w romantyzmie rozpowszechnioną teorią maski, przyjmującej za podstawę uprawnioną wielość twarzy, wielość zewnętrzności. W gruncie rzeczy romantyczna teoria maski ujawniała niemożliwość autentyczności. Pewien rodzaj tragicznej samoświadomości romantyzmu na tym polega— na artykulacji dążenia do autentyczności i jednocześnie zrozumieniu konieczności maski. Wiktor Hugo, którego można uznać za jednego z najromantyczniejszych romantyków, ma w swojej twórczości zarówno jedno, jak drugie: pragnienie przejrzystości sąsiaduje z postacią Człowieka Śmiechu, który uosabia „ontologiczne nieszczęście” ludzkie, jest przecież na zawsze, nawet i na wieczność, Maską Maski. I taka ma być w istocie kondycja człowieka. Odpowiedniość wnętrza i zewnątrz romantycy przyjmują— i zarazem kwestionują³⁰.

Ale nie towiańczycy. Swój probierz autentyczności czy nie-autentyczności stosują bardzo jednostronnie. To właśnie w tym miejscu „zaczął się błąd”, tutaj objawiła się brzemenna w konsekwencje pomyłka. To, co miało być najgłębiej autentyczne, okazało się czymś najbardziej udawanym, odsłoniło się jako kompletne aktorstwo, wyzucie się z siebie. Fakt ów godził najdotkliwiej w praktykę sacrum wśród towiańczyków. Sakralny sens bowiem został nadany odpowiedniości wnętrza i zewnątrz, natomiast aktorstwo, czyli udawanie uznano za najbardziej sprzeczne z podobną sakralizacją życia. To wkradnięcie się

²⁹ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XVI, *Listy*, część III, s. 38.

³⁰ Por. *Maski. Transgresje 4*, t. 1-2. Wybór, opracowanie i redakcja M. Ja-nion i S. Rosiek, Gdańsk 1986.

obcego, fałszywego, a nawet diabelskiego pierwiastka. W końcu tak nieraz aktorstwo było traktowane. Aktorstwo — dla towiańczyków przeciwieństwo zarówno autentyzmu, jak sakralności. Co gorsza, mówiono wprost i to nieraz o komedianctwie. Jan Nepomucen Janowski nie mógł się powstrzymać od złośliwości, opisując taką głośną na emigracji w roku 1844, scenę „Pilichowski z Mickiewiczem odegrali ciekawą komedię; nie tylko się nawzajem uwielbiali, ściskali i całowali bez końca, ale padali do nóg jeden drugiemu”. Pamiętnikarz uważał nawet, że komedianctwa towianistyczne tak są kompromitujące, iż powinny powstrzymać różnych wielbicieli Mickiewicza od żądania przewiezienia jego zwłok do Krakowa i umieszczenia ich „w katedrze na Wawelu pomiędzy grobowcami królewskimi”³¹.

Również praktykowana wśród towiańczyków doktryna reinkarnacji mogła być interpretowana jako — podobna do aktorskiej — chwilowa lub dłużej trwająca u t r a t a tożsamości. Przynajmniej tak to ujął Słowacki w słynnym wierszu pamfletowym *Matecznik*, przedstawiającym ponurą degrengoladę Koła Sprawy Bożej:

Siedzą ciała, nie swymi napełnione duchy,
Liczba jakaś szatanów, która ciało używa,
Ten powie j a, a drugi duch się w nim odzywa.
Inny, którego przeszłość w sobie zajrzeć zności,
Spojrzy i cudzą pamięć znajdzie w swej pamięci;
Inny, gdzieś pod Grochowemznaczony blizną,
Zapomni się i Moskwę nazywa ojczyzną³²

J. N. Janowski, *Notatki autobiograficzne. 1803-1855*. Przygotował cło druku, wstępem i przypisami zaopatrzył M. Tyrniewicz, Wrocław 1950, s. 452--453.

J. Słowacki, *Dziłaq wszystkie..* Pod red. J. Kleinera przy współudziale W. Floryana, Wrocław 1960, t. XII. cz. I, s. 192. W ostatnich dwóch wersach zawarta została aluzja do „ugodowych, prorosyjskich dążeń w Kole” (por. *Wstęp* do cytowanego tomu, s. 25).

„Zadawanie" teatru

Rozporządzamy wieloma świadectwami towiańczykowskiego dramatu autentyczności i kłamstwa. Wybierzmy spośród nich dwa: słynny, przejmujący list Mickiewicza do Towiańskiego z 12 maja 1847 roku (w którym oczywiście występują również i inne, nie mniej ważne od interesującego nas tutaj wątki myślowe³³) oraz dotychczas trudno dostępny, lecz na szczęście opublikowany przez Zofię Makowiecką w *Bracie Adamie* niebywały dokument nazwany *Spowiedzią Marii Lemoine-Rutkowskiej*.

Mickiewicz powraca myślą do mitycznego wieku, do Złotego Wieku czystości i niewinności. „Mistrzu i Panie — pisze — bo kiedyś objawił się nam, jeszcze wtenczas nikt nie stanął między tobą i ludem wybranym". Wtedy panowała pełna harmonia bezpośredniości i przezroczyści, nikt nie mącił przejrzystej wspólnoty mistrza duchowego i Koła jego wyznawców. Istniała bezpośrednia komunikacja między duszami braci i duchem Mistrza. Ale wkrótce sytuacja się zmieniła, a bezpośredniość została utracona. Mickiewicz ujął to w słowach: „Później my drudzy z różnym urzędowaniem wdarliśmy się między siebie i Koło twoje". Przypisywał więc winę sobie i innym, tym wszystkim, którzy dawną bezpośredniość obcowania zastąpili „urzędowaniem" — instytucjonalizacją więzi wewnątrz Koła (tak, jakby się t.o wszystko nie działo na życzenie Towiańskiego). Te „pierwsze czasy" trwały zapewne bardzo krótko. Bo z chwilą, gdy się zaczęła normalna interakcja społeczna „między bracią", wkraść się wraz z nią demon teatru. Mickiewicz groźną historię zdrady ideałów opisywał nie chcąc się pogodzić z nieuchronnością steatralizowania wspólnego życia codziennego, zwłaszcza w niedużej sekcje. Praktykowana stale „nieszczerość" boleśnie przeczyła upragnionej spontaniczności i świętości.

List zawiera wcale szczegółowy opis teatru kłamstwa, przymusu i nieraz terroru, jakiego autorami, aktorami i widzami stali się towiańczycy. Mickiewicz używa charakterystycznej terminologii: pisze o zapale udanym jako monecie, za którą chciano

³³ Por. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XVI, *Listy*, cz. III, s. 129-133.

³⁴ Por. Z. Makowiecką, *Brat Adam*, s. "153-457.

„drgnięcie [dusz] kupić”, o wystawianiu na widok tego drgnięcia, o zdawaniu go Jeden drugiemu jakoby jakiś martwy inwentarz”. Do najbardziej dramatycznego spięcia, w liście Mickiewicza dochodzi wówczas, kiedy wyznaje: „Zadawaliśmy im [braciom] cierpienia, aby widokiem ich mąk tragicznie rozrywać się. [...] Wydobywaliśmy życie sztuczne: kazaliśmy braciom robić ruchy, często ze stanem ich wewnętrznym niezgodne”. Tu rzeczywiście teatr okrucieństwa osiąga punkt kulminacyjny³⁵. Mickiewicz nie szczędzi określeń, które ujawniają, w jakim stopniu te wszystkie działania były bezprawne, bo udane, wyzute z wiary i szczerości, nie mające podstaw w rzeczywistych doznaniach i uczuciach. Wynikały one w istocie, jak pisał sam poeta, z nieznośnej samotności i poczucia nicości, z niemożności obcowania z samym sobą i stawiania czoła własnemu wnętrzu. Teatr zewnętrzny „zadawany” braciom zastępował pracę wewnętrzną ducha.

Mickiewicz zdawał sobie doskonale sprawę, że runęła podstawa filozoficzna idealnej spółki duchów: odpowiedniość wnętrza i zewnątrz. Pisał: „Kiedy Bóg nam nie dał tej łaski, aby sam nasz duch, samo oblicze nasze wzywało bliźnich do skupienia się, do podniesienia, do czci dla nas — chcieliśmy brak fizyczny zastąpić fukaniem, krzykiem” (podkr. *M. J.*). Ujawnia się tutaj przywdziewanie maski grozy jako zasłonięcia, udawania, ukrycia — i sposobu siania przerażenia, czego domyślał się Krasiński, potępiając metodę szerzenia zła zamiast osiągnięcia świętości.

Maria Lemoine-Rutkowska przystąpiła do Koła jedynie w tym celu, aby wyjść za mąż za jednego z braci. W swojej spowiedzi wyznała całą intrygę, jaką zawiązała ożywiona tym zamiarem. Przedstawiła siebie jako „monstrum” kłamstwa i to, dorzucmy,

³⁵ W charakterystycznych terminach i obrazach opisywał go z perspektywy już krytycznej Goszczyński: „Był czas w Kole od 1814 cło 1816, o którym można powiedzieć: był to straszny sąd. Co się wtedy działo, tego język ludzki nie wypowie, rozum ludzki nie pojmie. Koło zmieniło się na ten czas i w trybunał ś-ej Inkwizycji, i w czyściec, a może i w piekło; wszyscy byli w tym kole, wszyscy go obracali, każdy znalazł swojego kata w Kole i każdy miał swoją ofiarę” (*DSB*, t. I, s. 512-523). Znamienne, że to Koło Sprawy Bożej zamieniło się w koło tortur, o ściśle zamkniętym obwodzie — i nie było z niego ucieczki.

bardzo wytrwale, skoro przez 30 miesięcy chodziła każdego wtorku do kościoła Św. Seweryna, aby w złej wierze dziękować Bogu za to, że pozwolił jej wejść do Sprawy. Spowiedź zbrodniarki ducha (gdyż sama tak określa charakter swego przestępstwa) wyposażona została we wszelkie zewnętrzne atrybuty konfesji: odkrywam, wyjawiam, wylewam, odsłaniam, wszystko powiem, oskarżę się przed wami, wyrzucę z siebie piekło, otworzę duszę. Nie ma powodu wątpić, że były to tzw. szczere wyznania, jakkolwiek może i podbarwiała je pewna przyjemność masochistyczna. Ale przy spowiedzi często trudno się jej pozbyć, tym bardziej że tutaj — jak się można domyślać — nieszczęsna grzesznica spodziewała się rytuału oczyszczenia (do którego nie doszło, gdyż jej list bodaj w ogóle nie został braciom udostępniony).

Zbrodnie ducha, jakie popełniła, przypisuje jednak wyraźnie zarówno żądzy dostania się pomiędzy braci, jak i chęci pozostawania wśród nich. Rozumiała, że bez określonych działań tego nie dokona. Jakże one były? Przywłaszczenie sobie imienia siostry z ducha; zmuszenie samej siebie do uwierzenia; fałsz i podwójne oblicze; postępowanie z premedytacją wówczas, gdy miała, się ujawniać żywołość; kłamstwa i oszustwa, Było nim na przykład rzucenie się do kolan brata Adama w College de France, co, jak sama wyznaje, stanowiło akcję „daleką od spontanicznego wzruszenia”, obmyśloną na dwa tygodnie wcześniej. Ze spowiedzi wynika, że uznała, iż może liczyć nie tylko na łatwowierność braci, podatnych na spektakularną teatralność działań, ale i na panujące w Kole zezwolenie na prześciganie się w „pokazywaniu się” i „wydawaniu”. Był to estetycznie uzasadniony sposób zdobycia panowania nad innymi. Genezę swego błędu Lemoine-Rutkowska ujmuje w charakterystycznych kategoriach: „Wierzyłam, że cała Sprawa polegała, na tym, by być w egzaltacji, którą miałam, odkąd Mistrz do mnie mówił”. Pomylenie egzaltacji z wiarą jest, bardzo charakterystyczne. W tym gronie, w którym okazało się to możliwe, powiodło się oszukanie „Boga, prawdy, braterstwa”, choć nie u wszystkich zdobyła uznanie, jak na to wskazują polemiki Goszczyńskiego z opornymi braćmi.

Bankiet

Rozmyślając o klęsce utopii towiańczyków nie podobna, nie zadać sobie pytania, czy filtr teatralizacji, „komedianctwa” jest czymś nieusuwalnym? Czy możliwe w ogóle jest. wymarzone w projekcie utopijnym, wrogim wszelkiemu „zapośredniczeniu”, tzw. życie spontaniczne i autentyczne? Odpowiedzi na te pytania łączyć się muszą również z ogólnym stosunkiem do „istnienia” i „gry”. Rousseau w ostatnim swym dziele, w *Marzeniach samotnego wędrowca*, w sposób ostateczny już (a. robił to wcześniej) przypisał społeczeństwu i życiu w nim niezbywalną cechę kłamstwa i niewygodę, zaś chwile egzystencjalnej pełni, to znaczy szczęśliwego poczucia tożsamości z samym sobą, umieścił w absolutnej samotności, w odizolowaniu od zbiorowości. Dążenie do „egzystencji przezroczystej” wykluczyć chce obłudę, udawanie, pozór, maskę, grę; osiągnięcie ideału możliwe staje się tylko poza Teatrem, ale i poza społeczeństwem³⁶.

Inne całkiem nastawienie może się objawić w stwierdzeniu, że „totus mundus agit histrionem”, że cały świat gra, działa jak *hisirion*. Może to być przeświadczenie pesymistyczne — gra, czyli oszukuje — ale może być też względnie neutralne — gra, bo taka jest istota człowieka. Weźmy najciekawsze i najsłynniejsze w tym zakresie socjologiczne dzieło Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Życie składa się z sytuacji gry, a ludzie są wiecznymi graczami. Nie ma w tym przecież nic naganego: interakcja społeczna, międzyludzka to zawsze teatr, wszelkie działania społeczne ludzi są steatralizowane³⁷. W tym sensie teatr zawodowy to tylko intensyfikacja i instytucjonalizacja istoty ludzkiego życia.

³⁶ Por. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La tmnsparence et l'obslacle*, Paris 1971.

³⁷ H. Plessner w *Przyczynku do antropologii aktora* ze stanowiska antropologii filozoficznej podkreśla, że ludzkie życie może być pojmowane „jako ucieleśnienie jakiejś roli według mniej lub bardziej ustalonego projektu”. Nie każdy znajduje w sobie odpowiednie do gry właściwości. Ale „należą, one jednak bez wątpienia do uwarunkowań ludzkiej egzystencji. Wskazują mianowicie zarazem na ów inny aspekt, dystansu w stosunku do samego siebie, który jest w znacznym stopniu niezależny od społecznej rangi i funkcji: aspekt naśladowania i symulacji. Niesłusznie kojarzy się go ze sprytem, podstępami, fałszem i nieautentycznością.” (Przeł. M. Łukasiewicz, w: *Pytanie o conditio humano., Wybór pism*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Krasnodębski, Warszawa 1988, s. 218).

społecznego. Teatralizacja — rozumiana jako niezbywalna cecha społecznego bytu ludzkiego — uniemożliwia jakiegokolwiek zbiorowe dążenie do „egzystencji przezroczystej” w rozumieniu Rousseau i jego następców; jest to typowy fantazmat.

Dochodzi się w ten sposób do problemu Formy — tak, jak ją pojmował Gombrowicz, dostrzegając w niej wieczną grę interakcji między jednym konkretnym człowiekiem i drugim konkretnym człowiekiem, z czego rodzi się „coś potężniejszego ode mnie”, coś „mięszyludzkiego”, a więc „nadludzkiego”, „coś trzeciego”. Interesowało go to, „jak forma powstaje między nami, jak ona nas stwarza”³⁸. „Ślub” określał jako „samą wyzwajającą się teatralność istnienia”³⁹. Często opracowywał ten sam temat: Jak sztuczna i fałszywa sytuacja dobywa z ludzi rzeczy okropne, o których im się nie śniło”⁴⁰. W *Ślubie*, śniąc właśnie, Henryk mówi: „Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli”⁴¹. Ludzie napompowują się wzajemnie, upijają się jeden drugim — natura stosunków między ludźmi jest nie tylko teatralna, lecz i a l k o h o l i c z n a. I trudne staje się, według rozumowania Gombrowicza, dokładne oznaczenie czyjejs personalnej odpowiedzialności, gdyż w upojeniu człowiek czyni rzeczy, które są mu niejako podyktowane przez „coś trzeciego”, od niego niezależnego. Nie bez powodu pada tu nazwisko Gombrowicza — okaże się on nam za chwilę bardzo potrzebny.

Osobliwy paradoks autentyczności i spontaniczności u naszych romantyków, a zwłaszcza już u towiańczyków, skupia się w postaci

38 W. Gombrowicz, *Dzieła*. Redakcja naukowa tekstu: J. Błoński, Kraków 1986, *Dziennik 1953-1956*, t. VII, s. 147. ³⁹ Ibid. s. 101. Podkr.M.,7.

40

. Gombrowicz, *Dzieła*, t. I, s. 194 (komentarz do *Zbrodni z premedytacją*).

41

⁴¹ W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. VI, s. 176.

chłopa czy też chłopka polskiego lub nawet słowiańskiego. Czysty on, niewinny, szczerzy, prawdziwy i prawdomówny. Towiański pokazuje „braciom” wizerunek chłopka i poleca być takim, jak on. Działać to musi szczególnie na Mickiewicza i Goszczyńskiego, którzy wszak od młodości okazywali wielką skłonność do apologii szczerego bytu ludu. Imaginacyjna zmiana przynależności społecznej okazała się jednak niemożliwa, przede wszystkim z powodu raz nabytego wykształcenia, którego obecności zetrzeć się już nie dało. Goszczyński ciągle dążył bardzo żarliwie do wymarzonego utożsamienia z chłopem. Po rozłamie w Kole w roku 1846 pozwolił sobie na taką krytykę Mickiewicza: „Gadał wielkie prawdy o prostocie, o chłopie, ale w tym widać było wielkość porty, profesora, wymownego człowieka, nigdy chłopca, nigdy Mistrza tego tonu; i dlatego to było niepłodne” (*DSB*, I, s. 278-279). Pod surowym okiem Goszczyńskiego Mickiewicz jako chłop nie sprawdzał się. Było zatem w nim coś fałszywego, gdyż podstawowe kryterium wiary i chłopskości w ujęciu Mistrza, jak wiadomo, brzmiało: „takim zewnątrz, jakim i wewnątrz” (por. *DSB*, I, s. 62). U Mickiewicza zaś uwidaczniał się jakiś rozdziew między „poetą, profesorem” a „chłopem”.

Towiańczycy słów wprost nie mogli znaleźć, unosząc się zachwytem nad „prostotą chłopca”, któremu obce są wszelki fałszywe nauki, przebiegłości i szachrajstwa. Bardzo jest to zadziwiające, że zapominali o słynnej chłopskiej chytrłości, o której przecież coś niecoś wiedzieli. Wreszcie Goszczyński wysilił się na pomysł niebywały. W marcu roku 1845 zapisał: „Wprowadzić na St. Charles ton chłopskiej biesiady. A myż to nie gospodarze Pańscy? Cóż my innego, jeżeli nie Boża Gromada? Co innego, jeżeli nie chłopstwo Boże? Nie jeden z nas widział biesiadę chłopów w karczmie. Jaka tam pewna uroczystość! Jakie wzajemne uszanowanie dla siebie! Biesiada królów — biesiada chłopów gospodarzy porządných. Niczym nie zrobilibyśmy większego wrażenia na obcych widzach, jak chłopską postawą przy naszym stole” (*DSB*, I, s. 274).

Czyż to nie jest pomysł dla Gombrowicza? Ten bankiet inteligentów starających się udawać chłopów i to w celu pokazania się przed obcymi?

Przejrzystość zamierzonej utopii zamienia się też w rzeczywistości w nieprzejrzysty chaos bitewny, w bójkę między towiańczykami. W tę odmianę polskiej teatralnej kupy, o której pisał nieraz Gombrowicz.

Finał *Trans-Atlantyku* to wspaniała parodia Polskiej Sekty. Również i w tym sensie towiańczyków. Kiedy narrator wyszedł poza dwór, w którym toczy się obłąkany taniec polskich godnych par, spostrzegł jakiegoś dziwnego stwora przemykającego się za krzakami. „Jeszcze więc bliżej krzakami zalazłeni, aż w pomroce, o jakieś pięćdziesiąt kroków, Kupę dużą zobaczyłem... Bo to Kupą stało za drzewami, a jakby skakało, jakby się tam gziło, na kiel brało, ale, wstrzymywane, jakby na miejscu Kopytami biło... To więc widowisko tak Bolesne jakieś a. tak Okropne, Straszne, tak Przestraszne, żem się w słup soli zamienił i jakbym zmarzył, wcale ruszyć się nie mogłem.

Wtem jeden ze stworów owych niezgrabnymi skoki do mnie się przybliżył (a właśnie jak to jeździec na koniu, gdy konia objeżdża i jego ostrogą musztruje, a wędzidłem ściąga) i Baron to był! Baron na Ciumkale! A zaraz drugi Jeździec nadjechał, w którym Rachmistrza poznałem: on, ciężko tratując, na Ciecisz siedział i jego ostrogą zażywał, a wędzidłem ściągał, aż chrapał, kwiczał Ciecisz!"⁴². Wszyscy ci monstrualni Jeźdźcy — pozostający we wzajemnym uchwycie sadystyczno-masochistycznym — pracują nad swoją strasznością, nad maską swej okropności. „Jeszcze my nie dosyć Straszni!". Bo tylko straszność ma im zapewnić zwycięstwo, gdy uderzą i stratują, rozniosą...

Byt nie jest przezroczysty. Gdy tylko istnienie przybiera postać zachowania, pojawia się teatralizacja. Jeśli tak, to klęska towiańczyków nabiera znaczenia czegoś nieuchronnego, nieusuwalnego, uniwersalnego.

KATASTROFA I RELIGIA

Dekadencja czy traumatyzm?

Utwory romantyczne, a zwłaszcza niektóre spośród nich, domagają się wręcz szczególnego potraktowania analitycznego. Jednym ze sposobów mogłaby się stać krytyka fantazmatyczna, uprawiana jako część krytyki wyobraźni. Idąc śladem Friedlandera, należałoby używać zwrotu „fantazmat” w najogólniejszym sensie, bynajmniej nie dbając zbyt skrupulatnie o ścisłą zgodność z psychoanalizą. W grę wchodziłyby wówczas rozmaitego rodzaju wyobrażenia, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, marzenia i iluzje; powstawałyby swoiste rejestry „tematów, obrazów, emocji i fantazmatów”¹.

Wydaje się, że niektóre pierwiastki religijne *Nie-Boskiej Komedii* Krasieńskiego dadzą się najlepiej zrozumieć właśnie poprzez sięgnięcie do fantazmatów katastrofy i rewolucji. Prawdopodobnie zresztą w biografiiach pisarzy oraz w literaturze fantazmaty idei odgrywają większą rolę niż same tzw. czyste idee. Można, przypuścić także, że „czyste idee” — naturalnie niekoniecznie

¹ S. Friedlander, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Ans dem Franzosischen von M. Grendacher, Munchen J98-4, s. 10 i 115. Por. również moje studium, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, w: *Forma i śmierć*, seria *Wyobraźnia*, Szczecin 1989.

w sensie platońskim, lecz w znaczeniu precyzyjnego wykładu — występują rzadziej, niż się o tym na ogół mniema.

Nie-Boska Komedia to genialna, jedna z najbardziej przejmujących syntez XIX wieku, zawierających w sobie również ziarno wieku XX. Napisana została przez świadka, i przez uczestnika wydarzeń. Oczywiście, zwrot „uczestnik” może budzić w tym wypadku rozmaite zastrzeżenia; przecież Krasiński, nie tak jak Mickiewicz, a nawet Słowacki, nie angażował się, jak to się mówi, czynnie w bieżące wydarzenia polityczne. A jednak... Przez „uczestnictwo” rozumiem tutaj coś odmiennego i dość wyjątkowego, a mianowicie — zdolność do fantazmatycznego umieszczenia się w samym centrum ówczesnej historii, w samym środku wydarzeń. Krasiński, jak o tym świadczą jego listy, ale nie tylko one, umiał wybierać najlepsze „miejsce fantazmatyczne” (najlepsze: to znaczy takie, z którego najwięcej widać) i umiał je wypełnić wrażliwością swojej niezwyklej wyobraźni.

Naturalnie, dochodziło nieraz w ten sposób do ujawnienia się wstrząsających skrajności wydarzeń egzystencji i historii, ale nigdy nie przekreślały one wartości poznawczych wizjonerstwa Krasińskiego, przeciwnie — nawet wydobywały je. Trzeba tylko określić, czego to poznanie dotyczyło. Działo się tu w sensie strukturalnym chyba podobnie jak w *Apokalipsie według św. Jana*. Czesław Miłosz, publikując jej nowy przekład z języka, greckiego, użył terminu, który znalazł u prawosławnego teologa, Sergiusza Bułhakowa: *metahistoria*. Na pytanie, czy Objawienie św. Jana przepowiada jedynie upadek Rzymu, czy też prorokuje inne wypadki, które kiedyś dopiero nastąpią, Miłosz odpowiada: „wizje świętego Jana. dotyczą metahistorii”². Ale w sferze metahistorii można się znaleźć — i to zresztą najczęściej na chwilę, długo niepodobna tam wytrzymać — tylko siłą wyobraźni wizjonerskiej. W tej strefie właśnie rozgrywa się *Nie-Boska Komedia*, w tym szczególnym miejscu fantazmatycznym, które okazało się najdziw-

² *Apokalipsa według Świętego Jana*, przeł. Cz. Miłosz, „Tygodnik Powszechny” nr 36, 2 IX 1984.

niej położone ze wszystkich miejsc wyobraźniowych, jakie obierał i w jakich się znajdował Krasiński.

Istotnym impulsem do odnowienia myślenia o *Nie-Boskiej Komедii* stało się niegdyś dla mnie przedstawienie dramatu Krasińskiego na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu w reżyserii i scenografii Jerzego Grzegorzewskiego w roku 1979. Inscenizacja ta zmuszała do zastanowienia się jeszcze raz nad pytaniem, czy to dramat o rewolucji, czy o poecie? I czy w ogóle trzeba i wolno zadawać w tym wypadku podobne pytanie? Wykorzystując w pełni wszelkie możliwe środki teatralne, Grzegorzewski odtworzył fantazmatyczność *Nie-Boskiej Komедii*. Reżyser wyszedł wówczas z założenia, że dotkliwe przeczcucie katastrofy to niekoniecznie musi być wielki hałas, krzyk, wrzask, wściekłość i furia. Mogą to być również szepty, cmokania, poświstywania, przywidzenia, strachy, sny, wizje, przyczajone widma i niejasne zwidy, Zrezygnował z deklamacyjności rewolucji, pokazał ją bez patetycznej gestykulacji i hałaśliwej grozy, ale nie porzucając frenetycznych aluzji. Najbardziej przejmujący w jego *Nie-Boskiej* był fantazmat uciętej głowy — turlanej po podłodze przez lokajów, głowy księcia Jana, o którą prosi tańcząca Muza-Salome, głowy spadającej pod rewolucyjną gilotyną.

Oczywiście fantazmat rewolucji u Krasińskiego czerpie z wyobrażeń o Wielkiej Rewolucji Francuskiej, o powstaniu tkaczy lyońskich, o antagonizmie wewnętrznym powstania listopadowego, odpowiednio zinterpretowanym przez ojca: walka tych, co nie posiadają, z tymi, co posiadają. Zarazem fantazmat ten — podkreślmy to z całą mocą — jest najbardziej osobistą i symboliczną treścią życia duszy Poety-hrabiego Henryka, bohatera wieku, tamtego, minionego — czy też i naszego? Wszystkie tematy *Nie-Boskiej* Grzegorzewski wydobył z wielką maestrią, ale w odmienny sposób, niż to dotychczas czyniono. Pociągnęła go bowiem bardziej fenomenologia duszy wśród wydarzeń, niż retoryka dziejów. I jedna, i druga są wszak obecne w *Nie-Boskiej*.

Sparafrazowałam przed chwilą fragmenty mego artykułu

z roku 1979³. W nieco podobnym kierunku chciałabym i obecnie podążać, kładąc nacisk na egzystencjalno-fantazmatyczne wymiary dramatu, który z niezwykłą ostrością konfrontuje „religię” z „katastrofą”.

Koniecznością staje się — choćby jak najbardziej pobieżne — odtworzenie sytuacji egzystencjalnej Krasińskiego, gdyż umożliwi ono rekonstrukcję perypetii religijności poety. Znajdujemy się w niezłej sytuacji, bowiem obfita korespondencja Krasińskiego (tak bezwzględnie potępiana przez niektórych badaczy jako bezpłodne zużywanie energii pisarskiej) pozwala wnikać w stan jego rozpacz, w jego „trwogę i drżenie”, w jego „albo-albo” — w taki sposób, w jaki w ogóle bywa to rzadko możliwe. Pod tym względem szczególnego znaczenia dla mego wywodu nabiera list do Konstantego Gaszyńskiego datowany z Florencji 9 lutego 1836 roku. Krasiński — po *Nie-Boskiej Komedii* i *Irydionie* — znalazł się wówczas w osobliwej sytuacji granicznej. Dwa tygodnie wcześniej (26 I 1836) wszak napisał słynny „czarny” list do ojca, zawierający niebywale bezwzględny osąd historii Polski. Ciągle zapowiada}, przeczuwał, ale i dotkliwie, namacalnie przeżywał katastrofę egzystencjalną, narodową, społeczną, ogólnoludzką. Czujemy, jak jeszcze któryś tam raz pęka. w szwach z trudem podtrzymywany jego świat — i to wyjątkowo dramatycznie. Do listu do Gaszyńskiego będę jeszcze powracać. Na razie zacytuję zdanie, zawierające zdumiewającą autocharakterystykę, jakże pokrewną *Spowiedzi dziecięcia wieku* Musseta (która zresztą również ukazała się w 1836): „Wiek mojego nie cierpię, a jednak wszystko we mnie zgodne z wiekiem, w którym żyję: te same rozhuźdane żądze i niemożność ta sama, te same półwiary i półbłyski rozumu i ta sama nuda ogromna, straszna, piekielna, zimna jak lód, pożerająca jak ogień”⁴. U Musseta mówi się o „uczuciu niewysłowionej mdłości”, które zaczęło „fermentować we wszystkich młodych sercach”, o „nieznośnej czczo-

3 Por. wersję *Czas formy otwartej*, w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.

4 Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 111.

ści", o rzucaniu się w „entuzjazm na zimno”⁵. Krasiński w sposób rozziewający wypowiada dwoisty stosunek do własnej epoki: nienawiść do niej i zgodność z nią. Żądza, entuzjazm, mdłości i nuda — „jak lód” i Jak ogień”. Pisząc podobnie i wielokrotnie Krasiński faktycznie przedstawiał życie nie do życia. Toteż nic dziwnego, że już w następnych zdaniach przechodził do myśli o samobójstwie...

A w poprzedzających wyrzucał z siebie — i to wcale nie na pokaz — spowiedź jakby dekadenta. Takiego, który nigdy nie może dotrzeć „do czegoś słodkiego, niewinnego”; w poezji jego „nic nigdy nie było naiwnego, potulnego, dobrego”. Szatan, a nie anioł-stróż patronował już jego latom dziecięcym (przypomina się biografia hrabiego Henryka). Gruz i popiół, oto jego państwo. „Stary na sercu” (jak Heliogabal z *Irydionem*). „Już w dzieciństwie moim były namiętności, które mnie kaziły, które mi czystość duszy odebrały przed czasem”⁶. Dalej padają określenia, które każą myśleć o Orciu. Zaczynamy czuć się tak, jakbyśmy czytali jakąś biografię sporządzoną specjalnie dla Mario Praża, żeby mogła być umieszczona wśród portretów jego romantycznych i postromantycznych dekadentów⁷.

Ale epoka niewinności i naiwnego dziecięstwa według Krasińskiego na zawsze została mu odebrana, zresztą prawdopodobnie — jemu nigdy nie była dana. Wszystkie marzenia o rajach utraconym stają się równie niemożliwe, jak w *Nie-Boskiej Komедii* powrót „przeszłości, zbrojnej w stal, powiewnej rycerskimi piórami”, „gotyckich wież”, „katedr świętych”. „Ale to nie to — tego już nigdy nie będzie —”⁸. Pozostają jedynie, powtarzam za poetą, „ruiny”...

5 A. Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*. Przełożył i wstępem upatrzył Boy, Warszawa 1920, s. 12.

6 Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 111.

7 Por. M. Praż, *Zmysły, śmierć i diabeł -w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

8 *Nie-Boską Komedię* cyt. za: Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, wyd. IX. Wstęp napisała M. Janiou. Tekst i przypisy opracowała M. Grabowska, Wrocław -Warszawa-Kraków 1966. BN I 24. Pozostałe — poza *Irydionem* — utwory Krasińskiego cyt. za: Z. Krasiński, *Pisma*. Wydanie jubileuszowe. Kraków 1912, I-VIII.

O czym właściwie Krasiński tu mówi? Dlaczego w ten sposób przedstawia swe dzieciństwo, które zawsze wszyscy na ogół opromieniają we wspomnieniach szczęściem niewinnych początków? Dlaczego rysuje mu się ono jako „przeklęte”? Dlaczego wyznaje: „Zawsze pękające serca, przeklinające siebie same serca cisnęły się pod moje pióro”⁹? To, zresztą doskonała autocharakterystyka i twórczości młodzieńczej, i obu dramatów.

Wydaje się, że raczej powinniśmy tu mówić nie tyle o dekadentyzmie w sensie jakiejś powierzchownej predekadenckiej stylizacji robionej „do twarzy”, ile o wszechstronnym wyrazie głęboko odczuwanego traumatyzmu bytu. Dotyczą Krasińskiego wszystkie jego konsekwencje — zarówno w sferze stylu frenetycznego, jak i stale obecnej wizji apokaliptycznej katastrofy.

Straszne przesady dziecięce

W roku 1818 Charles Nodier scharakteryzował poezję romantyczną w sposób, jakby się wydawało na pierwszy rzut oka, ogólnie przyjęty. A jednak pojawia się w jego wywodzie coś zastanawiającego i zatrzymującego uwagę. Píše on mianowicie, że wśród cech poezji romantycznej znajdują się „niedostrzeżone jeszcze aspekty rzeczy [...], sekrety serca ludzkiego [...], tajemnice natury, które nie umknęły nam w całości, ale których nigdy nie zgłębimy szczegółowo [...]; to sztuka mówień i a przede wszystkim do wyobraźni, sprowadzająca ją do pierwszych uczuć przeżywanych w życiu, budząca wokół niej atmosferę tych strasznych przesądów dziecięcych, które ośmieszył rozsądek narodów oświecony cli i które są tak poetyczne w systemie nowej szkoły”¹⁰. Kładę nacisk na zwrot: „straszne przesady dziecięce”, który może dotyczyć zarówno dzieciństwa ludów, jak człowieka. Wczesną, bardzo wczesną, jak wiadomo, twórczość literacką Krasińskiego należałoby może raczej nazywać nawet nie „młodzieńczą”, lecz „dziecięcą”. Rozpoczęta została niemal w zaraniu życia w stylistyce frenetycznej, pod wpływem lektur francuskich. Jednocześnie ujawniała symbolicznie ogrom

⁹ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Goszyńskiego*, s. 111.

¹⁰ Cyt. za: H. Juin, *Charles Nodier*, Paris 1970, s. 68.

owych dziecinnych koszmarów, o których człowiek dorosły na ogół musi zapomnieć, żeby żyć.

Bruno Bettelheim stworzył bardzo interesującą interpretację nadmiaru okropności w baśniach dla dzieci. Przyjął, że „nowe odkrycia psychoanalizy i psychologii dziecka pokazały, jak bardzo gwałtowna, przepełniona lękiem, destrukcyjna, a nawet sadystyczna jest wyobraźnia dziecka”¹¹. Dzieci z baśni dowiadują się, iż o tych okropnościach można jednak opowiadać i że dorośli o nich wiedzą, wreszcie — że wszystko się dobrze kończy, jest do przezwyciężenia i opanowania. Na ogół bywają przekonane, że one jedynie same doświadczają tych lęków i zagrożeń, między sobą ich nie opowiadają, a dorośli tylko z trudem mogą z nich wydobyć bezpośrednio wzmianki na ten temat. W jakimś sensie podobnie zresztą rzeczy się mają z fantazmatami dorosłych, jak podkreślał Freud, wstydliwie ukrywanymi; dopiero pisarz swoją działalnością estetyczną umożliwia jawne rozkoszowanie się nimi „bez wyrzutów i wstydu”¹².

Na tym tle, gdy pomyślimy o Krasińskim, możemy dojść do wniosku, że zaczął pisać tak wcześnie, iż zdążył jeszcze owe dziecinne kosmary w całej ich fantazmatycznej gwałtowności zanotować. Tkwiła w tym zresztą być może swoista autoterapia. Matka rozstała się ze światem w roku 1822, gdy Zygmunt miał dziesięć lat. Mąż, generał Wincenty Krasiński, w listach wyrzucał jej łagodnie, że go umęcza swą melancholią i ciągłymi myślami o śmierci. Nie kryła ich zapewne i przed synem. Kaplica, w której została pochowana, była bardzo często odwiedzana przez Zygmunta¹³; nieraz zresztą generał mawiał, że po matce syn wziął melancholijne usposobienie. Pomnik nagrobny Marii z Radziwiłłów

11 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przełożyła i przedmową opatrzyła D. Danek, t. I, Warszawa 1985, s. 228.

12 Por. S. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej, t. II, cz. I, Kraków 1974.

13 Grobowiec i trumna matki jako wspomnienie i symbol często pojawiają się w listach do Reeve'a; por. np. zawarty w przesłanym angielskiemu przyjacielowi liście fragment *Adama Szaleńca*, gdzie znajduje się opis częstego wieczornego czuwania przy grobowcu matki (Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa. Opracował, wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. I, Warszawa 1980, s. 294).

Krasińskiej, rzeźbiony przez L. Pampalonię, postawiony w roku 1841 w kościele opinogórskim, przedstawia dziecię u łóżka umierającej matki i nasuwa nieodparte skojarzenie z ważnym motywem *Nie-Boskiej Komedii*: Orcia — osieroconego dziecka. Zarazem literatura francuska, byroniczna, młodzieńcza i szalona, podsuwa możliwość pisania wypełnionego horrorem i grozą jako uprawnionego literacko w stylu nowej szkoły poetyckiej - tak jak o tym wspomina Nodier. W ten sposób mogły się połączyć inspiracje osobistego doświadczenia z lekturami literackich nowości.

Ciekawym dowodem może służyć utwór napisany przez 16-letniego Krasińskiego, *Pan Trzech Pagórków* (ale pamiętajmy, że już za kilka lat powstanie *Nie-Boska Komedia*), a zwłaszcza początek tego dedykowanego ojcu poemaciku prozą. Zaiste bardzo to dziwny prezent imieninowy („Szczere ci, ojczy, przynoszę życzenia” — od takiego okolicznościowego wierszyka rzecz się zaczyna). Utwór osadzony z całą premedytacją na Mazowszu, w „miejscu, zwanym Opinogórą”, miałby prawo i powinność dostarczać pięknej legendy rodowej. Dostarcza, owszem, ale jakiej: o ponurym, samotnym zbrodniarzu, w którego występkach jednak kryje się „coś wielkiego”; są one bezinteresowne, zdaniem młodego literata, gdyż dokonywane nie z chęci zysku, lecz z nienawiści do całego rodzaju ludzkiego. Na to osobliwe usprawiedliwienie zbrodni warto już teraz zwrócić uwagę.

Opowieść o strasznym Opinie poprzedzona została wyznaniem autobiograficznym, równie zaskakującym z pewnego punktu widzenia, jak cała reszta. Znajdujemy opis lubych, rodzimych stron, niby nic dziwnego i niestosownego. Ale cóż się okazuje? Po wspomnieniu pagórków, lasów, gajów, krzaków, błot i trzęsawisk, następuje taki passus osobisty: „Ileż razy tam się uganiałem za szybko lecącym bekasem, ileż razy broń morderczą podnosiłem na szarą kuropatkę — ileż razy po tych błoniach hasałem i, uniesiony namiętnością, pędziłem za uciekającym zwierzem!” (1,138). Myśliwy poznał niemal każdy krzaczek, każdy kwiatek. Lecz jakie to było doświadczenie? „Tu strąciłem z górnych niebios okrutnego

jastrzębia — tu przepiórka, umierając, rozciągnęła swe skrzydła przed moimi nogi — Tam znów wystrzał mej broni nie trafił celu. — Tam dziką kaczkę aż pod chmurami raniłem" (I,138). Poznawanie rodzinnej okolicy odbywa się przez zabijanie, a duma myśliwego niepostrzeżenie przekształca się w traumatyzm polowania. W tak krótkim fragmencie ileż razy pojawia, się zadawanie śmierci... I wreszcie na zakończenie z naciskiem młodociany autor pisze o przelanej przez siebie krwi: „Wody Sony unoszą na sobie liczne ptaki, i nie ma fali, której by krew nie zarumieniła — krew, płynąca z razu, zadanego moją ręką. —" (I, 139).

Chłopiec oczywiście musiał zabijać, bo tak był chowany: na myśliwego i żołnierza, na prawdziwego mężczyznę, którego profesją jest wojna¹⁴. Gdy miał trzy latka, uszyto już mu pierwszy mundur żołnierski (przechowywany obecnie w Muzeum Wojska Polskiego). Na znanym portrecie malowanym przez Januarego Suchodolskiego 14-letni Krasieński w stroju myśliwskim, z „bronią morderczą" na ramieniu, na tle opinogórskiego krajobrazu ostentacyjnie pokazuje upolowanego ptaka. Malowidło owo mogłoby się stać świetną ilustracją zamierzonego kanonu edukacyjnego, podczas gdy Pan Trzech Pagórków ujawnia dość przejrzyście, jakie były skutki rozbudzonych namiętności — i poczucia winy z ich powodu. W omawianym utworze nie pozostawia wątpliwości identyfikacja młodocianego autora ze srogim i nieszczęśliwym Opinem.

Na tym wszakże rzecz się nie kończy. Zbrodnia i jej dwuznaczność opanowuje wyobraźnię Krasieńskiego. Dwuznaczne są zbrodnie myśliwego, ale dwuznaczne są też zbrodnie, o których w konwulsyjnych opisach traktuje francuska literatura frenetyczna. Dwuznaczny —jak Opin —jest zbrodniarz Byrona. Dwuznaczni też okazują się rycerze, których młody Krasieński adoruje, ale nie bez jakichś męczących podejrzeń. Dwuznaczna jest zemsta, uznana za uczucie wzniosłe, ale zarazem przecież zbrodnicze.

¹⁴ Toteż w liście do Reeve'a z 18 IX 1831 Krasieński — w zupełnie innej tonacji — przedstawił obszerną apologię swoich myśliwskich namiętności (t. I, s. 405-407). Powrót z polowania „do domu w triumfie, z wypchaną torbą myśliwską" w poczuciu „radości, sławy, potęgi" to konieczny fragment kreowanej dla Anglika autobiografii „młodego polskiego arystokraty", pochodzącego ponoć z jednego z najsławniejszych w Polsce rodów.

To nie frenezja, to dopiero Apokalipsa pozwala Krasińskiemu po nowemu ustosunkować się do fenomenu zagłady, usunąć ambiwalencję w stosunku do zbrodni jako stylu życia romantycznych mścicieli, szaleńców i buntowników — na rzecz gigantycznego, wizyjnego obrazu nieuchronnej katastrofy, po której być może przyjdzie ocalenie. Krew płynie potokami w młodzieńczych utworach Krasińskiego, zbrodnia zbiera swe obfite żniwo — w *Agaj-Hanie* dochodzi do kulminacji stylu frenetycznego. Jednak krew w *Nie-Boskiej Komедii*, również w *Irydionie* zmienia nieco swą konsystencję, jakkolwiek nie brakuje w tych dramatach wielkiego, decydującego doświadczenia frenezji. Z rany zadanej w dzieciństwie dalej sączy się krew; bez jej ujawnienia zrozumienie traumatyzmu bytu u Krasińskiego oraz stosunku katastrofy i religii w *Nie-Boskiej Komедii* byłoby niepełne.

Rycerz-zbrodniarz

Wróćmy jeszcze do twórczości poprzedzającej *Nie-Boską*. Ukrywają się w niej bowiem wątki, określające wcale dokładnie — perypetie myśli, idei i fantazmatów obydwu wielkich dramatów Krasińskiego.

Bohater młodzieńczych utworów Krasińskiego to postać nieco paradoksalna. Jest nim mianowicie rycerz-zbrodniarz. Rycerz i śmierć — oto faktycznie temat frenetycznej twórczości młodego pisarza. Marzenie o pięknie łączy się tu z marzeniem o zbrodni. Dostrzegamy pewne rysy romantyzmu charakteryzowanego przez Prażę, a prawie nieznanego w Polsce — opiewającego dwuznaczne piękno zła oraz wyniosły smutek i pociągającą obcość zbrodniarza. W *Mściwym karle i Mastawie, księciu mazowieckim*, utworze, który powstał w roku 1828 bądź 1829 z podtytułem *Powieść narodowa* (sic!), uderza absolutna bezwzględność wymowy zakończenia: ginie cnota, zwycięża zbrodnia, mowy nie ma o jakimś nagłym, końcowym zbawieniu, którego jednak można byłoby oczekiwać, gdyż taka panowała konwencja — zaczerpnięta z baśni, popularna w moralitecie, wszechobecna w ówczesnych rozmaitego rodzaju drukowanych po czasopismach powia-

stkach, zwłaszcza już narodowych. Nie, młodego Krasińskiego cechuje jakaś dziwna zaciekłość w posuwaniu do końca ohydy wydarzeń — chciałoby się powiedzieć, że podobnie jak u Sade'a. W wymienionym przed chwilą utworze giną winni i niewinni, Bóg nie interweniuje, ani w ogóle nie zarysowuje się jakakolwiek szansa na zwycięstwo dobra — kiedykolwiek.

W obszernej powieści *Władysław Herman i dwór jego* (ofiarowanej ojcu „1-go stycznia 1829 roku”, wydrukowanej w 1830) roi się również od dzikich okrucieństw. Rycerz Mestwin jest Niemcem i jakby szatanem: uzasadnia się więc w ten sposób jego podstępne bestialstwo, które wszakże — w rozumieniu młodocianego autora — wypływa również z odniesionych krzywd i stanowi swoistą, usprawiedliwioną za nie zapłatę. Widzimy, jak na wyobraźnię Krasińskiego podziałała śmierć Ambrozja z finału jednego z najświetniejszych „czarnych romansów” — *Mnicha* Lewisa; na niej wzorował się nie pozbawiony wzniosłości opis śmierci zbrodniczego niemieckiego rycerza. Ale nasz słowiański Zbigniew? (Krasińskiemu zresztą wyrzucano, że najbardziej krwawe wydarzenia, jak np. spektakularne zbrodnie występnej księżniczki węgierskiej, wampirzycy Erzsebet Bathory, porównywanej z morderczym potworem, Gilles de Rais, przeniósł — nie wiedzieć czemu?! — do mazowszańskich okolic). Sam Zbigniew wyznaje z niebywałą szczerością: „Kochanko mego serca, żono ulubiona, jestem zbrodniarzem!” Dalej wylicza swe rozmaite występki, również przeciw rycerskiemu kodeksowi: „Zdradą pozbywałem się wrogów, głuchym byłem na jęki niewinności lub prośby pokonanego nieprzyjaciela” (11,38). Nieraz stwierdza, że już za daleko się posunął, aby móc się teraz wycofać: to ma usprawiedliwiać jego postępowanie. Przy końcu powieści określa swą męczarnię — nad przepaścią: „Oddzielony od lubej, odrzucony przez ojca, zwiedziony od przyjaciela, stoję na brzegu przepaści, nie mogąc ani wprost się rzucić, ani wstecz się cofnąć i muszę ciągle trzymać wlepione oczy w jej otchłanie” (11,375). To wahanie nad przepaścią poznamy też z listów do Reeve'a i z *Nie-Boskiej Komedii*; jeszcze do niego

powrócę. Klęska Zbigniewa opisana została, w końcu tak, jakby był jednym z bohaterów *Nie-Boskiej*: „i upadł pomiędzy prochy i kości zapomnianych i przeklętych na świecie” (11,377).

Przecież Krasiński nie pozbawia swych bohaterów dwuznacznego blasku. Jest w nich rys buntu przeciwko wyrokowi przeznaczenia, wyniosłej pogardy dla losu, pragnienie dojścia do kresu — jest więc to wszystko, co wielbił jako objaw prawdziwego arystokratyzmu. Oni są jakoś piękni, są absolutnie samotni, są obcy tak, jakby byli dotknięci traumatyzmem bytu. Mestwin w sytuacji ostatecznej wyznaje: „Srogi, okrutny z przyrodzenia, byłem obcą istotą na ziemi...” (11,381). Miłość mogłaby była go jeszcze ocalić, ale sam ją zniszczył — tak jak to robi większość bohaterów romantycznych, niezdolnych, właśnie z powodu totalnej obcości, do uczuć. Pada na bohaterów Krasińskiego jakiś odbity cień zdeformowanego porannego słońca z mu; mają w sobie rysy Kaina i jego nauczyciela-Lucyfera z dramatu Byrona; ich bunt jest ich zbrodnią: metaforyczną i rzeczywistą. Czeka ich piekło, wiedzą o tym, ale nie mogą się powstrzymać od swego dążenia ku otchłani, ku unicestwieniu. Nie pozostaje nic innego, jak przypomnieć tajemnicze zdanie Hegla: „Wolność, to znaczy zbrodnia”¹⁵. Ci bohaterowie coś o tym wiedzą i konają w męczarniach. Ich wolność jest zbrodnią, lecz czy wiedzą cokolwiek o jakiegokolwiek innej wolności?

Różne perypetie ich doświadczeń dziedziczy hrabia Henryk, poeta przeklęty i rycerz skazany na zagładę. W czwartej części *Nie-Boskiej Komедii* rozgrywa się epizod zupełnie nieoczekiwany, a bardzo znaczący. Wiadomo, że do końca przy hrabim Henryku pozostaje tylko wierny sługa, Jakub. I oto:

Insza strona okopów — słysząc odgłosy walki — JAKUB rozciągnięty na murze — MAŻ nadbiega, krwią oblany

MAŻ Cóż ci jest, mój wierny, mój stary?

Por. interpretację tego zdania Hegla, w: E. Morin, *L'homme et la mort*, Paris 1970, s. 77-82.

JAKUB

Niech ci czart odpłaci w piekle upór twój i męki moje. — Tak mi Panie Boże dopomóż! —

Umiera.

MAŻ *rzucając płaszcz*

Niepotrzebnyś mi dłużej — (139)

I po dalszym ciągu tyrady skacze w przepaść, popełniając samobójstwo.

Dokonuje się tutaj zaskakujące zerwanie z tak popularnym schematem Starego Sługi, który jak koń wierny powinien wszędzie podążać za swym panem. Tymczasem ten ostatni człowiek, który jeszcze hrabiemu Henrykowi pozostał, przeklina go i odsyła do piekła. A sam nasz rycerz kwituje to straszne przedśmiertne przekleństwo słowami: „Niepotrzebnyś mi dłużej”. Sąd duchów w lochach podziemnych można potraktować jako paralelny do przedśmiertnego zachowania Jakuba: „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś — potępion na wieki. — ” (130).

Okazuje się, że hrabia Henryk działał dla siebie, dla swego piękna (tyle znaczy ów przeklęty przez Jakuba „upór”); ale odwaga, męstwo, bezkompromisowość to jeszcze nie wszystko. Konieczna jest miłość bliźniego, którą hrabiemu Henrykowi jako jedyne remedium zaleca anioł-stróż. Lecz właśnie przekleństwo Jakuba, jak uprzednio cierpienia żony i syna, dowodzą, że nieugięty rycerz wcale do niej nie dorósł. W ten sposób w *Nie-Boskiej Komedii* Krasiński wprowadza jako zupełnie podstawowy — motyw moralności chrześcijańskiej, którego jednak brakowało w jego wcześniejszej twórczości. Ale też nie należy sądzić, że hrabia Henryk podległ tylko jednoznaczemu potępieniu: pojawiają się tutaj przecież ambiwalencje postawy bohatera, podobne do tych, z jakimi mieliśmy do czynienia w poprzednich utworach Krasińskiego.

„Spróchniały obraz Edenu”

Wspomniałam przed chwilą o nikłym, chwiejnym cieniu pro-metejskości, może przede wszystkim pochodzenia byronowskiego. W postaci hrabiego Henryka migoce on jako utopia „Edemi”. Wśród majaków zbuntowanego romantyzmu, podsuwanych Mężowi przez Złe Duchy, w charakterze pokusy szatańskiej znajduje się również „spróchniały obraz Edenu”, o którym można sądzić, że to jakaś utopijna wizja niewinnej natury i harmonijnego społeczeństwa. Ale hrabia Henryk już jej nie ulega. Należy napisać „Już”, gdyż podczas rozmowy z Pankracym wyznaje: „Postęp, szczęście rodu ludzkiego — i ja kiedyś wierzyłem — ot! macie, weźcie głowę moją, byleby... Stało się. — Przed stoma laty, przed dwoma wiekami polubowna ugoda mogła jeszcze... ale teraz, wiem — teraz trza mordować się nawzajem — bo teraz im tylko chodzi o zmianę plemienia. —” (111). A więc to, co było niegdyś jakby możliwe, obecnie stało się niemożliwe. Ale też i cele działań na rzecz postępu teraz się zmieniły — chodzi jedynie o „zamiannę miejsc”. Wcześniej jeszcze z piersi hrabiego Henryka dobywa się okrzyk prawdziwej rozpacz i głębokiego rozczarowania: „Daremne marzenia — kto ich dopełni? — Adam skonał na pustyni — my nie wrócim do raju” (110). Prometejskość Pankracego okazuje się również tworem szatańskim. „Tyś młodszym bratem szatana” (110), mówi do niego Mąż po wysłuchaniu zachęt do rewolucyjnego samozbawienia. Padają w tym dialogu stwierdzenia decydujące o sensie całego dramatu.

Od czasu do czasu ujawnia się w *Nie-Boskiej Komедii* takie rozumienie świata, według którego egzystencja jest, upadkiem. Dramat Krasińskiego z jednej strony ukazuje takich ludzi, jak hrabia Henryk: rozumiejąc bezwzględny fatalizm egzystencji, idą oni do kresu bólu i nicości, tak jak bohaterowie mitologii skandynawskiej Północy. Z drugiej strony pojawiają się tacy, którzy sądzą, że sami mogą się zbawić, że potrafią niejako wykatapultować się z orbity egzystencji jako katastrofy — za pomocą rewolucji. Lecz to się nie udaje, bo udać

się nie może. Człowiek jest skażony i bez Bożej pomocy niczego dobrego nie może dokonać. Ci, którzy chcieli osiągnąć samozbawienie, zostają nawiedzeni i zniszczeni przez Boga katastrofy. Po co przychodzi Bóg katastrofy? Po to właśnie, by objawić, że człowiek nie może zbawić się sam. Rewolucja jednak u Krasińskiego to nie tylko niecierpliwa żądza mordu. Odczuwana przez niego jako zagrożenie, jako upiór, ma ona. również swoją tragiczną rację, którą niejednokrotnie wypowiada Pankracy. Krasiński wie już o tym, co znajdzie się w *Słowniku socjologii* jako jeden z podrodziałów hasła „Rewolucja”: V. Tragika rewolucji. »Rewolucja nigdy nie osiąga swego celu (Sandauer)¹⁶.

Hrabia Henryk nie żywi obecnie żadnych złudzeń prometejskich. Znaczy to przede wszystkim, że nie wierzy w możliwość samozbawienia człowieka. Rewolucja w *Nie-Boskiej Komедii* została przedstawiona jako właśnie tego rodzaju gigantyczne, a skazane — z natury rzeczy— na absolutne niepowodzenie usiłowanie. Naruszenie lub usunięcie boskiej sankcji koniecznej dla działań ludzkich prowadzić może tylko do rozluźnienia przez Boga stworzonych więzadeł świata, a z czasem do katastrofy. Jak się wydaje, w *Nie--Boskiej Komедii* pogląd Krasińskiego jest bardzo radykalny, co zresztą doprowadza utwór do eksplozji, którą można nazwać genialną wizją katastroficzną. Wspominam tutaj o tym dlatego, że w *Irydionie* postawa owa ulegnie pewnej łagodzącej modyfikacji. W każdym razie przegląd motywów prometejskich u trzech wieszczów musiałby doprowadzić do wniosku, że Krasiński — po młodzieńczym okresie fascynacji zbrodniczym sobowtórem Prometeusza — stał się z czasem najbardziej antyprometejski, najbardziej anlyutopijny wśród naszych wielkich romantyków.

Od tego momentu możemy obserwować porywający dramat zderzenia, jego wyobraźni katastroficzej

16 *Wörterbuch der Soziologie*, herausgegeben von W. Bernsdorf und F. Btilow, Stuttgart 1955, s. 422.

z wyobraźnią utopijną Mickiewicza. O poglądach Krasińskiego decyduje tak odmienny od postawy Mickiewicza i Słowackiego stosunek do „ludu” i „rewolucji”.

W sferze poglądów politycznych kierowała Krasińskim reakcja na zagrożenie utratą wyjątkowego miejsca społecznego. Jak wykazała Maria Ossowska w *Ethosie rycerskim i jego odmianach*, w podobnej reakcji mieścić się może zarówno poczucie konieczności usprawiedliwienia własnych przywilejów (najczęściej dokonuje się ono poprzez przytaczanie szczególnych zasług przodków), jak i obrona przed infiltracją z dołu — przez narzucanie wysokich wymagań, którym niełatwo sprostać. Polemiki między Krasińskim a Słowackim, między Krasińskim a Mickiewiczem wskazują, że ich stosunek do ludu i dążeń społecznych jego przywódców był skrajnie odmienny. Jednak hrabia Henryk myśli, że Pankracy jest przede wszystkim „człowiekiem bez imienia, bez przodków, bez anioła stróża” (102) i w taki sposób odziera go z wartości.

Z drugiej zaś strony potępiona zostaje wszelka ambicja prometejska. Leszek Kołakowski w rozprawie *Czy diabeł może być zbawiony?* bardzo bezwzględnie rozprawia się z prometeizmem, ufundowanym na odrzuceniu grzechu pierworodnego i przekonaniu o nieskończonej możliwości samodoskonalenia się. Zaczyna się od deifikacji człowieka, a kończy na zbrodniczym „kulcie jednostki”, dopowiada w ostatnim tomie *Głównych nurtów marksizmu*. Protestuje więc przeciwko ulatnianiu się pojęć diabła i grzechu pierworodnego, przeciwko rozpowszechnianiu się w umysłach chrześcijan „wiary w nieograniczoną, naturalną zdolność człowieka do samodoskonalenia, niemal w Paruzję, którą człowiek sam przygotowuje”. W kazaniach swych Kołakowski ostrzega, że „pełna jedność człowieka jest niemożliwa”, a „nasze szaleńcze wizje doskonałości kończyć się będą przemocą i zrealizują się jako teokratyczna lub totalitarna karykatura jedności, która udaje, że wprowadziła w czyn wielkie niepodobieństwo”. Gdy nas ogarnie szal prometejski, po-

17 Por. M. Ossowska, s. 120-122. *Ethos rycerski i jego odmiany* Warszawa 1973,

winniśmy sobie przypominać los Nabuchodonozora, który chciał stać się Bogiem, a stał się zwierzęciem. Cytuję tak obszernie, gdyż mam poczucie, że znajdujemy się w klimacie myśli Krasińskiego.

Uzurpacje człowieka do niczego konstruktywnego doprowadzić nie mogą. Kształtowana przez ludzkie żądze historia okazuje się zbrodnią. Pierwotnego skażenia natury ludzkiej nie da się ani pokonać, ani usunąć. „Eden uniwersalności ludzkiej jest utracony”, tym zdaniem kończy Kołakowski swą rozprawkę. Hrabia Henryk zaś taką wysnuwa historiozofię ze swego pobytu w obozie rewolucji: „widziałem wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem — ale ich koniec ten sam, co przed tysiącami lat — rozpusta, złoto i krew. — ” (107). Człowiek zatem na zawsze wpłątany jest w kołowrót zbrodni i w żadnym wypadku nie może sam sobie przynieść zbawienia. I nie powinien podejmować podobnych prób.

Te prawdy Krasińskiego mogłyby się jednak okazać zwykłą, banalną, kościelną moralistyką, gdyby nie zostały podszyte głębokimi religijno-egzystencjalnymi z wątpieniami.

Zwątpienia i „rozkosz otchłani”

Objawiały się one w okresie *Nie-Boskiej Komедii* i nieco później na rozmaite sposoby. Najważniejsze dotyczyło śmierci i łączących się z nią wyobrażeń wieczności oraz nieśmiertelności duszy indywidualnej. Śmierć pozostaje nadal (tak jak w okresie dziecięco--młodzieńczym) największą obsesją Krasińskiego, ale zaczyna się on starać, zwłaszcza w tak zwanych fragmentach francuskich, pisanych przeważnie w Genewie, o zajęcie nowej wobec niej postawy. Łączy się to również z krytyką frenezji oraz francuskiej powieści

18 L. Kołakowski *Czy diabeł może być zbawiony?* Londyn 1982, s. 149-157. Krasiński w r. 1848 w Mójnorialc do Piusa IX zapowiadał nieszczęścia, które nastąpią wówczas, gdy „Polska, ginąc zostawi świat na pastwę europejskiej anarchii i wschodniego barbarzyństwa”. Dojdzie do tego, że nastawionych rewolucyjnie czyli niszczycielsko ludzi „obejmie szaf Kaina i ogłupienie Nabuchodonozora” (VII, 515).

frenetycznej (jak np. w liście do Franciszka Morawskiego z 30 stycznia 1833 roku). Pod tym względem szczególnie wymowny wydaje się fragment *O śmierci*, opatrzony adnotacją: „W zimie 1830 r.”

Rozprawia tutaj Krasieński o dwóch sposobach patrzenia na śmierć: „pierwszy, smutny i ponury, otacza się grobami i szkieletami; drugi przeciwnie okala się aureolą chwały i lśniącymi promieniami nieśmiertelności — ” (VIII, cz. 11,3). Autor podkreśla ogromną trudność zmagania „przeciw posepnym wrażeniom grobu”, ale też i uznaje za absolutnie konieczne — złagodzenie pierwotnego traumatyzmu. Podjąć się tego mogą tylko religia i rozumowanie, których zadaniem jest zmienić dziką rozpacz czy strach zabobonny w łagodną melancholię, w marzenie pełne czarów wspomnień” (VIII, s. 11,4). Słowem, Śmierć za pomocą Religii trzeba przerobić na melancholię, marzenie i wspomnienie. Następująca po tej wskazówce charakterystyka dzikiej rozpacz i okropności wysnuwających się z niej fantazmatów wskazuje najlepiej, że Krasieński ma na myśli literaturę frenetyczną jako wyrastającą z pierwotnego, niczym nie zażegnane i nie złagodzonego traumatyzmu: „Byłoby pożałowania godnym nadawać śmierci wygląd straszliwy, przeładowywać jej obraz szczegółami odrażającymi i okropnymi” (VIII, cz. 11,4). Nie szczędzi opisu tych możliwości, widać, że je doskonale zna i nieraz z nimi imaginacyjnie i literacko obcował: „Przedstawiać ją [śmierć] z okiem groźnym, z ciałem odartym z mięszu, z kosą w ręku, ociekającą krwią, odzianą w siny całun i piętrzyć w jej orszaku widma na wampiry, szkielety na trupy, pokruszone piszczele na zbieiałe czaszki, ostre sztylety na czary z trucizną, ciemne lochy na ciasne przesmyki, gdzie sam wiatr drży, przeciągając, na katafalki, pokryte czarnym aksamitem, na przedkościelne place, gdzie wszystko tchnie zgrozą i okropnością” (VIII, cz. 11,4).

Frenetyczny nadmiar budzi obecnie oburzenie Krasieńskiego, gdyż podobne opisowe znęcanie się nad bliźnimi bezcześciłoby „dobroć boską, która przyrzeka, chwalebnią przyszłość ludziom, każąc im przebyć jeno ten padół płaczu, by doświadczyć ich odwagi i pozwolić uwydatnić się ich cnocie” (VIII, cz. 11,4). Oczywiście, podkreśla młody autor, „z drugiej strony nie należy nigdy

użyczać śmierci wieńca oblubienicy, pieśni odświętnej i uśmiechu radości" (VIII, cz. 11,5). Krasiński usiłuje znaleźć sposoby moderowania rozpaczy, pragnie opowiedzieć się za postawą pełną refleksyjnego dystansu. Przytacza wzniósły i godny naśladowania przykład przyjaciela, którego ból — po utracie ukochanej — „był spokojny i tklivy; nie widziano go nigdy miotającego krzyki szału, ni klnącego swe przeznaczenie" (VIII, cz. 11,9). Największe zatem uznanie zyskuje postawa elegijna. Ale czy w istocie był do niej zdolny sam Krasiński?

Wyraźnie chciał się uwolnić od „lęku dziecinnego" (takiego zwrotu używa), szczególnie boleśnie doznawanego podczas przebywania przy grobach najbliższych; wyczuwamy tu znów obecność fantazmatów dziecięcych, o których już była mowa. Ich pokonanie w sobie musiało się łączyć z krytyką frenezji jako mody umożliwiającej bezwzględne rozpasanie śmierci w wyobraźni i literaturze. Krytyka frenezji to teraz u Krasińskiego krytyka unieruchomienia grobu, krytyka osobliwej reifikacji t r u p a. Konieczne staje się przekroczenie grobu jako grobu tylko właśnie, zarysowanie perspektywy religijnej, perspektywy nieśmiertelności. Nie oznacza to bynajmniej, by Krasińskiego nie nawiedzał bezustannie — w listach, w wierszach — obraz siebie jako trupa i świata jako trupa¹⁹. Mamy tego ogromną ilość dowodów. A oto znamienita zwrotka wiersza *Oto losu będzie łaska...*:

Nieżywemu — świat nieżywy! —

Wszystko trupem ma się ku mnie!

I wśród świata — nieszczęśliwy

Jak wśród trupów — jam trup w trumnie!

(VI, 186)

19 Por. rozważania o Krasińskim jako moralistcie W. Gutowskiego, *W kręgu romantycznej fenomenologii śmierci*, w książce zbiorowej, *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium*. Pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1985, oraz przedstawiające też stosunek Krasińskiego do śmierci studium M. Janion i M. Żmigrodzkiej, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, „Res Publica” 1987, nr 3. Por. również rozprawę doktorską M. Bieńczyka w Instytucie Badań Literackich *Wyobrażenie cierpienia i śmierci u Krasińskiego*.

Miłość wszakże w tym poemaciku ma się przyczynić do unicestwienia „trupiości”.

To właśnie w domenie śmierci miały się pojawić rozmaite filozoficzne trudności, których Krasiński nie mógł uchylić i których zarysy odnajdujemy również w *Nie-Boskiej Komedii*.

Po pierwsze więc poeta nie mógł się pozbyć i to zresztą prawie przez całe życie — frenezji jako silnie ugruntowanego egzystencjalnie i literacko doświadczenia traumatyzmu cierpienia i śmierci. Frenetyczny fragment, zaczynający się od słów: „Cmentarze i podziemia stały się jego przybytkiem”, datowany „8 maja 1830 r.”, sygnalizuje stale ponawiany nawrót rozpacz i nicości. Dokładnemu opisowi cmentarnego rozkładu patronuje portret człowieka ogarniętego frenetyczną wściekłością śmierci: „Czy widzicie go z pianą na wargach, z oczyma występującymi spod powiek, z czołem sinym, jak blade wieko grobu, dzierżącego w ręce głowę trupią?” (VIII, cz. 11,67). Jego desperacja znajduje pełne uzasadnienie ironiczno-filozoficzne: „sądził, że wzniosł się na wyżynę Duchów Wieczności, a spostrzegł teraz, że był jeno garścią błota” (VIII, cz. II, 69). Nic dziwnego zatem, że, jak to w finale formułuje Krasiński, „ostatnim jego uczuciem była nienawiść do Boga i pogarda dla wieczności” (VIII, cz. 11,70).

Nawet jeśli Krasiński, w pełni współczując, usiłuje się dystansować od takiej postawy, to nie udaje mu się przecież utrzymać pożądanej równowagi. Bardzo silne odczucie unicestwiającej, ścierającej w proch wszechobecności śmierci nurtuje prozę, przed chwilą omawianą, a zalecającą przecież postawę elegijnego spokoju: każdy chwiejący się liść mówi językiem zniszczenia, tężyzna zostaje zamieniona w nicość, „czynność w beczyn”, „piękne i pyszne kształty w odrażającą masę gliny i wapna”, uśmiech został zmrożony, a spojrzenie zapału zgasło pod ołowianą powieką. W *Dzienniku umierającego* („24-25 października 1830”) czytamy straszliwą prośbę: „Nie zabijajcie zbyt mocno desek, wasze gwoździe wejdą mi w pierś” (VIII, cz. II, 234). Jeden z częstych fantazmatów wyobraźni Krasińskiego to pogrzebanie w letargu; nieraz na oznaczenie swego „zwykłego” stanu używał określenia: „czułem się jak

żywcem pogrzebany"²⁰. Świadczyło to wszystko o tym, że Krasiński nie tyle nie chciał żyć, ile nie mógł. Choroba Krasińskiego była chorobą na życie.

W *Nie-Boskiej Komедii* walczą między sobą dwa style: styl frenezji jako „choroby na życie” i styl Apokalipsy jako metahistorycznej katastrofy. Hrabia Henryk ginie zmiądzony w uścisku frenezji i Apokalipsy. Oznaczało, że Krasiński, borykając się z trau-matyzmem śmierci, nie był w stanie przyjąć jakiegś jednoznacznej wykładni. Śmiertelny skok w przepaść stawał się paradoksalnie jedynym wyjściem. Teraz zatem o nim, co ujawni inną filozoficzną trudność w *Nie-Boskiej Komедii*, którą już zapowiadałam.

Po drugie, fantazmatem pojawiającym się często w latach trzydziestych w korespondencji Krasińskiego, przewidywanym jako kres własnego życia, a spełnionym w losie hrabiego Henryka jest skok w przepaść²¹. W liście do Reeve'a z 18 listopada 1830 roku, przekonany, że jego szaleństwo się wzmaga (to stały motyw kreślonego na użytek przyjaciela autoportretu), a jego miłość unieszczęśliwia na zawsze tych, których kocha, Krasiński przewidywał taki rozwój wypadków: „Jeśli los u końca mojej drogi gotuje mi przepaść, tak czy owak muszę się w nią stoczyć. Trochę wcześniej czy trochę później — to może zależy od mojej roztropności, ale wreszcie i tak czeka mnie skok śmiertelny”²². Jest różnica między stoczeniem się, może tylko bezwolnym, a świadomym skokiem samobójczym. W dalszym ciągu tego samego listu pojawiają się charakterystyczne ujęcia stanu morderczego przerażenia teraźniejszością i przyszłością, wynikające z traktowania egzystencji jako upadku, zła; bytu jako winy

²⁰ Przykład zaczerpnięty z listu do Reeve'a, t. I, s. 108.

²¹ Por. rozważania M. Bieńczyka w studium o Krasińskim, *Prowokacja chwili*, w rozdziale *Najdłuższy skok*. Autor analizuje tu m.in. wyznanie Krasińskiego z listu do Reeve'a: „Od pewnego czasu zatrzymuję się nad każdą przepaścią i spoglądam na nią radośnie” (I, 25-1). Studium poświęcone zostało analizie „projektu fanatycznego” Krasińskiego („Twórczość”, 1987, nr 6).

²² Z. Krasiński, *Listy do Reeve'a*, t. I, s. 91-92.

czy błędu²³ (może zresztą błędu demiurga, zgodnie z przeświadczeniem gnostyków): „nie mam krzty nadziei i jej właśnie mi brak, toteż życie wydaje mi się piekłem, a ręce opadają bez siły. Ale wiesz, co ci powiem? To mi nie wystarcza, choć przecież wystarczać powinno”²⁴. Nie wystarcza również i dlatego, że okazuje się rodzajem egzystencjalnej i religijnej zdrady, a nie zaszczepia żadnej nadziei, gdyż utożsamia się tylko z przepaścią.

Ciosem dodatkowym w tym stanie uczuciowym i myślowym Krasińskiego stała się lektura dzieła Lamennais'ego *Essai sur l'indifference en matiere de religion*. W liście do Reeve'a z 9-12 grudnia 1830 roku określa spotkanie z tą książką Lamennais'ego jako coś, co miało go „pograć w otchłań zwątpienia, a duszę wprawić w stan napięcia, które grozi zerwaniem wszystkich jej strun”²⁵. Było to w istocie przeżycie katolicyzmu, przeżycie, jak to określa Krasiński, „religii moich ojców, o której od dawna zapomniałem, jeśli nie liczyć paru czczych znaków krzyża”. Wrażenie, jakie uczyniło na nim dzieło Lamennais'ego, dlatego było tak wstrząsające, że zmusiło go do przejścia od formalnej zewnętrzności manifestowanej wiary — do głębokiego przeżycia wizji groźnego Boga. W gruncie rzeczy, jak to nazywa Jung, jest to przeżycie „pokazanego przez Apokalipsę paradoksalnego pojęcia boga”, którego można kochać, lecz przede wszystkim trzeba się go bać²⁶.

Egzystencjalne doświadczenie Boga takim, jakim go teraz zobaczył Krasiński, stało się podłożem wielkiego wewnętrznego dramatu. Lektura Lamennais'ego spowodowała powstanie wizji; w taki sposób poeta ją zwierza: „I ujrzałem, mój drogi Henryku, otwierającą się pod moimi stopami przepaść. Ta

²³ W liście do Delfiny Potockiej z 12 VII 18-16 Krasiński wyznał: „Noszę w sobie głęboko ukryte uczucie jakby zhańbienia się jakiegoś natury mej całej” (Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował i wstępem poprzedził 2. Sudolski, Warszawa 1975, t. III, s. 57).

24Z. Krasiński, *Listy do Reeve'a*, t. I, s. 92.

²⁵ Ibid. s. 109.

C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi, w: Psychologia i religia (Wybór pism)*. przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 353 i 352.

żywcem pogrzebany"²⁰. Świadczyło to wszystko o tym, że Krasiński nie tyle nie chciał żyć, ile nie mógł. Choroba Krasińskiego była chorobą na życie.

W *Nie-Boskiej Komедii* walczą między sobą dwa style: styl frenezji jako „choroby na życie” i styl Apokalipsy jako metahistorycznej katastrofy. Hrabia Henryk ginie zmiażdżony w uścisku frenezji i Apokalipsy. Oznacza to, że Krasiński, borykając się z traumatyzmem śmierci, nie był w stanie przyjąć jakiegś jednoznacznej wykładni. Śmiertelny skok w przepaść stawał się paradoksalnie jedynym wyjściem. Teraz zatem o nim, co ujawni inną filozoficzną trudność w *Nie-Boskiej Komедii*, którą już zapowiadałam.

Po drugie, fantazmatem pojawiającym się często w latach trzydziestych w korespondencji Krasińskiego, przewidywanym jako kres własnego życia, a spełnionym w losie hrabiego Henryka jest skok w przepaść²¹. W liście do Reeve'a z 18 listopada 1830 roku, przekonany, że jego szaleństwo się wzmaga, (to stały motyw kreślonego na użytek przyjaciela autoportretu), a jego miłość unieszczęśliwia na zawsze tych, których kocha, Krasiński przewidywał taki rozwój wypadków: „Jeśli los u końca mojej drogi gotuje mi przepaść, tak czy owak muszę się w nią stoczyć. Trochę wcześniej czy trochę później — to może zależy od mojej roztropności, ale wreszcie i tak czeka, mnie skok śmiertelny”²². Jest różnica między stoczeniem się, może tylko bezwolnym, a świadomym skokiem samobójczym. W dalszym ciągu tego samego listu pojawiają się charakterystyczne ujęcia stanu morderczego przerażenia teraźniejszością i przyszłością, wynikające z traktowania egzystencji jako upadku, zła; bytu jako winy

20 Przykład zaczerpnięty z listu do Reeve'a, t. J, s. 108.

21 Por. rozważania M. Bierczyka w studium o Krasińskim, *Prowokacja chwili, w rozdziale Najdłuższy skok*. Autor analizuje tu m.in. wyznanie Krasińskiego z listu do Reeve'a: „Od pewnego czasu zatrzymuję się nad każdą przepaścią i spoglądam na nią radośnie” (I, 251). Studium poświęcone zostało analizie „projektu t a n a t y c z n e g o” K r a s i ń s k i e g o („Twórczość”, 1987, nr 6).²² Z. Krasiński, *Listy do Reeve'a*, t. I, s. 91-92.

czy błędu²³ (może zresztą błędu demiurga, zgodnie z prz(świadczeniem gnostyków): „nie mam krzty nadziei i jej właśnie n brak, toteż życie wydaje mi się piekłem, a ręce opadają bez sił, Ale wiesz, co ci powiem? To mi nie wystarcza, choć przecież wystarczać powinno”²⁴. Nie wystarcza również i dlatego, że okazje się rodzajem egzystencjalnej i religijnej zdrady, a nie zaszczepi żadnej nadziei, gdyż utożsamia się tylko z przepaścią.

Ciosem dodatkowym w tym stanie uczuciowym i myślowym Krasińskiego stała się lektura dzieła Lamennais'ego *Essai si l'indifference en matiere de religion*. W liście do Reeve'a z 9-12 gn dnia 1830 roku określa spotkanie z tą książką Lamennais'egojał' coś, co miało go „pogrążyć w otchłań zwątpienia, a duszę wpraw w stan napięcia, które grozi zerwaniem wszystkich jej strun”² Było to w istocie przeżycie katolicyzmu, przeżycie, JE to określa Krasiński, „religii moich ojców, o której od dawno zapomniałem, jeśli nie liczyć paru czczych znaków krzyża”. Wrażenie, jakie uczyniło na nim dzieło Lamennais'ego, dlatego by tak wstrząsające, że zmusiło go do przejścia od formalnej zewnętrżności manifestowanej wiary — do głębokiego przeżycia wiz groźnego Boga. W gruncie rzeczy, jak to nazywa Jung, jest t przeżycie „pokazanego przez Apokalipsę paradoksalnego pojęć boga”, którego można kochać, lecz przede wszystkim trzeba się bać²⁶.

Egzystencjalne doświadczenie Boga takim, jakim go teraz zobaczył Krasiński, stało się podłożem wielkie^ wewnętrznego dramatu. Lektura Lamennais'ego spowodowała powstanie wizji; w taki sposób poeta ją zwierza: „I ujrzałem, mój drogi Henryku, otwierającą się pod moimi stopami przepaść. 1

²³ W liście do Delfiny Potockiej z 12 VII 18-16 Krasiński wyznał: „Nos w sobie głęboko ukryte uczucie jakby zhańbienia się jakiegoś natury mej całe (Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. III, s. 57).

²⁴ Z. Krasiński, *Listy do Reeve 'a*, t. I, s. 92.

²⁵ *Ibid.* s. 109.

C.G. Jung, *Odpowiedz Hiobami*, w: *Psychologia i religia (Wybór pian przeł. J. Prokopiuk*, Warszawa 1970, s. 353 i 3.52.

wieczność tak ogromna, tak bezkresna, ten Bóg mściciel, te płocze myśli w porządku moralnym zamieniające się w zbrodnię, i te okropne męki, kara za owe zbrodnie — wszystko to mną wstrząsnęło²⁷. Trzeba zwłaszcza zwrócić uwagę na niezwykłą grozę bijącą od takiego Boga, który za chwilę zostaje utożsamiony z Kościołem katolickim, określonym jako „surowy, samotny, nieubłagany, jedyny mściciel. Męki i tortury tym, którzy go nie wielbią”²⁸.

Bóg-mściciel jest zarazem Bogiem katastrofy, o tym wiemy z *Nie-Boskiej Komедii*, i dlatego właśnie budzi i bezgraniczny lęk, i pokorną wolę poddania się jego strasznym wyrokom. I w takiej sytuacji swoistego paraliżu zdobywa się jednak Krasiński na ujawnienie zwątpienia, płynącego z rozdarcia serca. Bo jeśli tak rzeczy by się miały, jeśli obowiązywałby dogmat Kościoła katolickiego:

„Poza mną nie ma z b a w i e n i a ”, to wtedy, pyta Krasiński, jakiż los czekałby jego ukochaną i jego przyjaciół, nie wyznających katolicyzmu? Zatrącenie i potępienie na wieki... „Jak to, więc ta, którą kochałem, którą kocham, nie byłaby zbawiona?”²⁹. I z właściwą mu skłonnością do dramatyzowania swych wyborów pisze: „doszedłem do miejsca, w którym trzeba było wybierać między moją *Henrieta* i moim Bogiem”³⁰.

Lektura dzieła Lamennais'ego pchnęła więc Krasińskiego nad przepaść, postawiła go wobec nierozstrzygniętych wyborów, wstrząsnęła jego jestestwem. W tym kontekście pojawia się znów motyw szaleństwa. Otóż w liście do Reeve'a wyznaje, że z tego wszystkiego zostało w jego umyśle „coś jakby ziarno szaleństwa.

²⁷ Z. Krasiński, *Listy do Reeve'a*, t. 4!, s. 109.

²⁸ *Ibid.* Warto wspomnieć, że S. Swieżawski sądzi (*U źródeł nowożytnej etyki. Filozofia moralna- w Europie XV wieku, Ki.ikow 1987, s. 205*), że ówczesna „postawa gnostyczna” przejawia się w XV w. „u Lutra w dualizmie, jaki wprowadza on między Stary i Nowy Testament; opowiada się za Nowym, za Chrystusem, przeciwstawiając mu budzące grozę Boga z ksiąg Starego Przymierza”.

²⁹ *Ibid.* s. 110. Wydawca krótko objaśnia przyczyny niepokoju Krasińskiego: „Henrieta Willan należała do kościoła anglikańskiego” (s. 119).

³⁰ *Ibid.* s. 110. Podkr. M.J. W czasie powstania listopadowego dylemat swój określał jako konieczność wyboru między „moim ojcem” i „moją ojczyzną”.

Zobaczysz kiedyś, drogi Henryku, czy zakiełkuje"³¹. Wolno sądzić, że z tego właśnie ziarna szaleństwa na tle egzystencjalno-religijnego dylematu kiełkuje *Nie-Boska Komedia*. W cytowanym liście do Reeve'a Jezus Chrystus pocieszał go w nieszczęściu, gdy sądził, że ma wybierać między Henriettą a Bogiem — zrozumiałwszy opcję swą przecież jako konieczność opowiedzenia się po stronie groźnego Boga pomsty, kary i zniszczenia. W finale *Nie-Boskiej Komedi*i jednak Chrystus pojawia się jedynie jako „okrutny mściciel, który właściwie nie ma już nic wspólnego ze zbawicielem”, jak określa Jung Chrystusa z Apokalipsy³². Nawet jego korona cierniowa w *Nie-Boskiej* jest „ze splecionych piorunów”; jako apokaliptycznego Boga pomsty i kary widzi go Pankracy.

Ale i hrabiemu Henrykowi przed śmiertelnym skokiem w przepaść Bóg objawia się podobnie, jak Krasińskiemu po wstrząsie doznany podczas rzymskiej lektury Lamennais'ego, która, poruszyła w nim wszystkie wyobrażenia apokaliptyczne: „Widzę ją całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak słońce, co się wiecznie pali — wiecznie jaśnieje — a nic nie oświeca — ” (139). Nie podobna nie zauważyć zbieżności dwóch wizji: z listu i z dramatu. W obydwu idzie o „wieczność moją”, wieczność — najbardziej osobistą i prywatną. Wizja z *Nie-Boskiej Komedi*i została wzmocniona obrazem słońca zawsze jaśniejącego, a niczego nie oświecającego. To przerażające apokaliptyczne „czarne słońce”, emblemat paradoksalnego Boga, jego straszna, maska³³, zawisa nad przełomową w życiu Krasińskiego epoką, kiedy wykluwa się w nim szaleństwo *Nie-Boskiej Komedi*i. Jung o zakończeniu Apokalipsy św. Jana pisze, że rozwiązanie tu „nie polega, na pogodzeniu przeciwieństw, lecz na ich ostatecznym rozdarciu”, i że nigdy nie spotkał się z niczym, „co choćby w najmniejszym stopniu dało się porównać z brutalną walką przeciwstawieństw rozdierającą

³¹ Ibid. s. 111

³² C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, s. 343.

³³ Por. M. Stałą, *Od czarnego słońca do ciemnego świedła*, „Teksty” nr 6, 1980, gromadzące interesująco zinterpretowany zbiór metafor — aż po tytuł i zawartość słynnego tomu wierszy A. Wata.

objawienie Janowe"³⁴. W ciemnym blasku tych rozdzierających przeciwieństw — miłości i strachu — pogrąża się również tragedia Krasińskiego, objawiająca obnażony katastrofizm apokaliptyczny XIX wieku, nie mogący, jak i poprzednie katastrofizmy, odnaleźć Boga miłości. Wkrótce jednak do tego dojdzie, gdy Krasiński zacznie się zbliżać do mesjanizmu.

Na razie pociąga go skok w przepaść. Jest to prawdopodobnie objaw hipnotyzmu śmierci, ku której się bezustannie kieruje, o której marzy, pragnąc się rozbić o coś, co istnieje, a istnieje śmierć. Mówiąc językiem późnego Freuda, Krasińskiego opanowuje libido thanatyczne. Przyszłość, a właściwie już, już nadchodząca przyszła chwila hipnotyzuje go jako możliwość śmierci właśnie, a pociąg do roztrzaskania się przypomina znane zjawisko „hipnotyzmu głębi”.³⁵ Hrabia Henryk już w części pierwszej *Nie-Boskiej Komedii* przeczuwa swą „ostatnią godzinę” wyreżyserowaną przez Złego Ducha, a wśród rozmaitych oblegających go wtedy emocji jest i taka: „Na próżno walczyć — rozkosz otchłani mnie porywa —” (24). Na chwilę przed tym objawieniem rezygnacji i ekstazy przepaści Mąż czuje się obłożony przez urwisko skalne i morze, które nadciąga ku niemu. Powiada: „— niewidoma siła pcha mnie coraz dalej — coraz bliżej — z tyłu tłum ludzi wsiadł mi na barki i prze ku otchłani—”(24). Życie upadkiem musi się skończyć upadkiem życia. W liście do Reeve'a z 12 czerwca 1831 roku Krasiński uznaje za „bezsprzecznie najpiękniejsze wiersze napisane kiedykolwiek przez starego Wiła” — te właśnie, które mówią o życiu przepadającym w nicość, będącym

Told by an idiot, full of sound and fury

Signifying nothing³⁶.

³⁴ C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, s. 349 i 350.

Pisałam o nim w studium *Kuźnia natury*, w: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

³⁶ Z. Krasiński, *Listy do Reeve'a*, t. I, s. 213 i 221. W przekładzie J. Paszkowskiego sławny ten passus z *Makbeta* brzmi: Życie jest tylko [...] — powieścią idioty, Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą.

Bierze je za swoją dewizę, umieszczając się w gronie tych, którzy byli wtedy i dziś obdarzeni podobną wrażliwością na „wściekłość i wrzask”³⁷ istnienia.

W tym samym liście do Gaszyńskiego z 9 lutego 1836 roku, od którego zaczęłam analizę sytuacji egzystencjalnej Krasińskiego, znajduje się ostre przeciwstawienie adresata i nadawcy. Ten pierwszy, wynagrodzony przez Boga za swą dobroć, za wiarę „we wszystko słodkie, poczciwe i piękne”, znalazł sobie przyjaciół i cele życia. Położenie tego drugiego jest diametralnie odmienne: „Ach, Ty nie czujesz tej próżni bez imienia, bez granic, w której obumieram”³⁸. Zdumiewa natychmiastowa zmiana języka: przejście od stereotypowej sentymentalnej idylli życia poczciwego Gaszyńskiego do bezwzględnej ostrości wypowiedzenia własnej egzystencji w pustce i agonii.

Byt rysował się wówczas Krasińskiemu jako zawieszony między niepewnym „zbawieniem” a pewną „nicością”. Najbardziej znamienne jest tutaj poczucie „przepaści” lub „próżni”. Konstruuje ono bowiem rodzaj rozpacz, rozciągającej się między przekonaniem o własnej niezniszczalnej indywidualności a wizją rozsypującego się bezustannie i nieuchronnie prochu, o czym pisałam tutaj jako o stałym zagrożeniu frenetycznym, zagrożeniu nihilizmem śmierci jako niszczycielki. Śmierć otwiera wtedy u Krasińskiego przepaść nieciągłości. Pytanie: czy żyć nią, czy też próbować ustanowić jakąś ciągłość, pozostaje nierozstrzygnięte. Ale w tej sytuacji jakże musi pociągać dobrowolne i ostateczne zerwanie ciągłości. Toteż pod koniec cytowanego listu pojawia się opis myśli samobójczej. „To pokusa namiętna wśród najnamiętniejszych”³⁹. Jeśli Krasiński nie poddaje się ostatecznie tej pokusie, to również może i dlatego, że dochodzi do pewnej filozofii życia, którą wyklada zaraz w następnym liście z 4 marca 1836 roku: „Nie cierpieć wcale byłoby nie być, bo bytu nie ma w zupełnej jedności! [...] A zatem ile wieczności nam stanie, tyle

³⁷ Tak tłumaczy A. Przedpeńska-Trzeciakowska tytuł powieści W. Faulknera, *The Sound and the Fury*. Warszawa 1971.

i bólu, a nie chcesz tego, to obieraj nicość. Ból albo nicość — nie ma trzeciego stanu!"⁴⁰. I jakieś swoiste „męstwo bycia”, używając terminu Pan la Tillicha, jakiś rodzaj honoru każe Krasińskiemu trwać w bólu. Swą paradoksalną koniecznością („bo bytu nie ma w zupełnej jedności” szczęścia, ma się rozumieć) ból nasycza po brzegi jego egzystencję i zabarwia jego przeświadczenia religijne.

W liście do Delfiny z 1841 roku Krasiński przedstawiał, w znany już sposób, ale wyjątkowo ostro i nieubłaganie, bieg swego żywota: „Wyraz nicość zawsze nasuwał się pod pióro moje, mieszał i kaził najświętsze mi natchnienia. Koniec mój już zawarty był we mnie jak owoc w ziarnie, tylko że to owoc pusty, robaczywy, pełen popiołów”⁴¹.

Przerazająca wizja obłąkanej Żony hrabiego Henryka, ogłaszającej, „co by było, gdyby Bóg o s z a l a l” , odsłania przeczowaną i doświadczaną przez Krasińskiego potworność Kosmosu, pozbawionego porządku i sensu: „Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę — człowiek każdy, robak każdy krzyczy — »Ja Bogiem* — i co chwila jeden po drugim konają — gasną komety i słońca. — Chrystus nas już nie zbawi — krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki, a coraz niżej i niżej — aż tuman wielki powstał z jego odłamków — ” (32). Ta jedna z najbardziej przejmujących wizji w literaturze

⁴⁰ Ibid. s. 115.

⁴¹ *Listy do Delfiny Potockiej*, t. I, s. 30(3). Krasiński ma tu na myśli fascynujący romantyków „owoc umarłego morza”, jak pisał o nim Malczewski w *Marii*. W przypisie cytował angielskich poetów: Byrona i Moore'a, zafrapowanych „tymi szczególnymi owocami, które rosnąć mają nad brzegami jeziora Asphaltes, znanego pod imieniem Martwego Morza”. Podobne do jabłek, kuszą oko, ale dotknięte zmieniają się w czysty popiół (por. A. Malczewski, *Maria*, opr. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 58 i 101). W ujęciu Krasińskiego oznaczać ów owoc miał nie posępną melancholię pięknej bohaterki Malczewskiego, „w ciężkich kajdanach ziemi” tęskniącej do nieba, lecz nicość właśnie, rozsypywanie się w proch rozwiewany przez wiatry w pustej przestrzeni kosmicznej. Ta obsesja Krasińskiego, wskazująca na uczucie zawieszenia „między Bogiem a nicością”, zasługuje na głębsze studia.

polskiej może być tylko zestawiona ze straszliwą *Mową wypowiedzianą przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* Jean Paula. Tytuł określa już wszystko — jednak potwornemu zwątpieniu przenikającemu cały tekst przeciwstawione zostało zakończenie: przebudzenie z tego koszmarnego snu wśród pogodnego pejzażu. U Krasieńskiego zaś „Najświętsza Bogurodzica jedna się jeszcze modli” wśród szaleństwa oraz rozpadu i obiecuje ocalenie.

Georges Poulet natomiast omawia szczególny spektakl tragiczny u Blake'a: to „obraz Boga spadającego w przepaść bez dna”. „Jest to wrażenie skrajnego przerażenia, doświadczanego przez istotę staczającą się w przepaść”. U jego podstaw tkwi wyjątkowe doznanie pustki. „Doświadczenie owo ujawnia to, co jest z gruntu niemożliwe do przedstawienia, mianowicie przeżycie bezwzględnego braku oparcia, substancji, a więc nieobecności bytu, doznawanej przez byt. Poeta bezpośrednio spotyka i dostrzega, nicność w przeżyciu osobistym, którego doznaje wyobraźniowe, a przedstawia jako realnie doświadczone przez boga”⁴². Podobnie postępuje Krasieński.

Po trzecie wreszcie, tu właśnie pojawia się rozdzierający problem filozoficzny, którego Krasieński nigdy nie mógł rozstrzygnąć, nowy paradoks, paralelny wobec omawianych już paradoksów życia, wewnętrznego poety. Gaszyński bywał najlepszym powiernikiem. W liście z 9 lutego 1835 roku, liście tylekroć tu omawianym, Krasieński z całą otwartością przedstawia dwa stale mu wówczas towarzyszące widziadła, dwa okropne zwątpienia: Jedno o Bogu, drugie o nieśmiertelności duszy własnej”. Ścisłe ze sobą połączone stwarzają one Krasieńskiemu nieznośną sytuację egzystencjalną.

Przekleństwo rzucone niemieckim filozofom-panteistom nie jest tutaj bynajmniej retoryczną igraszką. Krasieński z wielką siłą podejrzania i rozpaczki miota pytania, które potrafiłyby odłonić istotę Boga. Przecież „organizm świata.” mógłby być „Bogiem żyjącym na ciągłej przemianie, na ustawicznym umieraniu cząstek swoich”.

⁴² G. Poulet, *La pensie indeterminee. I. De la Renaissance au Romantisme*, Paris 1985, s. 279-280. Podkr. *M.J.*

Cóż by wówczas wynikało z takiej ewolucjonistycznej wizji Bóg jako wiecznej przemiany natury? „A jeżeli to prawdą — wól dramatycznie Krasiński — żeśmy błaznami dni kilku, a potem prochem, gazem, infuzoriami idącymi się zrosnąć w jakie inne błazeństwo organiczne? A jeśli prawdą, że świat tylko nieśmiertelny, a wszystka cząstka jego śmiertelna, odmienna, bez wieczne indywidualności? Jeśli Bóg to otchłań tylko przemian bez końca to wieczność śmierci i urodzin, to łańcuch nieskończony o pryskających ogniach, to ocean, w którym każda fala. wspina się, b kształt dostać, i opada natychmiast bez kształtu?”⁴³. To, co i n n y m romantykom przynosiło ukojenie, up. wizja Boga jako ocean czy nieskończonego łańcucha, Krasińskiego przerażało ostatecznie Okropna sekwencja zwątpień uwydatnia się w owych pytaniach zaczynających się od podejrzania: „A jeżeli to prawdą...”. Ni może być dla Krasińskiego większego b ł a z e ń s t w a od obrazu człowieka jako istoty fizyczno-organiczej jedynie, „garści błota w końcu, jak już o tym była mowa. Podobne to do przejmującego gnostyckiego obrazu człowieka jako r o b a k a grzęznącego w błocie.

Słowo „błazeństwo” dobrze oddaje stan rozpaczliwej pogard; dla takiego rodzaju istnienia. Podobne błazeństwo przekreśla bo wiem nieśmiertelność „ja”; Bóg jako otchłań przemian (zwróćmy uwagę znów na tę przerażającą otchłań), jako wieczność śmierci i narodzin przestaje być gwarantem nieśmiertelności indywidualnego, będącego tą właśnie, a nie inną jednostką. Przemian; jej w „coś innego” doprowadza Krasińskiego do szaleństw; egzystencjalnego. Ginie wtedy i poezja. „Bo poezji nie m; bez nieśmiertelności duszy...”, dowodzi. Stąd też przerażenie wizji Boga jako oceanu fal, które opadają b o z kształtu. Zwróćmy uwagę na konieczność kształtu. Bóg w świecie Krasińskiego t< gwarant form i znaczeń. Perspektywa panteistycznego roztopienia się budzi w nim grozę. Poszukuje więc takiego Boga który by zapewniał indywidualny kształt nieśmiertelności, ale pc przez to, że gwarantuje sensy i symbole świata poezji.

43 Z. Krasiński, *Listy do Gaszyuskiego*, s. 109.

Poezję w tym kontekście rozumie Krasiński niesłychanie jednoznacznie: „bo poezja, moja i każdego to to, że był kiedyś, gdzieś i że będzie kiedyś, gdzieś, ale ten sam, on, on, zawsze czy na ziemi, czy na jakiejś komecie, czy w raju, czy w piekle, czy w czyśćcu, czy w Polach Elizejskich, czy na Walhalli, byleby to on był!”⁴⁴. Poezja okazuje się najsukcesywniejszą zaporą przeciwko zacierającym kształty panteizmowi. Tak silnie odczuwany przez Krasińskiego traumatyzm śmierci oddziałuje na niezmiernie rozwinięty indywidualizm⁴⁵, który właściwie staje się credo filozoficznym poety. W liście do Reeve'a z 31 grudnia 1835 roku Krasiński z wielkim naciskiem łączy „indywidualność” z „poezją”, odrzucając namowy niemieckich mędrców, by powrócić do bezosobowego absolutu. „Moja indywidualność przede wszystkim. Czy wiesz, Henryku, co to poezja? To, krótko mówiąc, ludzka indywidualność poprzez wszystkie wieki, wszystkie kraje, we wszelkich kształtach, na ziemi i na gwiazdach”. I wreszcie pada ostateczna, patetyczna definicja: „Poezja to ja wobec Boga”⁴⁶. I znów trzeba przypomnieć, że nie mamy do czynienia jedynie z eleganckim pięknoślowiem. W istocie Krasiński dochodzi do takiego określenia poezji w stanie najostrejszej polemiki filozoficznej i najgwałtowniejszej rozpaczliwej egzystencjalnej. W ten sposób ratuje „ja” przed panteistycznym horrorem; ducha broni przed unicestwieniem w „błocie” materii.

„Gdy się rozwinie, ach, wtedy wszystko skończone!”

Ale z tego punktu widzenia, inaczej może się przed nami zarysować dramat hrabiego Henryka i dramat samego Krasińskiego. Bo jeśli jest się fałszywym poetą?... „Fałszywym” zresztą przede wszystkim z powodów moralnych, nie artystycznych. „ — Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością” (3). W los hrabiego Henryka, podobnie jak w przeciwstawny, lecz i uzupełniający los Pankracego, wkracza Bóg katastrofy i pomsty.

45 Por. E. Morin, *L'homme et la mori* oraz moją rozprawę, *Romantyczny świadek egzystencji* (I), „Teksty”, nr 3, 1979.

46 Z. Krasiński, *Listy do Peeve'a*, t. I, s. 213.

Poeta i rycerz zostaje skazany na zagładę oraz na wieczne potępienie za to, że „nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli swych” (128), więc jakby za fałszywy indywidualizm. Ale w istocie rzeczy o biegu jego życia decyduje sprzeczny przecież z priorytetem ocen moralnych — fatalizm.

Połączenie fatalizmu i katastrofizmu, Fatum i Apokalipsy, to osobny istotny wątek w twórczości Krasińskiego, tu za ledwie do zaznaczenia. Idzie przede wszystkim o to, i jest to zjawisko chyba w pełni zrozumiałe, że Krasiński, zanurzając się w paradoksalnym Bogu, który miał być Bogiem miłości, a okazał się Bogiem pomsty, szukał światopoglądowego ratunku w fatalizmie, do którego zresztą od dawna odczuwał skłonność. Niezgodnie z ortodoksją, ale zgodnie z logiką emocji, fatalizm stawał się podpórką filozoficzną, osobliwym wytłumaczeniem ciemności katastrofy, które w każdej chwili mogą runąć na świat.

Wszystkie młodzieńcze utwory Krasińskiego zabarwione są fatalizmem zagłady, Z tego punktu widzenia uderza stylistyczne i rytmiczne uformowanie *Agaj-Hana*, w którym słyszy się niemal gorączkowe przyspieszenie nieuchronnej chwili katastrofy. „Raz jeszcze”, „już, już”, „coraz bliżej, coraz bliżej”, cały ten wspaniały poemat prozą wręcz przepełniony jest oczekiwaniem zguby. Krasiński skupia się zwłaszcza na opisach sytuacji „tuż przed” i „tuż po”; idzie bądź o śmiertelne zagrożenie, bądź o samą śmierć. Zgon dokonuje się tu błyskawicznie; pod tym względem do rangi emblematycznego aforyzmu urasta rozpaczliwe zdanie: „Dla mnie we wszechświecie jest tylko jedna boska chwila: ta, w której pąk róży ma się przemienić w kwiat; ale gdy się już rozwinie, ach, wtedy wszystko skończone! Czy chodzi o poezję, kobietę czy historię, wszystko to dla mnie jedno”⁴⁷.

Podczas balu sylwestrowego w Genewie przeżywa najsilniej dotknięcie śmierci. Frenetyczne konwulsje to oznaka „pośpiechu życia i użycia”, zapamiętanie i szal zabawy dowodzą śmiertelności, aniołowie i bogowie starożytni są spokojni, „bo oni nigdy nie umrą”. „W taki wieczór pełen uciechy powiewające w powie-

⁴⁷ Ibid. s. 266.

trzu strzępy gazy i muślinu okrywają jak gdyby szkielet"⁴⁸ — pisze Krasiński odnawiając stary motyw nagiego szkieletu pod maską przyozdobioną suknią ciała. Rytm biologii utożsamia się z rytmem historii. Gorączkowo zmierzają ku zagładzie. Nic ich nie zdoła w tym przerażającym biegu zatrzymać. Czy śmierć nadciąga w podskokach?

Poezja eschatologii

U Krasińskiego fatalizm pośpiesznie nadciągającej zguby ma wymiar zarówno egzystencjalny, jak polityczny. Ciągłe oczekiwał nagłego zerwania ciągłości dziejowej. Porównywał siebie do Kassandra, „widzącej złe naprzód, a nie mogącej nic"¹⁹. Miłosz uważa, że wrażliwość Krasińskiego cechują podobieństwa do neurotyczności Orwella z 1984 50 Neurotyczność, kassandryczność, tak. Ale znajdują one swą najlepszą artykulację w rozwijaniu wątków apokaliptycznych. Była już mowa o tym, jakie wrażenie uczyniła na Krasińskim lektura Lamennais'ego. Od niego też pochodzi zdanie, które można uznać za kluczowe dla głęboko nurtującego autora

48 Z. Krasiński, *Listy do Reeve 'a, t. J, k. 6G6*.

49 Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. III, s. 60. Utożsamienia z Kassandra pojawiają się jeszcze kilkakrotnie; podobnie jak cytowana precel chwilą wypowiedź sytuują się one w lalach 1846-1848. Np. w liście do Gaszyńskiego — po wyliczeniu przewidywanych przez poetę „najdziwniejszych wypadków", trzęsienia ziemi, wybuchów ognia, rozpadu skał oraz potopów — Krasiński uskarżał się: „Całe życie byłem nieszczęśliwą Kassandra, a nie zdołałem nigdy pomóc... " (Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Daszyńskiego*, s. 385).

50 Cz. Miłosz, *Odwrót Krasińskiego*. Przekład autoryzowany z języka angielskiego E. Morawiec, „Pismo" nr 5/6, 1981: „Byłoby przesadą mówić, że Krasiński rozumiał. On tylko odgadywał, ale odgadywał trafnie dzięki swej nenro-zie. Tylko wrażliwość porównywalna ze zmysłowością nagiego ciała zdolna jest oddzielić pewne elementy zmieszane z innymi, wydestylować je i przedstawić w stanie czystym. Coś podobnego zdarzyło się George'owi Orwellowi w 1984, neurotycznej książce napisanej przez gruźlika, który spieszył przed śmiercią skierować ku światu ostrzeżenie przed totalitaryzmem. Zmysłowość Orwella także była arystokratyczna..." (s. 72). Por. Cz. Miłosz, *Krasiński's Retreat*. w: *Zygmunt Krasiński. Romantic Univrscalist. An International Tribute*, edited by Waclaw Lednicki, New York 1964, s. 221.

Nie-Boskiej Komedii dylematu totalnej katastrofy i ocalenia religijnego. Lamennais wskazał, że Kościół ma czekać cierpliwie i spokojnie na to, co Bóg postanowi o świecie. „Jeśli jest to w Jego zamiarach, aby świat się odrodził, oto, co nastąpi. Po straszliwym zamęcie, po przedziwnych wstrząsach, po nieszczęściach takich, jakich ziemia dotychczas nie znała, ludy — wyczerpane cierpieniem — zwrócą wzrok ku niebu. Poproszą o ocalenie i z rozproszonych szczątków starego społeczeństwa Kościół ukształtuje nowe, podobne do pierwszego we wszystkim co ma zasadniczy charakter, ale różne w tym, co zmienia się w zależności od czasów [...]. Jeśli przeciwnie, jest to już koniec, i jeśli świat ma być potępiony, to zamiast gromadzić te szczątki, te szkielety ludów, i je ożywiać, Kościół przejdzie ponad nimi i śpiewając hymn wieczności wzniesie się do siedziby, która jest mu przyrzeczona”⁵¹. Krasieński przejawiał podobne wahanie między „odrodzeniem” a „końcem”. Jednak wydaje się, że jego niepewność co do „zbawienia” czy „kresu” była znacznie większa, bardziej burzliwa niż u Lamennais’ego. Można się pokusić o odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się w tym momencie działo.

Komentatorzy myśli Lamennais’ego zwracają uwagę na bardzo znamienne dla niej cechę. Waldemar Gurian podkreśla, że Lamennais nie oddaje się jedynie katastroficznym oczekiwaniom, żywi on bowiem nadzieję na rodzaj apokaliptycznego odnowienia przebiegającego wewnątrz procesu społeczno-historycznego. Podobnie Hans Maier twierdzi, że według Lamennais’ego Apokalipsa urzeczywistnia się w obrębie świata historycznego i w ten sposób apokaliptyczny moment w procesie historycznym immanentnie przynależy do dziejów⁵². Następuje tu więc swoista historyzacja Apokalipsy, uwewnętrznienie jej w historii, a więc zachowanie szczególnej ciągłości, jeśli tak można powiedzieć, apokaliptyczno-historycznej.

51 F. de Lamennais, *Oeuvres complètes*. t. II, Bruxelles 1838, s. 94.

52 Por. H. Maier, *Revolution und Kirche. Studien zur Frühgeschichte der christlichen Demokratie (1789-1848)*, Freiburg im Breisgau 1959, s. 127-M2. Autor powołuje się na książkę W. Guriana z 1929 r. pt. *Die politischen und sozialen Ideen des französischen Katholizismus 1789-1914*

Inaczej nieco w dramacie Krasińskiego. Z powodu bardziej agresywnego katastrofizmu i fatalizmu jego Apokalipsy nie można włączyć w historię, staje się ona w większym stopniu przerwaniem ciągłości, chociaż jednocześnie autor dąży do pojednania tragicznych sprzeczności poprzez triumf jedynej racji uniwersalnej. Pojawia się ona w postaci Boga, tak, ale Boga k a t a s t r o f y. Dlatego też ton eschatologiczny *Nie-Boskiej Komедii* jest czymś zupełnie wyjątkowym w nowożytnej literaturze europejskiej. „Katastrofa” i „religia” zderzają się tutaj ze sobą w sposób bardzo gwałtowny, niczym nie złagodzony. Dzieje się to wszystko w istocie nie w historii, jak u Lamennais'ego, lecz w owej *metahistorii*, o której była. mowa na początku niniejszych rozważań.

Stan metahistoryczny nie może jednak trwać długo. I w obrębie nawet samej *Nie-Boskiej Komедii* mamy wiele wspaniałych scen, ujawniających historyzację tak bardzo ostatecznego konfliktu społecznego⁵³. Historyzacja ta odwołuje się oczywiście do znanego z dziejów biegu wydarzeń, niosących zagładę dotychczasowemu światu, przede wszystkim — do upadku Rzymu. W liście do Małachowskiego z 18'16 roku Krasiński — tak jak to często wówczas czynił — dokonuje jakby zabiegu odwrotnego: intelektualnego wcielenia, własnego dramatu w historię. „Istna *Nieboska*.”, pisze o szykujących się i już toczących wypadkach. „W istocie, wtedy marzenie stałoby się prawdą”, dowodzi o tym, co ma się stać; marzenie, które ukształtowało *Nie-Boską Komédię*. A przede wszystkim wówczas „świat by chrześcijański tak skończył, jak pogański, tylko że przez napływ wewnętrznych barbarzyńców”⁵⁴. Ta koncepcja ludu jako „wewnętrznych barbarzyńców” (obecna przecież już w *Nie-Boskiej*) ujawnia najlepiej, w jakim stopniu Krasiński myślał konsekwentnie, czasem paradoksalnymi, kategoriami historyczno-katastroficznymi.

⁵³ Kwestiom tym poświęciłam *Wstęp do Nie-Boskiej Komедii* w wydaniu Biblioteki Narodowej (por. przypis 8).

⁵⁴ Z. Krasiński, *Listy do Stanisława Małachowskiego*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1979, s. 1 18.

W *Irydionie* próbuje powrócić do historiozofii ciągłości. Zaczyna budować tutaj koncepcję mesjanistyczną jako sposób nawiązania zerwanej ciągłości. Ale, co charakterystyczne, dochodzi do— można powiedzieć — wielkiej nieciągłości w postaci trwającego setki lat snu Irydiona. Zagrała siła wyobraźni nieciągłości, co zrozumiałe, gdyż w sposobie istnienia Irydiona Krasieński przedstawił dramat własnej egzystencji, ciągle zawieszony między „istnieniem” a „nieistnieniem”. Na planie ideologicznym jednak zmierzał do istotnych zmian. Pęd zemsty został w *Irydionie* znacznie osłabiony przez nakaz miłości, a wizja katastrofy ustąpiła w końcu miejsca idei zbawienia poprzez pracę ducha. Dokonało się, najogólniej mówiąc, przejście od „katastrofizmu” do „mesjanizmu”, zatem od *Nie-Boskiej Komedi* do *Irydiona*. Zasluguje ono na osobne studia, gdyż przedstawia przebieg jednej z najciekawszych ewolucji w romantyzmie polskim i europejskim.

Podstawowa różnica między tymi dwoma wielkimi dramatami zawiera się, jak się wydaje, w zmianie stosunku do zła. W *Nie-Boskiej Komedi* objawia się ono, podobnie jak w Apokalipsie, jako bezgraniczna, siła obca, osobna i niedostępna, wymagająca interwencji równie groźnego jak ona Boga. W *Irydionie* dokonuje się charakterystyczne oswojenie zła na miarę „teodycei neoplatońskiej”, jakby powiedział Kołakowski, na miarę *Fausta* Goethego. W liście do Gaszyńskiego z 6 czerwca 1837 roku sam Krasieński wykladał, że „Masynissa jest to pierwiastek wszech-złego, który ciągle przemienia się koniecznością samego stworzenia na dobre, są to ciemności na dzisiaj, które przestaną być ciemnościami jutro, jest to to nic, to z e r o niepojęte, okropne, straszne, szatańskie, dopóki go nie znamy, dopóki ono nas otacza tajemnicą nieskończoności, a które co chwila przetwarza się na coś, jak tylko coś powstaje, robi się światło, dźwięk, harmonia, Jest to, słowem, szatan wszystkich wieków i społeczeństw, wiecznie walczący, wiecznie pobity, w mgłę się rozchodzący, mający jednak chwile swoje piekielne, zbrodnicze, złośliwe”⁵⁵.

Teraz mesjanistyczną dialektyką „dobrego” i „złego” każe Krasieńskiemu unicestwić nicość, sądzić, że „nic” co chwila.

⁵⁵ Z. Krasieński *Listy do Gaszyńskiego*. s. 160-161.

przetwarza się na „coś”; w końcu to, co złe, przekształca się na dobre. W ten sposób zresztą poeta, który toczył walkę z „pokoleniem zemsty”, to znaczy z pokoleniem konspiratorów — świętokrzyżców i Gustawa Ehrenberga, dochodzi do swoistego usprawiedliwienia ich postaw. Gdyż, jak powiada w liście do Gaszyńskiego, „wszystko, co złe, darowane być musi za to, co było dobrego”⁵⁶. Pokoleniem zemsty kierowały „bohatyrskie serca”; bitwa o duszę Irydiona toczy się wśród zmagania historyzoficznego Szatana z aniołem. On moim, powiada ten pierwszy, „on żył w zemście, on nienawidził Romy”. Przeciwstawia mu się piękna postać stereotypu: „Lecz anioł, rozwiązując tęczę skrzydeł, potrząsając złocistymi puklami: »O Panie! on jest moim, bo on kochał Grecję*“⁵⁷. Walka między „zemstą” a „miłością” wyznacza bieg dziejów, a pierwiastek moralny dobra odnosi triumf.

Pojawia się również jeszcze jeden ogromnie ważny obrót myśli. Porównanie drogi Krasieńskiego od *Nie-Boskiej Komedii* do *Irydiona* z rozprawką Kołakowskiego z roku 1972 pod prowokacyjnym tytułem *Czy diabeł może być zbawiony?* wskazuje na to, jaką aktualnością intelektualną pobrzmiwać może dzisiaj dylemat Krasieńskiego. Kołakowski tak formułuje współczesną postawę wobec zła: „Pytamy nie tylko o to, czy zło rozważane w najszerszej perspektywie soteriologicznej, okaże się częścią dobrego z konieczności opatrnościowego planu, to znaczy, że zrozumiemy jego rolę instrumentalną jako surowca w boskiej budowie historii: pytamy także, czy, być może, okaże się, iż nie jest ono w ogóle złem, tak iż w końcowej fazie nic nie będzie z powszechnego zbawienia usunięte, nic odrzucone, nic utracone”⁵⁸. Kołakowski sądzi, że podobna dialektyczna absorpcja zła w dobro na drodze uniwersalnego pojednania sprzeciwia się tradycji chrześcijańskiej, dla której decydujące są pojęcia grzechu pierwotnego i przekonanie o obecności diabła. Ale zarazem, jak wiadomo, również w obrębie tradycji chrześcijańskiej pojawiają się dążności neoplatonistyczne

⁵⁶ Ibid. s. 162.

⁵⁷ Z. Krasieński, *Irydion*. Opracował W. Kulwki. Wydanie szóste zmienione. BN I, 42. Wrocław-Warszawa-Kraków 1957, s. 167.

⁵⁸ L. Kołakowski, *Czy diabeł może być zbawiony?*, s. 1-19.

do wszechstronnego usprawiedliwienia wszystkiego, co tylko stało się w dziejach oraz do historyzacji Objawienia, wprowadzenia Boga w proces historyczny. Jak się wydaje, byłoby fałszowaniem chrześcijaństwa przypisywanie mu —jako dla niego właściwej —jednej tylko z tych tendencji. Obydwe one są, można powiedzieć, „równie chrześcijańskie”. Twórczość Krasińskiego w swej podstawowej sekwencji „nie- dialektyczna” i „dialektyczna”, „apokaliptyczna” i „historyczna” jest tego najlepszym dowodem.

W *Nie-Boskiej Komедii* panuje w całej grozie ta „ z m o r a religijna”, o której pisał Jung, że „nie chodzi już o teologiczny fachowy problem”, lecz o dojmującą udrękę wszystkich ludzi. „My przeżywalismy wydarzenia tak niebywałe i wstrząsające [rozprawa *Odpowiedź Hiobowi* pochodzi z r. 1952], że pytanie, czy wydarzenia te da się jeszcze w jakiś sposób pogodzić z ideą dobrego boga, nabrało wręcz palącego charakteru”⁵⁹. U Krasińskiego, który utożsamiał się, jak przypomniałam, z Kassandrą i widział to, o czym inni nie mieli jeszcze najmniejszego pojęcia⁶⁰, doszło przecież wreszcie do wytworzenia obrazu Boga ocalającego — Boga miłującego. To jest „rozwiązanie” w finale *Irydiona*. W *Nie-Boskiej Komедii* wielka poezja eschatologiczna, lecz nie mesjanistyczna, nie musi poszukiwać „rozwiązań”. Jakkolwiek w strukturze tragizmu tego wielkiego dramatu znajduje się końcowe „pojednanie” rozdartych racji cząstkowych. Nie można oczywiście nie zauważać paradoksalnie „katastroficznej stylizacji” tego pojednania, jak to kiedyś określiłam⁶¹, co pozostaje w ścisłym związku ze stanem egzystencjalnym i intelektualnym Krasińskiego.

⁵⁹ C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, s. 384. Autor miał na myśli przede wszystkim zrzucenie bomby atomowej na Hiroszimę.

⁶⁰ Nieraz wyrażał się o tym i z dumą i z rozpaczą.. Dwa przykłady spośród wielu: "Wierz mi, Zygmunt czuje przyszłość, lak jak pręt żelazny telegrafów czuje chmurę elektryczną."(*Listy do Delfiny Potockiej*, t. III, s. 251); „Świat ku zamętowi się stacza. Na śliskiej spadzistości chciałby się utrzymać, a nie sposób mu — czuję zawczasu pęd nadchodzących burz, wpijam się nerwami w nadchodzące jutra i jad ich wszystek przejmuję —". (*Polska wobec burzy*, w *Pisma*, t. VII, s. 276). To ostatnie wyznanie ma w sobie coś z tonu Witkacowskiego.

⁶¹ Por. *Wstęp do Nie-Boskiej Komедii*, s. LXXXVI.

„Apokalipsa” i „zbawienie” pozostają w *Nie-Boskiej Komедii* w przeciwstawieniu, którego finalny sens nie daje się przewidzieć. Wyobraźnia Krasinьskiego zatrzymuje się tu nad przepaścią nieciągłości: między Bogiem pomsty a Bogiem miłości, między Bogiem panteizmu a Bogiem indywidualizmu poeta poszukuje jakiegoś iunctim i zamiera z rozpaczyny nie mogąc go znaleźć albo też znajdując niezadowolającą namiastki. Zawieszenie nad tą przepaścią to istota *Nie-Boskiej Komедii*. Trwa ona bez przerwy w Krasinьskim i w nas. Kondycja człowieka współczesnego, a zaczyna się ona od Wielkiej Rewolucji Francuskiej, polega właśnie na budowaniu obrazów pojednania wśród ostateczności katastrofy⁶². Krasinьski ujawnił do końca ten straszny moment zawieszenia, pozostawiający człowieka w przerażającej niepewności co do istoty Boga i znaczenia własnego losu. Dlatego *Nie-Boska Komedia* ma w sobie coś z pierwotnego wstrząsu apokaliptycznego, którego niczym nie można złagodzić. Bezwzględność obracającej wszystko w proch katastrofy, niszczycielskie, złowrogie piękno śmierci ściera się z religijną wiarą w ocalenie przez Boga miłości.

Nie można przecież przeoczyć, że w *Nie-Boskiej Komедii* „katastrofa” triumfuje nad „religią”, jeśli przez religię będziemy rozumieć dążenia, myśli i symbole ocalenia oraz zbawienia.

Friedlander utrzymuje, że nowoczesne społeczeństwo oscyluje bezustannie między „tęsknotą za harmonią, a apokaliptycznymi fantazmatami, między [posługując się symbolami wagnerowskimi — przyp. M. J.] cudem Wielkopiątkowym a zmierzchem bogów” (*Kitsch und Tod*, s. 118).

KRUCJATA NIEWINIĄTEK

„Nie czynię dobra, którego chcę, jeno zło, którego nie chcę”

Biografia Jerzego Andrzejewskiego dostarcza przykładu zawikłanych perypetii dwudziestowiecznego pisarza, który przede wszystkim pragnął być autorytetem moralnym. Wśród przykładowych portretów europejskich środkowo-wschodnich intelektualistów w pisanym w roku 1952 *Zniewolonym umyśle* Czesław Miłosz poświęcił mu esej, *Alfa, czyli moralista*. W postawie Andrzejewskiego próbował uchwycić pewną cechę, która wydawała się niezmienna: skłonność do nieziemskiej czystości moralnej oraz do tragizmu, lecz abstrakcyjnego, wyniosłego, teatralnego, który stał — w bardzo zmiennych kolejach losu swego i zbiorowości — chciał pozostawać przywódcą społeczeństwa, a dopisywała mu zdolność jasnego wyboru. Trudno odpowiedzieć czy Miłosz przewidział, co dalej mogło stać się z Andrzejewskim: jego przedwojenny akces do katolicyzmu, jak i powojenny do komunizmu uznał za twarzowe maski dla kogoś, kto zawsze kardynalskiej purpury i do widocznego poszanowania społecznego dla szaty kapłańskiej.

Ale Andrzejewski chyba najbardziej pragnął jednoznacznej, jasnej, zamkniętej wykładni świata, co zwłaszcza ze wielu pisarzom, którzy akceptowali w Polsce stalinizm –po

potem zaś —już podczas stanu wojennego! — wyszło jej wydanie oficjalne i ocenzurowane oraz na emigracji — nieocenzurowane.

Perypetie pisarskie⁶ oraz wydawnicze *Miazgi* są odbiciem perypetii samego Andrzejewskiego — twórcy, który ze szczytów pompatycznej oficjalności zszedł ku podziemnym głębiom nieoficjalności. Zawsze jednak dotykał tego samego problemu, będącego wyraźnie obsesją jego życia, przenikniętego, jak na to zwracają uwagę prawie wszyscy krytycy, poczuciem winy. Idzie o człowieka wobec idei, o istotę związków między cielesnością erotyki a duchowością światopoglądu, o antynomie religii, wiary i ideologii.

Ale szerzej rzecz ujmując, idzie w tych wszystkich dylematach jeszcze o coś bardziej uniwersalnego. W *Wyznaniu osobistym*, w którym Andrzejewski rzeczywiście tak wiele powiedział o sobie, znajduje się zdanie dość kluczowe: „Często już w życiu przychodziły mi namysł słowa św. Pawła: »Chcieć przy mnie jest, ale nie czynię dobra, którego chcę, jeno zło, którego nie chcę, to czynię« (*List do Rzymian*, 18. 19)”. Wyrażające myśl podobną słowa Owidiusza: „Video meliora proboque, cleriora sequor” („Widzę i pochwalam to, co lepsze, lecz wybieram gorsze”), po tylekroć powtarzane, stały się melancholijną dewizą Europejczyków, trwającą przez wieki. Te zdania mądrości antycznej i chrześcijańskiej nurtowały Andrzejewskiego właściwie od początków jego twórczości; ciągle krążył wokół zagadki rozdźwięku między zamiarem a spełnieniem, między pragnieniem a dokonaniem, nie próbując dać jednoznacznej odpowiedzi. Ale wiele jego dzieł dowodzi, że na sobie samym bezustannie badał ów przejmujący dysonans między wiedzą dobra a wyborem zła.

⁶ Burek przenikliwie analizuje zmiany, jakie musiały zachodzić i zachodziły w planie i pisarskim wypełnieniu *Miazgi*, wskutek „prototalitarnej kampanii 1968 roku”, która „na długi okres sparaliżowała i zatrzymała życie publiczne w Polsce” (pp. cit. s. 203). „Wydarzenia marcowe” spowodowały rodzaj wylewu wewnętrznego w *Miazdze*.

⁷ J. Andrzejewski, *Wyznanie osobiste. (Odczyt)*, sygnowane „Frankfurt nad Menem, 1966”, w: *Nowe opowiadania*. Warszawa 1980, s. 139.

Wiara jako idea

W *Miazdze* Andrzejewski przytoczył fragment ze swego dziennika zapisany w roku 1969, a dotyczący wydarzenia z roku 1952, kiedy po raz pierwszy w życiu zemdłał. To wydarzenie z biografii — fizjologiczne i symboliczne zarazem — wielokrotnie później interpretował. Dokonało się ono w siedzibie Związku Literatów Polskich podczas przemówienia na uroczystym wieczorze ku czci Marii Dąbrowskiej. Andrzejewski znajdował się wtedy, jak sam określa, w szczytowym momencie swego „partyjnego fideizmu”. Podczas prelekcji nagle, choć, jak się okazało, bez żadnego wówczas poważniejszego uzasadnienia, odniósł wrażenie, że popełnił bluźnierstwo wobec wyznawanej wiary. I wówczas zemdłał ze zgrozy.

Utrata przytomności zapowiadała, paradoksalnie, powrót do przytomności. Idea, tak zawsze sądził Andrzejewski, wszczepia się w ciało i krew, nic dziwnego zatem, że fizjologia najwcześniej sygnalizuje gotujący się przełom. Zemdlawszy w swej świątyni podczas obrzędku, dlatego że owładnął nim lęk, iż popełnił „błąd ideologiczny”, Andrzejewski poczuł się świętokradcą i pierwszy raz, choć w całkiem przewrotny sposób, przekroczył granicę do tej pory nie kwestionowanej sakralności idei. Została, ona zatem już jakoś naruszona w swej nietykalności. Zachwianie okazało się trwałe, szczelina zaczęła się poszerzać. Reakcja fizjologiczna świadczyła nie tylko o sile wstrząsu, ale i zapowiadała całkowitość — cielesną i duchową — szykującego się otrzeźwienia. Wierzyłem dalej, komentuje Andrzejewski, ale nie była to wiara tak jednolita i czysta, jak przedtem. Coś w niej pękło.

Dylematy wiary w dalszym ciągu najbardziej nurtowały pisarza, ale już nie w postaci prawd, które podaje on do wierzenia, lecz

⁸ Por. J. Andrzejewski, *Miazga*, Warszawa 1982, s. 482-485. Fragment kończy się następującą rekapitulacją: „Dopiero w styczniu roku 1954 nie zgodziłem się na wyjazd do Szczecina, gdzie miałem zostać wybrany delegatem na Zjazd Partii. Powoli, prawie po omacku powracałem do siebie. Lecz co-kolwiek działo się później, źródła różnych moich decyzji i kroków sięgają do tamtego wieczoru, kiedy omdlałem, owładnięty sakralną grozą i strachem świętokradcy. W sensie pedagogicznym był to dobry wieczór” (s. 485).

wzrastającego dotkliwego niepokoju dotyczącego wyboru wartości. Sam Andrzejewski przyznawaj, że przejęty „potrzebą zgody i harmonii ze światem” (która legła u podstaw zarówno jego akcesu do katolicyzmu, jak do marksizmu), porusza się wtedy „w rzeczywistości klarownej, jak lustro [...] z umysłu, który z łatwością umiał rozwiązywać trudności i wszelkie skomplikowane problemy wszystkich trzech czasów”⁹. W cztery lata po broszurze *Partia i twórczość pisarza*, w której ogłaszał m. in., że „Partia dopomaga pisarzowi w dobrym słyszeniu samego siebie”, ale nie zwalnia twórcy od obowiązku rewolucyjnej czujności, również wobec siebie samego¹⁰, Andrzejewski napisał *Ciemności kryją ziemię*.

Jest to kostiumowa i paraboliczna, usiana anachronizmami przypowieść o inkwizycji hiszpańskiej z XV wieku. Wielki Inkwizytor dopuszcza się osobiście podłej zbrodni, by w ten sposób zdobyć ostatecznie zaufanie oraz panowanie nad młodzieńskim adeptem–fanatykiem, Diego. „Czy ponad utwierdzenie młodej wiary — rozmyśla Torquemada— istnieje coś ważniejszego?”¹¹. Służy temu celowi doktryna, opiewająca, że bardziej należy wierzyć oskarżeniom niż faktom¹². Ale Torquemada, który przy końcu przypowieści poznaje prawdę, „nawraca się” i nawet chce rozwiązać inkwizycję, nie może już niczego wskórać u Diego. Młodzieniec bowiem pod jego wpływem przyjął ostatecznie ideę zbudowania przemocą Królestwa Bożego na ziemi. Prawda rzeczywistości ludzkiej nie daje się pogodzić z terrorystyczną utopią wiary, usiłującą „zbawiać ludzi wbrew ich woli”, takie mniej więcej przesłanie zawiera przypowieść Andrzejewskiego. Szaleństwo wiary inkwizytorów trzeba nazwać po prostu zbrodniczym szaleństwem.

9 J. Andrzejewski, *Wyznanie osobiste*, s. 135.

10 J. Andrzejewski, *Partia i twórczość pisarza*. Warszawa 1952, s. 67.

11 J. Andrzejewski, *Ciemności kryją ziemię*., Warszawa 1957, s. 65.

12 Torquemada przyjmuje, że wina nie może istnieć bez oskarżyciela. Jeśli on stwarza winę, „to czemu należy bardziej zawierzyć: oskarżeniu czy faktom, które bez oskarżenia nie mogą jeszcze posiadać znamion błędu?” Odpowiednia i przyczynowa interpretacja tego, co przyjmuje się za „fakty”, stanowi zatem o sensie rzeczywistości oraz ludzkich poczynań. W istocie temu właśnie tematowi została poświęcona *Partia i twórczość pisarza. Ciemności kryją ziemię?* przynoszą refutację poglądów z tamtej epoki.

W nieco zbliżonym kręgu sytuują się *Bramy raj* z 1960 roku, uznane przez większość krytyków za najlepsze dzieło pisarza¹³. Na nim chcę dłużej zatrzymać uwagę — i to w szczególnym aspekcie, gdyż opowieść Andrzejewskiego bierze za temat wyruszającą z Francji do Ziemi Świętej w XII wieku krucjatę dziecięcą. Dlaczego w tamtym czasie Andrzejewski sięga po inkwizycję hiszpańską, której zasady zaszczenia się młodemu człowiekowi, oraz wyprawę krzyżową dzieci? Są to niewątpliwie dobre dekoracje do dokonania obrachunków ze stalinizmem, chociaż Jerzy Lisowski sądzi, że to nie stalinizm, lecz hitlerizm i doświadczenie okupacji nazistowskiej wywarły tutaj największy wpływ na Andrzejewskiego¹⁴. W każdym razie obydwie teksty, o których mowa, pisarz potraktował jako osobliwe parable o zawładnięciu przez ideę dzieci, wyrostków, istot „młodziutkich, żarliwych i czystych”. W przypowieści *Ciemności kryją ziemię* wielki nacisk pada na okoliczność, że indoktrynowany przez Torquemadę mnich dominikański, Diego, jest „bardzo młody”. Również w bohaterach opowieści o krucjacie dziecięcej, już w najwcześniejszych wersjach pomysłu, zapowiadającego *Bramy raj*, Andrzejewski szczególnie wydobywa cechę wieku dziecięco--młodzieńczego¹⁵. Właśnie w tym środowisku wiara przybierać może szybko charakter wyjątkowo niszczącej ideologii. Osobliwy

¹³ Por. zwłaszcza obszernie uzasadnione oceny J. Błońskiego, w: *Portrecie artysty w latach wielkiej zmiany*.

¹⁴ Por. wywiad z Jerzym Lisowskim w „Zdaniu”, 1986, nr 7/8: „Przecież *Bramy raj*, choć dzieją się we Francji, w średniowieczu, wyrastają też z doświadczeń Oświęcimia, których wcześniejszym świadectwem w twórczości Andrzejewskiego była *Noc*”. Młodszym pokoleniom wydaje się, że „największym doświadczeniem moralnym pisarzy polskich po wojnie był stalinizm. Otóż nie. To była naskórkowa sprawa. Natomiast podstawowym życiowym doświadczeniem generacji Andrzejewskiego była wojna, okupacja i Oświęcim” (s. 18).

¹⁵ Z fragmentów *Dzienników* Andrzejewskiego (por. „Literatura” nr 1, 3 I 1980) wynika, że pomysł opowieści o krucjacie dziecięcej zrodził się pod koniec 1957, podczas pracy z Andrzejem Wajdą nad scenariuszem *Popiołu i diamentu*. Już wówczas jeden z najważniejszych załączków utworu streszczał się w zdaniu: „Poza tym młody chłopiec, najwyżej piętnastoletni, stający się wodzem, otaczany powoli przez coraz liczniejsze grono bezgranicznie mu wierzących. Miłość chłopca i młodszej od niego dziewczyny”.

immoralizm" dzieci, połączony z ich dziwną „bezkompromisowością”, stawał się, i o tym wiedział Andrzejewski, przedmiotem złowrogiej manipulacji ideologicznej.

Za krucjatą dziecięcą z *Bram rajju* wyczuwamy średniowiecze „totalitarne”. Czy jest ono dowolnym wymysłem Andrzejewskiego? Przypomnijmy, że jeden z największych francuskich historyków średniowiecza, Jacques Le Goff, nazywa społeczeństwo średniowieczne „społeczeństwem totalitarnym”, wprawdzie zagrożonym już w XII wieku tym, że lada chwila rozplynie się w pluralizmie i tolerancji, ale w niepokojącym je symbolu przeklętej Wieży Babel umiejscawiającym cały swój lęk przed pohańbieniem i nieszczęściem społeczeństwa, podzielonego. Dalej Le Goff podkreśla, że człowiek średniowieczny nie ma żadnego poczucia wolności w rozumieniu nowożytnym¹⁶. Zaś George Gordon Coulton inkwizycję nazywa „najbardziej charakterystyczną ze wszystkich instytucji średniowiecznych”. „Kościół jest wszechobecny, wszechwiedzący, teoretycznie nieomylny i wszechmocny; dlatego też to państwo totalitarne w swym oficjalnym charakterze było niemal historycznie skrupowane, zarozumiałe i pewne siebie. [...] Nazwać średniowiecze epoką wiary możemy jedynie w dużym przybliżeniu; dokładniejsze byłoby określenie tej ery mianem ery konformizmu”¹⁷.

W świetle podobnych ekspertyz upadają wszelkie mity romantyczne i postromantyczne o wolności jednostki w średniowieczu. Ale Andrzejewski, umieszczając swoje średniowiecze między totalitaryzmem a wolnością wyboru (choć zdemistyfikowaną, lecz z wiecznych powodów psychologicznych), odnalazł interesujące miejsce dla własnego ujęcia krucjaty dziecięcej. Stało się tak również pod wpływem słynnej niegdyś prozy poetyckiej Marcelego Schwoba *La Croisade des enfants* (1896)¹⁸. Niektórzy złośliwcy

16 Por. J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1979, s. 280-281 (oryginał pochodzi z r. 1965).

17 G. G. Coulton, *Panorama średniowiecznej Anglii*, przeł. T. Szafer, Warszawa 1976, s. 460-461 (I wyd. ukazało się w r. 1938).

18 Por. M. Schwob, *Krucjata dziecięca.*, przeł. Z. Przesmycki (Miriam), „Chimera” nr 7-8, VII-VIII) 1901, s. 229-254. Dalej będę się posługiwała tym tłumaczeniem.

nawet uznawali Andrzejewskiego za imitatora modernistycznego twórcy, do tego stopnia, że *Bramy raju* mogłyby się z powodzeniem, ich zdaniem, ukazać około roku 1900.

Związek artystyczny między obydwoma utworami z pewnością istnieje. Nie ogranicza się on do pewnego pomysłu literackiego, idzie także o psychologię, a nawet psychopatologię idei. Jednak u Andrzejewskiego artykulacja konfliktu między „religią” a „wiarą” oraz świadomość niebezpieczeństw wiary jako idei okazały się znacznie silniejsze i wyrazistsze niż u Schwoba. Zaliczano go do pisarzy-dekadentów ze względu na występujące w jego twórczości motywy; niektóre z nich wymienia Mario Praz: krwawe i tajemnicze epizody z dziejów średniowiecznych — krucjatę niewiniątek, opowieści o trędowatych, zadżumionych i żebrakach¹⁹. Wrażliwy na „zmysły, śmierć i diabła.”, żeby posłużyć się tytułem przed chwilą cytowanej książki Prazą, pociągany przez średniowiecze jako epokę fantastycznych szaleństw i zbrodni, zainteresowany zjawiskami rzadkimi i pięknymi właśnie wskutek swej rzadkości, Schwob tworzył średniowiecze egzotyczne. Od takiego Andrzejewski odbiegł daleko.

Jednak można mówić o niejaki podobieństwie sposobu relacji. Schwob posługuje się ośmioma recytatywami wypowiadających się obserwatorów krucjaty dziecięcej i jej uczestników. Trochę podobnie u Andrzejewskiego: trwająca przez cały utwór spowiedź powszechna uczestników krucjaty przed starym mnichem-minorytą umożliwia wgląd w myślenie i motywację postępowania poszczególnych postaci. Obydwa teksty więc składają się z „punktów widzenia”. Jest przecież istotna różnica. U Schwoba wyraźnie zaznaczone zostały granice ośmiu wypowiedzi, zachowujących skłonność do pastiszu „naiwnego” stylu średniowiecznego²⁰. Relacja Andrzejewskiego, jak najdalsza od stylizacji naiwności, przeciwnie — z ukrytym zamiarem demistyfikacji (spowiedź, ale psychoanalityczna), świadomie zaciera przedziały między poszczególnymi wy-

¹⁹ Por. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 337-341.

²⁰ Por. D. Madelenat, *Schwob Marcel*, w: *Dictionnaire des litteratures de langue francaise*, Paris 1984, s. 2148.

powiedziami, posługując się techniką tzw. zdania nieustającego, znanego przede wszystkim z Joyce'a.

*Bramy raju*²¹ składają się z dwóch zdań: jedno obejmuje całą powieść, drugie zaś, ostatnie, brzmi: „I szli całą noc” (111). Trudno odmówić temu ujęciu głębokiej logiki artystycznej. Tworząc „zdanie nieustające”, niejako jedno zdanie wszystkich spowiadających się w jednym strumieniu świadomości, Andrzejewski kładzie nacisk na wydobycie pokrętej, ale z tego samego źródła wypływającej motywacji krucjaty. M o t y w a c j i - m i s t y f i k a c j i. Akapit, wyodrębniający drugie, kontrastowo krótkie, zdanie: „I szli całą noc”, już po zdeptaniu spowiednika i jego trupa, uwyrażnia dobitnie zwycięstwo mistyfikacji, ideologii, fałszywej świadomości.

„Punkty widzenia” u Schwoba i u Andrzejewskiego dają ogłód całości, którą można określić jako perypetię wiary, ale każdemu z nich idzie o zupełnie odmienną całość. Dlatego też nie może być mowy o epigonizmie Andrzejewskiego wobec Schwoba. W *Bramach raju* z głosów rozmaitych spowiedzi wywija się bardzo zwarta fabuła; powieściowa, żeby nie powiedzieć — romansowa intryga, gdyż ta grupa uczestników krucjaty, na której skupia się uwaga pisarza, połączona jest wewnętrznie przede wszystkim rozmaitego rodzaju związkami erotycznymi. Andrzejewskiego interesuje zazwyczaj skrywana zależność między cielesnością a duchowością. Recytatywy Schwoba zaś zanikają na rzecz konstrukcji, którą można nazwać spójną „fikcją genezy” dziecięcej wyprawy krzyżowej. Andrzejewski tłumaczy ją cielesnym pożądaniem (ono zawsze jest pierwotne według niego), które występuje w rozmaitych przebraniach²². Ono też tkwi u podstaw wiary, która — zapłodniona przez ideologię — stała się ideologią.

21 Posługuję się II wydaniem: J. Andrzejewski, *Bramy raju.*, Warszawa 1903. Liczba w nawiasach odnosi się do tej edycji.

22 J. Błoński skłonny jest sądzić, że w *Bramach raju* Andrzejewski „dotyka szczególnego problemu, mocno zakotwiczonego w świadomości (podświadomości?) Zachodu”: utajonego przeświadczenia, że idea jest sublimacją pożądania erotycznego. „Przychodzi jednak moment, kiedy świadomość poznaje własne uwarunkowania! I popada w rozpacz: albowiem wszystkie wartości umieszczała dotychczas ponad erotyzmem, uważanym wstydliwie za przekleństwo! Tematem Andrzejewskiego jest więc miłość, która sama siebie uważa za hańbę, albo idea, która nie chce przyznać, że nie jest tylko ideą” (op. cit. s. 253-254).

Trup uwodziciela

Okazuje się, że wyprawa krzyżowa dzieci, młodzieży zrodziła się z inspiracji hrabiego Ludwika. Zresztą powiedzieć: „z inspiracji” , to powiedzieć za mało. Z uwiedzenia przez niego, z zarażenia, ze zwampiryzowania. Tym bardziej że w momencie rozpoczęcia krucjaty jej prawdziwy twórca już nie żyje. U podstaw dziecięcej wyprawy krzyżowej leży trup uwodziciela: „kruczata bez niego, spoczywającego w ciężkiej trumnie, ale z jego pragnień zrodzona, z ciemnych żądz jego ciała teraz gnijącego w ciężkiej trumnie zrodzona” (80). Dokładnie zrodzona „Pomiędzy żądzą / A spazmem rozkoszy”, w tym „pomiędzy” zrodzona, w którym „kładzie się Cień”²³. Andrzejewski przedstawia w gruncie rzeczy typową formę zwampiryzowania erotyczno-ideologicznego — zaraza ideologiczna szerzy się przez pocałunek-ukąszenie, które stwarza następnych ukąszonych i kęsających.

Któż to jest hrabia Ludwik? To jeden z morderców i łupieżców Konstantynopola w roku 1204. Zawężenie intrygi tak zostało pomyślane, że to on zabija rodziców Aleksego i on, morderca, ma stać się przybranym ojcem dziecka tych, których zamordował. Swoje postępowanie objaśnia Aleksemu w słowach tchnących dwudziestowieczną retoryką: „uczyniłem tę straszną rzecz, ponieważ pełen wiary i nadziei sądziłem, że jeśli nosimy płaszcze krzyżowców i złożyliśmy ślubowania, iż poświęcimy wszystko, aby wyzwolić grób Chrystusa z pogańskiej niewoli, wówczas i wszystko, co czynimy jest słuszne i konieczne, ponieważ służy temu jednemu i najwyższemu celowi, to był błąd mojej ślepej wiary, zbrodnia mojej ślepej wiary” (61). Słowa „słuszne i konieczne” są tutaj kluczowe i wiemy, z jakiego słownika zostały zaczerpnięte: faustycznych dążeń do ludzkiej wielkości (wszak Mefistofeles w *Fauście* Goethego nazywa człowieka „małym bogiem”) oraz heglowskiego ukorzenia się przed Rozumem Dziejów i bezwzględnego działania w jego

23 T. S. Eliot, *Próżni ludzie*, przeł. A. Piotrowski, w: *Poezje wybrane*, Warszawa 1960, s. 133.

imieniu. Wreszcie, jak to ironicznie podsumował Milan Kundera w *Nieznosnej lekkości bytu*, zbrodnicze reżimy zostały stworzone nie wyłącznie przez zbrodniarzy, ale przez entuzjastów przekonanych, że odkryli jedyną drogę prowadzącą do raj. „Bronili jej zapamiętali i dlatego zamordowali wielu ludzi. Potem stało się jasne jak dzień, że raj nie ma i że entuzjaści byli zatem mordercami”²⁴.

Uwodzicielstwo w tym ciągu zaszczepeń ideologicznych odgrywa decydującą rolę. Wydobyte zostało zwłaszcza homoseksualne piękno uwodzicieli. Piękny jest hrabia Ludwik; Jakub z Cloyes, nazywany najpierw Znalezionym, wkrótce uzyskuje miano Pięknego. „Młody, bardzo piękny pasterz”, tak nazywa go Andrzejewski w załączkowej wersji *Bram raj*.²⁵ „Młody pasterz — pisze Błoński — jest tym cudownym i zagadkowym efebem, jakiego łatwo znaleźć w homoseksualnej mitologii od Platona do Gide'a”²⁶. U nas w *Królu Rogerze* Szymanowskiego najpełniej chyba wyraziła się cała ta znamienna sekwencja przekształceń: Efebosa — Erosa — Chrystusa — Dionizosa. Boski chłopiec jako zbawiciel, nie mający nic wspólnego z ponurym mścicielem, uroczy i godny miłości, zdaniem Junga, „reprezentuje jedną z tych starożytnych wartości, której brak daje się tak bardzo odczuć w chrześcijaństwie, a w szczególności w posępnym świecie autora Apokalipsy: nie dającą się opisać jasność poranka pierwszego dnia wiosny, kiedy [...] serca ludzkie napełniają się radością i wiarą w dobrego boga miłości”²⁷. Tak pojęty piękny młody pasterz zakorzenił się głęboko również w mitologii prywatnej Andrzejewskiego²⁸. Ale i on nie uchronił się teraz przed demaskacją.

24 M. Kundera, *L'insoutenable legerete et l'etre*. Paris 1981, s. 222. Podkr. M. J..

25 Por. J. Andrzejewski, *Dzienniki (fragmenty)*.

26 J. Błoński, op. cit. s. 253.

27 C. G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, w: *Psychologia i religia*, (Wybór pism), przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 343.

28 O innej, pochodzącej z *Wojny skutecznej, wersji* kultu młodości scharakteryzowanej przez Błońskiego i nazwanej przezeń „marzeniem o sojuszu artysty z hunwejbimem, sojuszu, który zawrócił w głowie niejednemu intelektualistom” (op. cit. s. 2-19), pisze również M. Głowiński, *Niby-groteska. Książka zapomniana*, w książce zbiorowej, *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Pod red. A. Brodzkiej. M. Hopfinger i J. Lale wieża, Wrocław 1986, s. 569-581.

Ideologia rodzi się z pożądań cielesnych. Ciemne żądze ciała zmarłego hrabiego Ludwika krążą we krwi dziecięcych tragarzy jego podejrzanej idei. On tak sobie motywował własną żądzę, nigdy nie nasyconą i zawsze zgubną, jedynie prawdziwą, faustyczną żądzę dążenia: „nad pewnością posiadania silniej mnie pociąga niepewność poszukiwań, wczoraj, pozawczoraj, dzisiaj i zawsze kusiły mnie i wciąż kuszą niewiadome obszary czasu i przestrzeni, jakie się przede mną mogą otworzyć i jakie się niekiedy przecie mną otwierają, one mnie niecierpliwie i nagląco wabią” (65). Z tymi wyznaniem musi jednak kontrastować powtarzający się obraz posuwającego się stale tłumu dzieci, wreszcie nazwanego „ośleplym stadem”. Nie ma już spojrzenia w dal, ani otwierających się nowych obszarów: „szli stłoczeni, twarz przy twarzy, ramię przy ramieniu, ciało przy ciele, stłoczeni w ogromne i ośleple stado, ponieważ nie widzieli ani nieba, ani ziemi” (81).

Taki musi być, według wykładni Andrzejewskiego, naturalny kres wszystkich ludzkich dążeń. „Czyny zrodzone z najczystszych pragnień dogorywają w hańbie” (94). Zresztą „może w ogóle nie ma czystych pragnień?”... „Czystych”, to znaczy wyzbytych erotycznego podkładu. Ale „czystych” to znaczy również — bez utopijnej czy ideologicznej domieszki, powstałej także z cielesnej „nieczystości”. Kroczące w pochodzie krzyżowym dzieci już nic nie widzą, czasem tylko słyszą. Trans wiary przenosi je na jakąś inną stronę, taką, gdzie wszystko, co pozostawiły, przybiera kształt znikomy, pozorny, nieważny. Kiedy spowiednik pada na ziemię, dzieci przechodzą po nim, depczą go, zabijają, w ogóle go nie dostrzegając. U Schwoba zresztą na czele pochodu idzie dziecko niewidome. „Nie widzimy już nic prócz niego”, mówią mali krzyżowcy. Nie chodzi o Pascalowskie rozumienie wiary jako szaleństwa, tu objawia się, przynajmniej u Andrzejewskiego, rodzaj fanatyzmu, który jest tym silniejszy i bardziej bezwzględny, że przemawia przez dzieci, a w dzieciach

dokonuje się ostateczna redukcja fanatyzmu wiary. „Rozszerzenie”, „dal” i „przekroczenie” okazują się — zacieśnieniem.

Andrzejewski podkreśla, że spowiednikowi dzieci już od początku konfesji zwiduje się samotny ślepiec (o twarzy... Jakuba z Cloyes) wśród „martwej i spalonej słońcem pustyni”. Powtarzający się okrutny sen na jawie minoryty stawia w stan podejrzenia całą krucjatę dziecięcą zmierzającą do bram raj. Czy doprawdy istnieje Jeruzalem Słoneczna, czy też tylko Jeruzalem — fantom pustyni? Minoryta błaga Doga, by nie spełnił się jego sen i by „martwa i spalona, słońcem pustynia” nie stała się kresem drogi niewinnych dzieci.

Ale — inne doniosłe pytanie — czy w istocie dzieci są nieskażone? Minoryta odkrywa w Jakubie ziarno zarazy: zaszczipione przez uwodzicielskie piękno zmarłego hrabiego Ludwika oszustwo wiary i utopii. Spowiednik ponosi jednak śmierć, nie zdolawszy nikogo opamiętać i niczego wytłumaczyć. Oślepiłe stado kroczy ku zagładzie, której nie da się uniknąć. Zresztą zawsze się tak dzieje. To fatum idei. Kłamstwo, rumieniące się barwami wzniosłej prawdy, kończy się na pustyni, a Jakub Piękny okazuje się ślepcem ze złego snu, wiodącym wszystkich ku zgubie. Kiedy krucjata wygląda na zagrożoną, udaje się przeciw ją podtrzymać, a nawet umocnić, gdyż ciemne żądze trupa — hrabiego Ludwika nadal krążą w ciałach uwiedzionych przez niego chłopców i popychają ku rzekomym, widmowym bramom raj.

Nie możemy być pewni, czy Jakub mówi prawdę, czy kłamie podczas spowiedzi. Ale minoryta jest przekonany, że Jakub powiedział prawdę — i dlatego nie może mu dać rozgrzeszenia. Z tej prawdy nie wynika jednak, że hrabia Ludwik go oszukał, zdradził i zniewolił — nie! Zaklął go po swej śmierci zgubnym marzeniem, uwiódł swym pięknem, które okazuje się demoniczne, jak każde piękno działania dla próżnej utopii. Spowiednik pojął, że okrutny sen się sprawdza i że pochodząca od hrabiego zgubna zaraza ideologicznej utopii nie ustanie, dopóki nie wypali i nie dobije swoim fałszem wszystkiego co żywe. „Tutaj [na pustyni] widzisz bramy raj, ponieważ bramy raj istnieją prawdziwie tylko na martwej i spalonej słońcem pustyni” (9).

Dzieci i utopia

Sednem jednak opisywanej przez Schwoba i Andrzejewskiego krucjaty jest to, że jest ona dziecięca. Także krucjaty muszą mieć swoją „historię specjalną”. Jest ona oczywiście tworzona, a *La Croisade des enfants* i *Bramy rajy* również w jakimś sensie mogą się do niej zaliczać. Wprowadzony jako motto do opowieści Andrzejewskiego cytat z *Dziejów powszechnych* Fryderyka Schlóssera umieszcza „religijne rozmarzenie” u podstaw wyprawy krzyżowej dzieci z roku 1212. Wielu współczesnych historyków, traktując krucjaty jako zjawisko społeczne i nawet gospodarcze, nie pomija przecież ich wymiaru egzystencjalnego. Tak powiada Jacques Le Goff, który sądzi, że — mimo samych niepowodzeń w innych zakresach — Kościołowi udało się jednak wokół ducha krucjat skupić nieokreślone pragnienia i niejasne niepokoje Zachodu.

Krucjata dzieci zaś w wyjątkowo silny sposób działała na wyobraźnię — miała być oderwana od wszystkiego co ziemskie, od ludzkich celów i korzyści, miała być samym stężonym porywem, samym czystym nieskażonym dążeniem niewinności ku świętości. Bezinteresowność krzyżowców, którym Kościół — jak pisze Le Goff — wskazał możliwość osiągnięcia Jeruzalem niebieskiej poprzez Jeruzalem ziemską²⁹, stawiać można było jednak pod znakiem zapytania (zwłaszcza po rzezi Konstantynopola w roku 1204). Dzieci-krzyżowcy — wskutek samej swej kondycji dziecięcej — stawały się niczym niezbrukanym wcieleniem wytęsknionej idealności. Nie trzeba jednak zapominać, że taki historyk wypraw krzyżowych, jak Martin Erbstosser, nazywa krucjatę dziecięcą „makabryczną”, jej zwołanie przypisuje wytworzonej przez Innocentego II i punkty werbunkowe gorączkowej koniunkturze, zamiarowi zawstydzienia dorosłych za pomocą zbałamuconych dzieci. Dla niego to przykład pustoszącego oddziaływania fanatyzmu religijnego. Podkreśla, że we Francji legat papieski w roku 1213 obdzielał krucjatowymi

29 Por. J. Le Goff, op. cit. s. 80. Sam pomysł odzyskania Jeruzalem ziemskiej jako obrazu Jeruzalem niebieskiej musiał łączyć w sobie „zapal religijny” z „żądzą łupów” (s. 408).

krzyżami dzieci, starców, kobiety podejrzanej konduity, ślepych i trędowatych³⁰.

W przypowieści Andrzejewskiego — zgodnie z ideologicznym zamiarem — „bezdusznej ślepoty królów, książąt i rycerzy” ma się przeciwstawiać „ufna wiara oraz niewinność dzieci”, silniejsze od wszelkich potęg na ziemi i na morzu. Takie dzieci święte cechować miałyby niezależność kierowana tylko tajemniczym wewnętrznym nakazem dążenia ku przekraczaniu zakreślonych granic. Schwob w opowieści papieża Innocentego III przytacza to, o czym wszyscy mieli udzielać sobie wieści: „Dobrzy rodzice, pobożni i mądrzy, starają się zatrzymać je. Ale one łamią w nocy rygle i wydostają się przez mury”. Dlatego też papież z *Krucjaty dziecięcej* przypomina, jak szczurołap z Hammeln grą na flecie wyprowadził z miasta wszystkie dzieci. Czyżby były uwiedzione przez Złego Ducha? Ale przecież ich totalna niewiedza o zewnętrznym świecie, niewiedza Bożych prostaczków, naturalna świętość dzieciństwa, stawały się gwarancją ich wyższej wiedzy wewnętrznej, ich mistycznego wtajemniczenia. Zawsze pastuszkowie cieszyli się szczególnymi względami Bożymi: o wszystkim wiedzieli wcześniej i lepiej; z sekretnych źródeł. Właściwym tematem *Bram rajy* jest dociekanie tego, czy tak rzeczywiście było, a nawet czy być mogło.

Fenomen krucjaty dziecięcej bowiem stawia pytanie o udział dzieci w zdarzeniach historycznych. W wieku XIX można było już na to spoglądać inaczej. Epoka rewolucji, poczynając od Wielkiej Rewolucji Francuskiej, poprzez dalsze rewolty, zamieszki i emeuty, zaczęła ujawniać na masową skalę nowe role i nowe zachowania dzieci. We Francji wiek XIX obfitował w dzieci porzucające te domy i krążące po ulicach miast i drogach kraju. Wysokie instytucje społeczne zająć się miały fenomenem powszechnego włóczęgostwa dziecięcego. Senator Berenger mówił w roku 1895 we francuskiej Akademii Nauk Moralnych i Politycznych: „U niektórych dzieci włóczęga staje się namiętnością. [...] Widzi się je, jak błądzą

30 Por. M. Erbstosser, *Die Kreuzzuge. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1976, s. 153-154. Na „opaczność gorliwość” tego legata zwraca uwagę S. Runciman w swych słynnych *Dziejach wypraw krzyżowych*.

codziennie we wszystkich dzielnicach stolicy, są obecne przy wszystkim, co się tam dzieje — kłótnie, wypadki, rozruchy. Nie ma takich niepokojów, w których by nie brały udziału, takich zamieszek, którym by nie nadały poważniejszych rozmiarów. Pierwsze na barykadach, to one się przede wszystkim narażają i nie dlatego, by się pasjonowały jakąś ideą polityczną, ale dlatego, że jest to dramat i one właśnie stają się jego aktorami"³¹. W świetle tych wywodów mityczna postać Gavroche'a, jak i figury innych dzieci--bohaterów rewolucji i wojen przedstawiają się nieco inaczej niż w szeroko uznanym stereotypie... Senator nie omieszkiał zapowiedzieć dalszych konsekwencji owego nieporządku jako „preludium i przyczyn poważniejszych jeszcze faktów, które doprowadzą te nieszczęsne dzieci do zbrodni, do hańby, do kary”.

U Schwoba, jak się wydaje, obraz dzieci, które uciekają, by iść, łączył w sobie średniowiecznych małych krzyżowców z włóczęgami na dziewiętnastowiecznych gościńcach Francji. W jego utworach dzieci ciągle idą, po prostu idą; toczą się bezustanne krucjaty dziecięce — tak jak w *Księdze Monelli*, gdzie na drogach pojawiają się małe wędrowne dzieci, które nie chcą rosnąć i ucząją narody dziecięce, jak tego dokonać.

Jakże szybko dzieci biegną ku pociągającym je wydarzeniom, jakże łatwo poddają się urokowi beczasowej utopii. Nie pojmują podstępu dziejów i działania w dziejach. Nie wiedzą nic o czynie, nic o zgubnym, ironicznym, wiecznym rozdarciu między intencją a działaniem, między zamierzeniem a spełnieniem. Można z łatwością zestawić katalog zgubnych i nieraz tajemniczych związków między myśleniem a czynieniem, które interesowały generację Andrzejewskiego: zamiar odzyskania grobu Chrystusa a rzeź Konstantynopola, próba zbudowania Królestwa Bożego na ziemi a Wielka Inkwizycja (to przecież dokładnie tematy *Bram raju* i *Ciemności kryją ziemię*), a dalej, według sformułowań Vittorio Strada— Rousseau a jakobinizm, Nietzsche a nazizm, Marks a stalinizm³².

³¹ Cyt. za: C. Mevel, *Lts enfants de la routt*. „Lr Monde”, 31 VIII 1980.

³² Por. W. Strada, *Que les morts enterrent lairn morts*. „Lettre Internationale”, nr 2, Automne 84.

Ale dzieci o tym wszystkim nie wiedzą. Dlatego też te, idące w pochodzie krzyżowym w *Bramach raju*, są z jednej strony tak bardzo bezbronne (nie wiedzą, czy w większości nie wiedzą, o manipulacji historią i utopią oraz o zgubnym przeciwieństwie historii i utopii, które „pogodzić się” dają jodynie za cenę kłamstwa lub zbrodni), a z drugiej strony — są tak bardzo uparte, zamknięte, skupione, jednoznaczne w swym dążeniu, oddane jednemu zamiarowi, wyzbyte wątpliwości, gotowe pójść do kresu i zdobyć się na każdą ostateczność. Jest coś takiego w kondycji dziecięcej, co dobrze określił Nietzsche w aforyzmie 280 z *Jutrzenki*: „*Po* dziecinnemu. — Kto żyje jak dzieci — to znaczy, nie walczy o chleb powszedni jako też nie wierzy, by jego uczynki miały jakieś ostateczne znaczenie — ten bywa zawsze dziecinnie”³³. Akcent pada tutaj na nieodwołalne, „ostateczne znaczenie” czynów, to znaczenie, które dzieciom jest niedostępne.

„Dziecko” i „utopia” znajdują się „nigdzie”, to znaczy poza miejscem (historycznym) i poza czasem (historycznym). Ten stan osobliwy sprzyja pewnemu zawieszeniu. Gilles Lapouge pisze o Statku Szaleńców jako postaci najbardziej skrajnej i monstrualnej utopii³⁴ — przede wszystkim wskutek tego, że nie osiąga żadnego brzegu, posuwa się ruchem pozornym, zmierza do nikąd, niczego nie zmienia, ani nie przekształca. Kruczata dziecięca Andrzejewskiego zawiera w sobie figurę Statku Szaleńców.

³³ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych.*, przeł. S. S. Wyrzykowski, Kraków 1912, s. 260.

³⁴ Por. G. Lapouge, *Utopie et chilisations*, Geneve 1973, s. 119-121.

„CZŁOWIEK WYTWARZA ZŁO, JAK PSZCZOŁA MIÓD”

Przypowieść Williama Goldinga *Lord of the Flies* została opublikowana po raz pierwszy w Londynie w roku 1954. To debiut pisarza, który zaczął późno, bo po czterdziestce. Zresztą może ze względu na to, że przypowieść ta jest w końcu osobliwą alegorią antropologiczną, nie w sensie antropologii filozoficznej, lecz antropologii takiej, jaką uprawiali Morgan czy Frazer, poddawana była nieraz wykładniom w jej duchu. „Le Nouvel Observateur” w artykule opublikowanym po tym, jak Golding otrzymał nagrodę Nobla, w roku 1983, informował, że *Władca Much* (przekład Wacława Niepokólczyckiego, Warszawa 1967) odniósł prawdziwy sukces dopiero w cztery lata po pierwszej edycji, wtedy gdy książka ukazała się w kieszonkowym wydaniu w USA. To studenci amerykańscy dokonali odkrycia utworu: książka stała się fetyszem campusów. Ukazała się w milionach egzemplarzy, przynosząc majątek autorowi. Wspominam o tej popularności (jakiej nie zyskał zresztą żaden inny utwór Goldinga), dlatego że musiał się chyba do niej również, w jakiejś mierze, przyczynić właśnie alegoryczno-antropologiczny charakter *Władcy Much*. Golding nieraz zresztą w swych powieściach używał, często ironicznie, teorii Durkheima, Maussa, Huizingi, Frazera, Freuda; jego powieść z roku 1979 nosi tytuł *Rites of Passages* — dziś żaden słownik, podręcznik, monografia z zakresu antropologii nie może się obejść bez tego terminu, wprowadzonego na początku naszego wieku najpierw do antro-

pologii francuskiej (*rites de passage*) — na oznaczenie obrzędu inicjacyjnego.

Potwierdzenie osobliwej antropologicznej trafności powieści Goldinga można znaleźć choćby w fakcie, że tomik popularnego wydawnictwa encyklopedycznego (EDMA), *Antropologia* przynosi dwustronicowe hasło „Władca Much” — od tytułu powieści Goldinga, zawierające jej ściśle antropologiczną interpretację i odwołujące się, co w tym wypadku szczególnie znamienne, do innych haseł słownika, takich jak: „Kultura”, „Etnocentryzm”, „Ewolucjonizm”. Innego rodzaju przewrotne potwierdzenie znajdujemy w anegdocie opowiedanej przez samego Goldinga — o wydarzeniu na jednej z wysp w okolicach Nowej Gwinei: „Jakiś spór dzielił tam dwa szczepy. Pewnego dnia postanowiły one zawrzeć pokój. Na plaży zgromadzono stosy ofiar: naszyjniki, owoce, zwierzęta. W najbardziej podniosłym momencie, gdy dwaj wodzowie papuascy uroczyście zbliżali się ku sobie, małe prosię przeznaczone na ofiarę urwało się z uwięzi i zaczęło kłusować między dwiema stronami. Wówczas jeden z wodzów powiedział do drugiego: »Drogi przyjacielu, to dziwne, czy nie przypomina ci to *Władcy Much* ?...”.

Słowem, są powody, by traktować utwór jako alegorię antropologiczną. Być może zresztą powieść Goldinga bynajmniej do niej się nie sprowadza; trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że owej podatności na swoistą redukcję antropologiczną zawdzięcza swoją ogromną wziętość. Coś, co nie byłoby alegorią, z trudem przecież dałoby się tak jednoznacznie i klarownie wyłożyć, jak to się stało we wspomnianym tomiku encyklopedycznym. Ale, trzeba zastrzec, ta redukcja może dokonywać się z pewną krzywdą dla utworu Goldinga, Sam on zresztą wielokrotnie zauważał, że krytycy nie dostrzegli rzeczy ukrytych przez niego we *Władcy Much*. To jednak chyba bardziej przypowieść niż powieść. Może moralitet. Może biblijna opowieść. Może religijna parabola. Gustaw Herling-Grndziński przypuszcza, że *Lord of the Flies* jest „angielskim odpowiednikiem hebrajskiego Baalzebuba”. W *Fauście* Goethego diabła nazywa się „bogiem much”. Sam Golding utrzymuje, że jego utwory mają najwięcej wspólnego z tragedią antyczną, a zwłaszcza już z Eurypidesem. Wielu badaczy wspomina o Apokalipsie, o Dantem, Milionie i Hlake'u. Wszystkie te

odwołania świadczą o klimacie książek pisarza, jakby prześladowanego przez problem zła i zawsze obrysowującego jego mroczne kontury z wielką precyzją. Ale zaznaczającego też granice swojej niewiedzy. Porównywano go do druida, barda — kogoś sięgającego swą kondycją pisarską do odległej przeszłości, w jakiś sposób obcego naszej teraźniejszości. W tym sensie mógłby również być jej greckim tragikiem.

Rzeczywiście, Golding nieraz przyznawał się do „światopoglądu na wskroś tragicznego”, jak się wydaje, w jego ujęciu niemożliwego bez ironii, a częstokroć jest to ironia tragiczna. Ironizmy Goldinga godzą w rozmaite zjawiska. Pojawiają się również w krytycznym nastawieniu wobec idei antropologii XIX-wiecznej, w obrębie polemiki kwestionującej ideę postępu tak organicznie zrośniętą z ewolucjonizmem w antropologii, który zakładał jednoliniowy i systematyczny rozwój ku dobremu — jako prawo rządzące ludzkością. W jednym z wywiadów Golding podkreślił, jak przygnębiające wrażenie uczyniło na nim doświadczenie ostatniej wojny i jak go zmieniło: „Zrozumiałem, ile głupoty tkwi w naiwnej, liberalnej i prawie jak z Rousseau teorii głoszącej, że człowiek zdolny jest do perfekcji, jeśli zostawić go samemu sobie”. Nazwisko Rousseau pada we właściwym kontekście; autor *Umowy społecznej* nieraz był oskarżany o zaszczerpiecie idealnego obrazu człowieka z natury dobrego, obrazu, który uznawano za nie tylko fałszywy, lecz i szkodliwy, gdyż wspomagający urojenia i uproszczenia politycznych fantastów. Przekonania Goldinga zwracają się przeciw utopiom ufundowanym na wierze w pierwotną dobroć natury ludzkiej; przeciw ewolucjonistycznemu prometeizmowi; przeciw twierdzeniom o niezachwianej wyższości cywilizacji ludzi białych. Nic dziwnego, że Helenę Cixous-Berger w ciekawym studium, *Alegoria zła w dziele Williama Goldinga* („Critique”, nr 227, 1966) konkluduje: „Logiczny schemat twórczości Goldinga stanowi systematyczne i uporządkowane niszczenie złudzeń wierzącego w postęp, idealistycznego humanizmu”.

W przypowieści swej Golding wychodzi od bardzo prostego pomysłu — od dzieci, pozostawionych samym sobie. Po wybuchu wojny atomowej, prawdopodobnie ewakuowane w pośpiechu, po

katastrofie samolotu, znajdują się one na wyspie na Pacyfiku. Jest to nie tyle wyspa, ile prawdziwy mit wyspy z powieści dla dzieci i młodzieży: bezludna, bez dzikich zwierząt, a z obfitością owoców nadających się do jedzenia. Roztacza się od razu przed dziećmi nieskończona wspaniałość przestrzeni czekającej, zdawałoby się, na wzięcie w posiadanie. Ralf wie, że: „Oto wreszcie wymarzona, lecz nigdy dotąd nie napotkana kraina stała przed nim w pełni urzeczywistnienia”. Jej piękno budzi w chłopcach promienne nadzieje i poczucie niewysłowionego szczęścia.

„Padł na nich ów czar, ten dziwny, niewidoczny blask przyjaźni, radości i przygody”. Przywłaszczenie wyspy („To jest nasza wyspa. Wspaniała wyspa”) łączy się z automatycznym niemal rezonansem dziecięcych lektur:

„— To jak w tej książce. Natychmiast zerwała się wrzawa.

— Wyspa Skarbów...

— Wyspa Korolowa”.

Marzenie o życiu na wolności, o kształtowaniu go w zgodzie z własnym wyobrażeniem szczęścia na łonie natury, wśród tajemniczych przygód i oczekiwań na egzotyczne rewelacje, marzenie czy to dziecięce, czy też dorosłe, bardzo często umieszcza się na takiej właśnie wyspie. Gilbert Durand uważa wręcz, że wyspa, a zwłaszcza Zielona Wyspa — to miejsce, w którym „*arche* każdego pożądanego zarzuca kotwicę”, to emblemat twórczej utopii.

Wiadomo, że punktem wyjścia dla Goldinga stała się ironiczna oraz ironiczno-tragiczna replika „Koralowej Wyspy” z powieści Roberta Michaela Ballantyne'a pod tym właśnie tytułem z roku 1858. Chłopcy noszą — by nie było wątpliwości — te same imiona, lecz postępują w sposób bardziej zgodny z imperatywami ludzkiej natury: pozostawieni sobie, organizują życie na wyspie nie jak mali dżentelmeni, lecz jak gromada okrutnych i prymitywnych dzikusów — tak interpretuje tendencję przypowieści Krystyna Stamirowska. Sam Golding twierdzi, że obraz natury ludzkiej przedstawionej w *Koralowej Wyspie* dziś wręcz śmieszny, co tłumaczy też zamiar polemiczny pisarza. Golding znęca się nad stereotypami, które tworzyły osobliwą jedność ewolucjonistycznej antropologii i powieści

dla białych dzieci o białych dzieciach, przejętych cywilizacyjną misją.

Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że enklawa, w której znaleźli się chłopcy, pozostała na uboczu wojny — toczy się ona przecież gdzieś tam dalej i z niej przybywa, na krążowniku, zbawczy brytyjski oficer (dość stereotypowy, ale jemu wolno, gdyż to deus ex machina). Na widok chłopców, „z ciałami pomazanymi barwną gliną i zaostrzonymi patykami w rękach”, pyta, czy prowadzą wojnę. Zaskoczony, dowiaduje się, że jest dwóch zabitych i poinformowawszy się, że na początku chłopcom było tak dobrze, powiada: „Wiem. Ładna zabawa. Jak Wyspa Korolowa”. Oficer już się domyślił, że chłopcy z wyspy nie bawią się w wojnę — oni rzeczywiście prowadzą wojnę.

Charakterystyczne, jak wiele Golding czyni starali, by obdarzyć wyspę z *Władcy Much* wszelkimi cechami Arkadii. Wprawdzie dzieci dostają biegunki od owoców, które są tu w nadmiarze, ale dzieje się tak może dlatego, że są znieprawione przez cywilizację, z której przybyły. Właściwie mogłyby „powrócić” do niewinnego, wegetariańskiego życia na łonie natury. I to jest zresztą ich pierwotny zamiar. One przecież czują się bardzo szczęśliwe, że znalazły się w tak niezwykłym miejscu, bez dorosłych, co jest spełnieniem tego wszystkiego, o czym czytały w powieściach przygodowych. A jednak właśnie nie udaje się próba wykorzystania łagodnej naturalności wyspy. Dzieci zaczynają jeść mięso, a więc muszą zabijać. Ralfowi przy końcu powieści staje przed oczyma „przelotny obraz dziwnego czaru”, który rozprysł się bez śladu.

Alegoria Goldinga to przypowieść o naturze ludzkiej. Dlatego — tak dobrze skądinąd znana i wyznaczająca osobliwą przestrzeń transgresyjną — antynomia „dzieci-dorośli” we *Władcy Much* zostaje pomniejszona. Nie stanowi punktu wyjścia na przykład dla ujawnienia wyjątkowości dziecięcego stanu istnienia. A jeśli bywa wykorzystywana, to tylko na obrzeżach, w szczególny sposób; chłopcy najpierw się cieszą, że na wyspie nie ma żadnych dorosłych, a potem ogromnie za nimi tęsknią (Prosiaczek tak sobie uprzytamnia majestat dorosłych: „Starsi są mądrzy. Nie boją się ciemności. Spotkaliby się, napili herbaty i porozmawiali. I wszystko byłoby załatwione...”).

Ale odwoływanie się do istniejących gdzieś, kiedyś dorosłych rychło zanika. Bo te dzieci same szybko stają się „dorosłymi”, lecz w jakim sensie? W takim mianowicie, że objawia się w nich — natura ludzka. Najważniejsze pytania Goldinga dotyczą tego, o czym już była mowa w związku z jego polemicznym nastawieniem wobec doktryny ewolucjonizmu i progresywizmu: „czy jesteśmy jedynie zwierzętami na wyższym etapie ewolucji, czy też czymś więcej — i czy możliwy jest dalszy rozwój; czy człowiek może stać się czymś więcej”. Te pytania trzeba rozpatrywać w kontekście przeraźliwego stwierdzenia Goldinga: „Człowiek wytwarza zło, jak pszczoła miód”. O tym zresztą, „że wszystko jest zło”, zapewniają Simona oczy krwawego, świńskiego łba — Władcy Much. Taka jest treść „odwiecznego, nieuniknionego rozpoznania”. Golding zapewnia, że wierzy w Boga, ale nie wierzy w zbawienie, w życie wieczne.

Gdy z tego stanowiska spojrzeć na twórczość Goldinga, a zwłaszcza na *Władcę Much*, pojawiają się trochę inne możliwości rozumienia tego, co dla pisarza okazuje się ciągle najistotniejsze. Rozpaczliwe pytanie Ralfa brzmi: „... tylko... co sprawia, że wszystko się psuje?”, a Władca Much oświadcza Sirnonowi: „to przeze mnie wszystko na nic”. Pisarz stale powraca, do stwierdzenia dla niego fundamentalnego: człowiek jest zły w sposób naturalny, wydziela z siebie zło tak, jak oddycha. „Temat tej książki — powiada Golding w przedmowie do *Władcy Much* — stanowi próbę odniesienia skaz społeczeństwa do skaz natury ludzkiej. Nauka, jaka z tego wynika, opiewa: forma społeczeństwa zależy od etycznej natury jednostki, a nie od systemu politycznego czy logicznego, jakkolwiek by się wydawał najbardziej godny szacunku”. W starym sporze o Jednostkę i „system”, o „etykę” i „politykę”, o „indywidua” czy „prawa”, Golding opowiada się zdecydowanie po określonej stronie, co jednak nie oznacza, że pozostawia jakąkolwiek nadzieję lub iluzję, że wierzy w możliwość doskonalenia czy samodoskonalenia człowieka. Ale też nie jest wyznawcą doktryny grzechu pierwotnego. Przedstawia jakąś własną, na wskroś oryginalną, właśnie Goldingowską psychologię i metafizykę zła, nie odpowiadając by-

najmniej na rutynowe pytania, które przywykliśmy zadawać. Pomocą, i to szczególną, mogą ewentualnie tylko służyć Eurypides, Szekspir, Milton; ich lektura, może stworzyć ogólną aurę dla zrozumienia Goldinga.

Cixous uwydatnia właściwy Goldingowi sposób ironicznego nicowania iluzji: to w samej historii, a nie przed historią, to w czasie ludzkim dokonuje się upadek, nie spowodowany bynajmniej przez spotkanie z obiektem lub bytem zewnętrznym w stosunku do człowieka. To nie jest też antyczne Fatum, siła tajemnicza i wroga, lecz zewnętrzna wobec człowieka; na nią przynajmniej można się skarżyć, można się przedstawiać jako jej ofiara. Więc — kiedy i gdzie zło się poczyna i zaczyna? Czy człowiek jest winien sam i tylko sam, gdyż z zewnątrz nic bynajmniej go do zła nie przymusza, nie wabi i nie popycha? I czy zatem pozostaje mu tylko apokaliptyczna katastrofa, szaleństwo i śmierć?

Zadać trzeba to proste pytanie: o czym jest *Władca Much*? Czy, jak się często sądzi, o skłonności do totalitaryzmu czy też inaczej — o tym właśnie, że człowiek w sposób naturalny wytwarza zło, jak pszczoła miód? Stawia zatem diagnozę historyczną czy pozahistoryczną? Jakkolwiek „totalitaryzm” i „zło” łączą się ze sobą, to przecież trzeba, je również oddzielać. Peter Brook w filmie z roku 1963, *Władca Much* przeplata sceny z powieści Goldinga z epizodami z dziejów Niemiec hitlerowskich. W wywiadzie, który już cytowałam, Golding zauważył: „Wierzę, że jest w nas również wielka skłonność do miłości i poświęceń, ale nie wolno nam wyprzeć się zła, jakie żyje w nas. Wystarczy choćby głębiej zastanowić się nad hitlerowcami; na samym dnie ich natury tkwił ten szczególny pierwiastek rozmyślnego zła”. A potem powracając już dokładnie do powieści, która jest przedmiotem tych rozważań i zastanawiając się nad zdaniem D.11. Lawrence'a, że pisarz przelewa na papier swą chorobę: „Myślę, że można całkiem zasadnie przyjąć, iż we *Władcy Much* mówiłem: Gdybym był w Niemczech, byłbym może esesmanem, ponieważ podobałby mi się mundur i tak dalej... Może we *Władcy Much* oczyszczałem się z tej świadomości... Mówić bardziej szczegółowo chyba już nie można”. Oto istotny trop interpretacyjny: osobista, można powiedzieć, psychologia potencjalnego faszysty.

Gdy się czyta *Władcę Much*, trudno się oprzeć narzucającym się zestawieniom poszczególnych scen powieści z tym, co pisze Ernst Cassirer o działaniu mitów politycznych w Trzeciej Rzeszy (w *Micie państwa*). Golding pokazuje, jak dochodzi do odrzucenia ustanowionych wcześniej praw, (Jack do Ralfa: „Wypchaj się prawami! Jesteśmy silni, polujemy!”), jak kształtuje się autorytarny kult wodza oraz skupiony wokół niego „szczep”, jak tworzy się szczególna obrzędowość, wciągająca w obłądny trans: nawet „Prosiaczek i Ralf zapragnęli schronić się przed groźbą niebios w tej szalonej, ale dającej złudzenie bezpieczeństwa społeczności”. Potem Ralf zresztą uświadamia sobie, że wziął udział w rytualnym tańcu i morderstwie nie ze strachu: „Ja się nie bałem... ja... nie wiem, co się ze mną działo”. Później, gdy Roger uruchomi dźwignię, spuszczać skalny blok na Prosiaczka i zabijając go, Golding nie omieszką napisać, że uczynił to „w delirycznym niepohamowaniu”. Te sceny można zestawić z kilkoma fragmentami z Cassirera: „Intensywność zbiorowej potrzeby ucieleśnia się w osobie wodza. Dawne więzi społeczne — prawo, sprawiedliwość, ustrój — zostają pozbawione wszelkiej wartości. Pozostaje tylko jedno: mityczna moc i autorytet wodza, a wola wodza staje się najwyższym prawem”. „Słowo magiczne bierze górę nad słowem semantycznym”. Służyć ma ono nie przekazywaniu znaczeń, lecz wywoływaniu określonych uczuć i namietności. „Jeśli słowo ma osiągnąć pełny efekt, to musi mu towarzyszyć wprowadzenie nowych obrzędów”. „Tak samo jak w społeczeństwach pierwotnych lekceważenie i nieprzestrzeganie obrzędowości ściąga na delikwenta, nieszczęście i śmierć”.

Jest to niewątpliwie ważna prawda powieści Goldinga: dzieci jakby same z siebie lecz będąc „brytyjskimi chłopcami”, stworzyły coś w rodzaju totalitarnego państwa. Ale jest jeszcze coś innego.

Przede wszystkim w powietrzu wyspy unosi się coś dziwnego, co może doprowadzić do szaleństwa. Golding wielokrotnie opisuje opływające lagunę upalne miraży, nic pozostające bez następstw, tak, właśnie, epistemologicznych. „Ruchome welony mirażu” zmieniały obraz świata. Gdy Prosiaczek siadł na skraju laguny, „okryła go płatanina drgających odbłasków”. „Dziwne rzeczy zdarzały się

o południu", na przykład „czasem wyłaniał się łąd tam, gdzie nigdy go nie było, a potem nagle znikał na oczach dzieci jak bańka mydlana". Chłopcy mieli jakoby przywyknąć cło tych tajemnic i ignorować je. Ale, jak się okazuje, nie pozostawały one bez wpływu na ich stany świadomości. Choćby Ralf: „Znowu wpadł w dziwny ów nastrój rozmyślań, który był mu tak obcy. Jeżeli twarze robią się inne zależnie od tego, czy są oświetlone z dołu, czy 7 góry — to czym jest twarz? Czym jest cokolwiek?" Kiedy indziej zaś okazuje się, że Ralf przywykł już do „momentów zaciemnień, które go nawiedzały" — jakby od patrzenia na migocące przed oczyma plamy słońca, ale jeszcze chyba i od czegoś innego, nieokreślonego. Simon doświadcza podobnej chwiejności ontologicznej: „Nie było pod drzewami cienia, tylko wszędzie ta perłowa cisza sprawiająca, że nawet realne przedmioty zdawały się złudne i nieokreślone".

Rozmaitość zadziwiających zjawisk optycznych zyskuje u Goldinga znamienne dookreślenia obrazowe o zabarwieniu infernalnym. Na przykład gdy dzieci wychodzą z mgiełki spiekoty i wpadają w pole widzenia Ralfa, co się dzieje? „Tu przyciągał oko najpierw czarny nietoperzowaty stwór drgający na piasku, a dopiero później postać wyrastająca ponad nim. Tym nietoperzem był skurczony w prostopadłych promieniach słońca cień n stóp dziecka". Noc na wyspie zapada oczywiście niesłychanie szybko. Ciemności wibrują od koszmarnych snów, stają się „pełne szponów, pełne straszliwej nieznannej grozy". Ale również wszystko inne jest obce i niebezpieczne: przestwór wód oceanu okazuje się tak „brutalny", że człowiek wobec niego musi się czuć potępiony..., „wawóz był jakby bez dna i przejęci grozą patrzyli w tę mroczną szczelinę, w której bulgotała woda"..., gąszcz lasu przeraża mrokiem i czającą się w nim tajemnicą...

U Goldinga właśnie te urojenia, miraże, sny, koszmary wypełzające z ciemności sygnalizują niebezpieczeństwo bardziej rzeczywiste od wszystkich innych, które przywykliśmy za takie uważać. Straszący chłopców na wyspie świński łeb rojący się od much, któż to jest? Otóż to Władca Much — bestia apokaliptyczna, która rodzi się z nich i między nimi. Chłopcy zaczynają się bać siebie

nawzajem i słusznie uznają to za najgorszą rzecz, jaka im się przydarzyła. Rozumieją bardzo dobrze, „archetypicznie”, że wypadki potoczyły się taką odwieczną koleiną: zaczęło się dobrze, byliśmy szczęśliwi; potem wszystko się popsuło. Domyślają się, że prawdopodobnie zniszczył ich nie lęk przed zwierzem, lecz „strach przed ludźmi”. Wreszcie Simon mówi z wahaniem, że „może zwierz naprawdę jest”, a na zdumione pytania Ralfa odpowiada: „Chciałem powiedzieć... że może to tylko my sami”.

„Nieskończona zhora upadku i śmierci” — to ona panuje nad światem i również nad Szczęśliwą Wyspą. Nie ma przed nią ucieczki. Ostatni zwrot w powieści dotyczy „zgrabnej sylwetki krążownika”, na której spoczywają oczy oficera-zbawiciela, zapewne przybyłego z toczącej się wojny. Wszystko, co Władca Much powiedział Simonowi, okazało się prawdą. Bestia krąży w środku człowieka.

W momencie, gdy bestia się w nich rozrasta, Jack i jego szczerp malują sobie maski na twarzach. Kiedy Jack pierwszy raz próbuje pomalować się i przegląda się w wodzie, widzi „już nie siebie, a jakąś groźną istotę”. To mu odpowiada. „Maska była. jakby czymś od niego niezależnym”. Mógł się oddać w jej władzę. A gdzie indziej: „Po osłonę maski nie groził mu wstyd ani zażenowanie”. Przekroczenie granicy maski okazuje się w tym wypadku przekroczeniem granicy cywilizacji i przejściem na stronę „dzikości”. Ralf i bliźniacy rozumieją „aż za dobrze, jak te maskujące barwy wyzwalały dzikość. — My się nie wymalujemy — powiedział Ralf — bo nie jesteśmy dzicy”.

Przez wymalowanie masek na twarzach chłopcy pozbawili się dawnej tożsamości i zyskali nową. Nowy sposób istnienia jest obszernie przez Goldinga charakteryzowany. Toteż w całej opowieści widać bardzo dokładnie przechodzenie od zabawy w „dzikich” do przekształcania się w nich — w sensie wyzwiania się z wpojonych wcześniej cywilizacyjnych nawyków. Zabawa staje się jedyną wewnętrzną rzeczywistością, a rola w grze — samym sposobem egzystencji. Ani zabawa, ani maska nie są tu „bezkarne”. Dzieci, przywykłe do manipulowania zabawkami, nagle przedziergają się w nieszczęsne ofiary przedmiotów, gestów, gier. Za czyją sprawą

tak się dzieje? To, co było „na niby” — stało się „naprawdę”. I już nie wiadomo, czy można powrócić do stanu przed granicą, która raz została przekroczona. Ralf dostrzega pomalowanego w pasy Billa: „Ale to naprawdę nie był Bili, myślał Ralf. To był dziki, którego widok nie dopuszczał skojarzenia z jakże już dawnym obrazem chłopca w koszulce i krótkich spodenkach”. Znamienne zresztą, że Ralf jednak ani razu nie uległ pokusie maski.

Maszkę, tę nową tożsamość, Golding ukazuje jako zrodzoną pierwotnie z pragnienia polowania. Bardzo szybko okazuje się jednak, że kondycja „dzikiego” jest niezbędna po to, by chłopcy bez skrupułów mogli zabijać — świnie i ludzi. Taka kondycja bowiem, wyzwalać ich z zaszczepionych tabu, nakazów i zakazów, umożliwia popadnięcie w zbiorową ekstazę mordu. Golding nie szczędzi określeń i obrazów. Mówi o „zachwyceniu” Jacka — myśliwego wachającego odchody świń na ścieżce prowadzącej do ich kryjówki; o podnieceniu przelaną krwią, o ekstazie mordu zbiorowego. „Podeszli bliźniacy z kołyszącą się na żerdzi świnia, z której ściekały na skałę czarne kapki. Twarze ich rozpromieniały jakby jeden wspólny, ekstatyczny uśmiech”. Wszystkich chłopców ogarnia „pragnienie dojmujące, palące, ślepe” — pragnienie zbrodni.

Jedną z najbardziej drastycznych scen *Władcy Much* przedstawia akt morderczo-erotyczny dokonany na świni. „Zniewoleni chucią” chłopcy rzucają się na nią, Roger dźga ją włócznią „w sam tyłek” (to określenie, dwukrotnie powtórzone, powoduje ogólne podniecenie), aż w końcu: „Maciora przesiała się szarpać, a oni leżeli na niej całym ciężarem, wreszcie zaspokojeni”. Tu już nie może być wątpliwości, przez jakie wtajemniczenia chłopcy przeszli.

Najbardziej godną uwagi w tej przypowieści jest postawa Simona. To on wspaniale uzasadnia przerażającą konieczność pójścia na górę i sprawdzenia niebezpieczeństwa. Na pytanie: „po co?” odpowiada — „Bo nic innego nam nie pozostaje”. To on prowadzi walkę duchową z Władcą Much, demistyfikując go: ty jesteś po prostu świński łeb na patyku. To on, samotny i idący do kresu w swej walce ze złem, prawdziwy bohater tragiczny, „stoi na nagiej skale pod miedzianym niebem”. I ginie, jak bohater tragiczny, który nieraz kończy śmiercią kozła ofiarnego.

Ralf — mimo chwilowego załamania — próbuje zachować dawną tożsamość brytyjskiego chłopca. O nich, którzy potrafią „się spisać” w trudnych okolicznościach, mówi i oficer w finale. Brytyjski chłopiec to przeciwieństwo dzikusa. Najpierw Jack mówi: „Ostatecznie nie jesteśmy przecież dzikusami. Jesteśmy Anglikami, a Anglicy we wszystkim są najlepsi”. Potem Jack staje się pierwszym z dzikusów, ale Ralf powtarza w najgorszych chwilach: „Nie jesteśmy przecież dzikusami”.

Jednak kto to jest brytyjski chłopiec? Jest nim przecież w równym stopniu Jack, co i Ralf. Gustaw Herling-Grudziński, pisząc o „dziecięcej tragedii” zła, zajął się dwoma tekstami: *The Turn of the Screw* (W kleszczach lęku, pod takim nieścisłym tytułem utwór ten u nas wydano) Henry Jamesa i *Niepokojami wychowanka Torlessa* Roberta Musila. Potem do tego osobliwego cyklu jeszcze dodał *Władcę Much*, nazywając go „dziecięcą wersją conradowskiego *Jądra ciemności*”. Odwołanie owo budzi wiele skojarzeń. Herling-Grudziński zwraca uwagę na to, że Ralf w epilogu powieści „płacze nad końcem niewinności, nad ciemnością ludzkiego serca” (tak w tłumaczeniu autora *Dziennika pisanego nocą*; w przekładzie Niepokólczyckiego Ralf płakał „nad kresem niewinności, ciemnotą ludzkich serc”). Pokrewieństwo zwrotów, zdaniem krytyka, jest wyraźne: „Po angielsku brzmi to: the darkness of man's heart. Conradowskie *Jądro ciemności* zatytułowane jest w oryginale *The Heart of Darkness*”.

Herling-Grudziński sądzi, że w gruncie rzeczy Golding okazuje się bliższy linii Conrada, niż Melville'a czy Jamesa, u których zło ma charakter tajemniczy, mistyczny, ociera się o wymiar religijny, opanowuje jednostkową duszę ludzką. „W *Jądrze ciemności* natomiast zło przesuwają się w rejony cywilizacyjno-społeczne”. Staje się wytworem i własnością całej gromady, tracąc swe wymiary metafizyczne. „I jest to także linia Goldinga w »dziecięcej tragedii zła *Lord of the Flies*”, twierdzi autor *Innego świata*.

Tomasz Mann uważał, że literatura XX wieku zaczyna się właśnie od *Jądra ciemności* Conrada. „Jest tam lęk przed tym, co się zbliża”, pisał Miłosz, który w *Traktacie poetyckim*, utożsamiając Marlowe'a z *Jądrem ciemności* z Conradem i z lekką odbiegając od dosłownego tekstu przedstawił swoją interpretację utworu:

Trwa dotychczas chwila
Kiedy w bezludnym upale Brukseli
Wstępował wolno na schody z marmuru
I dzwonek, tam gdzie S akcyjnej spółki,
Przycisnął, długo wsłuchując się w ciszę.
Wszedł. Dwie kobiety plotły nić na drutach.
Jemu zdawało się, że to są Parki.
Zwijając pasmo w stronę drzwi skinęły.
Anonimową dłoń podał dyrektor.
Tak Józef Conrad został kapitanem
Statku na rzece Kongo, bo sążone.
Głos ostrzeżenia, dla tych, co słyszeli
Ukrył w powiatce znad tej rzeki Kongo:
Cywilizator, oszalały Kurz,
Miał kość słoniową ze śladami krwi,
Na memoriale o światłach kultury
Pisał „ohyda”, a więc już wstępował
W dwudziesty wiek.

Historycy literatury pokazali w sposób szczegółowy i udokumentowany genezę biograficzną, historyczną i ideową utworu Conrada. Wiktoriańska religia postępu, czyli połączenie ewolucjonizmu z kolonializmem, została tu postawiona w stan podejrzenia. W *Wyrzutku* Conrad parafrazował nader lakonicznie przesłanie białych kolonizatorów do kolonizowanych ludów: „Słuchajcie nas i bądźcie szczęśliwi lub umierajcie”. I. Watt przypomina, że Hannah Arendt w swej słynnej *Genezie totalitaryzmu* wskazała rzeczy wista postać paralelną do bohatera *Jądra ciemności*, Kurtza — „w osobie Carla Petersa, niemieckiego badacza Afryki Wschodniej, którego w końcu zwolniono ze stanowiska w roku 1897 z powodu złego obchodzenia się z krajowcami”. Wszystko to się działo wśród światła cywilizacji. Nie dziwi nas też, że scenariusz filmu o wojnie w Wietnamie z roku 1979, *Czas Apokalipsy*, Francis Ford Coppola osnuł na motywach *Jądra ciemności*.

Kolonialna mentalność białych została uchwycona przez Conrada również w stadium s z ale n s t w a. Jak dowodzi Watt, Kurtz należał do wcale licznych, białych kolonizatorów, którzy się

145

„stubyliczyli” (ukuto nawet szczególny zwrot na określenie stanu) i oszaleli „pod działaniem tropiku”. „Kiedy biały Europejczyk opuszczał swój kraj, by rządzić w imieniu boskiej słuszności, stawał się jego udziałem niemal automatycznie”. Uroszczenia i atrybut boskiej słuszności zamknęły się szaleństwem, ale i przebłyskiem świadomości druzgocącej klęski europejskich ideałów

W „ostatniej chwili zupełnej samowiedzy”, na moment przed śmiercią Kurtz „wykrzyknął po dwakroć szeptem, który nie był głośniejszy od tchnienia: — Ohyda! Ohyda!” (tak w przekładzie Anieli Zagórskiej; w oryginale: „Oli! the horror!”; tłumaczono to słowo również jako „zgroza” lub „potworność”). Był w tym szepcie zawarty jego osąd iluzji i prawdy cywilizacji, która uznała za swe posłannictwo niesienie postępu, jak mawiano — „do najdalszych zakątków kuli ziemskiej”. Bohater innej znanej powieści Goldinga *Wieża* wznosi budowlę ku chwale Bożej, ale również to szlachetne działanie jest skażone i przynosi nieszczęście. Pozostaje mu przedśmiertne wyznanie: „i tylko Bogu wiadomo, gdzie znajduje się Bóg”.

W tak eksponowanym przez Goldinga szaleństwie Jacka z *Władcy Much* może drżyć niekiedy

odbicie szaleństwa Kurtza. Transgresja Kurtza, który chce być bogiem, okazuje się wolnością zbrodni. Jack na swoją dziecięcą miarę pogrąża się w podobnych odmętach. Bestia apokaliptyczna nie oszczędza nikogo. Pisał „ohyda”, a więc już wstępował w dwudziesty wiek.

Ale u Goldinga Władca Much jest panem wszystkich wieków.

„POWSTRZYMAĆ PROMETEUSZA”

Zacząć trzeba od stwierdzenia, że prawdopodobnie, takie jest przynajmniej dość powszechne odczucie, znaleźliśmy się u schyłku formacji prometejskiej. To już nawet nie „kryzys”, to „kres” —tak się mówi. „Utopia u władzy”, (wedle trafnego określenia autorów historii ZSRR, M. Hellera i A. Niekricza), której inspiracją był przecież prometeizm, kult człowieka, postępu, nauki i techniki, osadziła Prometeusza w Gułagu, ale zarażeni posługiwała się stale frazeologią prometejską. Jeden Prometeusz by 1 więźniem obozu koncentracyjnego, drugi zaś — sławny Komisarz był jego katem. Odślonięcie tej prawdy rozciąga się w czasie od Koestlera do Kołakowskiego. Na Prometeuszu ciążyą wielkie podejrzenia. Kiedy Andriej Sacharow mówi, że trzeba „powstrzymać Prometeusza”, ma zapewne na myśli zablokowanie tej logiki doktryny i wdrażania jej w życie, która od prometeizmu doprowadziła do stalinizmu. Najdotkliwszy cios intelektualny filozofii prometeizmu zadał ten, który był kiedyś jej reprezentantem: Leszek Kołakowski. Uczynił to w dziele, *Główne nurty marksizmu*. Jeszcze do tego powrócę.

Charakter nowożytnej kultury polskiej został określony przez romantyzm. Od Mickiewicza, do Żeromskiego — i dalej, coraz dalej, trwa czar romantyzmu. Poświadcza się stało trwałość jego ideałów. Wolność jednostki, niepodległość narodu, bunt przeciwko spódlonej rzeczywistości, szczęście ludzkości — - oto pojęcia, które bezustannie przyświecają kulturze polskiej. Nie ulega również wąpli-

wości, że wśród polskich socjalistów zdecydowanie górowały ideały romantyczne; wahania wśród nich dotyczyły wyłącznie tego, czy bardziej „demokratyczny” był Słowacki, czy Mickiewicz... W dobie dzisiejszej, przynajmniej do niedawna, można było mówić również o dość wyraźnych inspiracjach romantyzmu — w uformowaniu się rozpowszechnionego „mesjanizmu ludowego”, „mesjani-zmu masy”, jak zwykło się niegdyś prawić o klimacie manifestacji patriotycznych, poprzedzających powstanie styczniowe.

Perypetie polskiego romantycznego prometeizmu najlepiej oddają zamysły i dokonania Mickiewicza. Otóż marzył on o napisaniu dramatu o Prometeuszu, ale o „Prometeuszu chrześcijańskim”. Wyszła z tego III część *Dziadów*, przedstawiająca pojednawczą, bardziej zbliżoną do Ajschylosa, wersję wątku Prometeusza. Nie ma w niej takiego jawnie niezahęganego buntu przeciw tyranowi, jak na przykład w *Prometeuszu wyzwolonym* Shelleya. Ale przecież artyście, będącemu modelem człowieka, zostaje nadana boska siła stwórcza. Przypisanie człowiekowi pierwiastka boskiej siły to właśnie jeden z najważniejszych nowożytnych motywów prometejskich. Na zakończenie *Prologu* III części *Dziadów*, dziejącego się na Litwie w celi więziennej, zaraz potem, gdy Więzień pisze wyroczne słowa o śmierci i narodzinach, o Wielkiej Przemianie, Duch — jako dramatis persona — wypowiada wspaniałą tyradę na cześć człowieka — prometejskiego tytana:

Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza! —
Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza,
I tworzy deszcz rodzajny, lub gromy i burze;
Gdybyś wiedział, że ledwie jedną myśl rozniecisz,
Już czekają w milczeniu, jak gromu żywioły,
Tak czekają twej myśli — szatan i anioły:
Czy ty w piekło uderzysz, czy w niebo zaświecisz;
A ty jak obłok górny, ale błędny, pałasz
I sam nie wiesz, gdzie lecisz, sam nie wiesz co zdziałasz.
Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwałać i podźwigać trony.

Potęga ducha jest więc nie tylko niezmierna, ale i niezwyciężona. Priorytet pierwiastka duchowego, zdolnego do pokonania każdego oporu materii, tkwi u podstaw polskiego romantycznego prometeizmu.

Przeświadczenie podobne pozostaje w pewnym związku z pierwotnymi wyobrażeniami mitycznymi o Prometeuszu. Tytan Prometeusz we wszystkich antycznych relacjach występuje jako szczególny protektor, a często wręcz twórca ludzi. Dobroczyńca ów nauczył ich rozmaitych umiejętności, również technicznych, koniecznych do wytworzenia życia społecznego. Wykrał bogom ogień i oddał ludziom. Według niektórych wersji ulepił z gliny człowieka i ożywił go. Prometeusz z przekazów Hezjoda może być traktowany jako „przestępca”, który w obronie ludzi wielokrotnie naruszył prawa bogów — i musiał paść ofiarą tyranii obrażonego Zeusa: przykuty do skały Kaukazu cierpi od orła (czy też sępa) pożerającego jego co noc odrastającą wątrobę.

Eliade podkreślał, że przykład Prometeusza pociągał poważne konsekwencje: „zachęceniu sukcesem ludzie mogli próbować pójść dalej, niż to zrobił tytan. Zeus zaś nie tolerowałby potężnej i dumnej ludzkości. Człowiekowi nie wolno zapomnieć o właściwej mu egzystencjalnej sytuacji, niepewnej i przemijającej. Winien przeto znać swoje miejsce”. Zatem największą winą Prometeusza było stanięcie po stronie ludzi i przekroczenie ograniczeń, narzuconych ich kondycji przez groźne i zazdrosne o swą potęgę bóstwa. Według relacji antycznej, zarówno w wersji Hezjoda, jak i Ajschylosa, walka między bogami i nieugiętym tytanem zakończyć się miała jednak pojednaniem. Ale przedstawiająca owo pojednanie dalsza część trylogii Ajschylosa zaginęła. Wyobrażnią nowożytną zawładnął obraz tytana przedstawiony w pierwszej części trylogii, w *Prometeuszu skowanym* — nieugiętego, cierpiącego, rzucającego bogom wyzwanie, znoszącego wszystkie męki.

W odzie *Prometeusz* z 1774 roku Goethe stworzył jedną z najważniejszych realizacji nowożytnych starego mitu. Połączył rozmaite wersje, głównie pochodzące z dzieł epoki renesansu i baroku. Przykroił starą szatę tytana na własną miarę („Wzorem Prometeusza odsunąłem się od bogów”, wyznawał). Z mitologizowania

młodego Goethego, pisał Kerényi, nie mogła powstać klasyczna postać Prometeusza, lecz na wskroś nowoczesna. Na przekór istotom wyższym ten tytan potrafi tworzyć. Odmawia Zeusowi czci, pytając drwiąco i karcąco:

Czyż kiedy ulżyłoś cierpieniom

Choć jednego obciążonego?

Czyś ty kiedy otarł łzy

Chociaż jednemu znękanemu?

(Przekład Jarosława Iwaszkiewicza)

Źródłem siły i zwycięstw tytana nad okolicznościami i nad sobą samym jest jego „święte gorejące serce” — „święcie płonące serce”, więc zdolność i siła współczucia i miłości, których nie znają bogowie.

W tym czasie Goethego, piszącego jeszcze inne utwory prometejskie, interesowali, jak wyznaje, należący do „cierpiącego świata opornych” „członkowie olbrzymiej opozycji” — Tantal, Iksjon, Syzyf. Cechą ich egzystencji, podobnie jak Prometeusza, jest cierpienie męki i niesprawiedliwości. To znak rozpoznawczy ludzkiej egzystencji, którą reprezentuje Prometeusz, mimo że jest bogiem. Simone Weil pisała: „Prometeusz, bóg ukrzyżowany za to, że zbyt ukochał ludzi”.

W *Zmyśleniu i prawdzie* Goethe przedstawił konflikty, nurtujące go w okresie pisania ody o Prometeuszu. Dotyczyły one kwestii grzechu pierwotnego i jego skutków, a więc poglądów na fundamentalną cechę natury ludzkiej. Okazuje się, że Goethe, podobnie jak Rousseau, został wówczas posądzony o „czysty pelagianizm”, czyli pogląd, przeczący istnieniu grzechu pierwotnego. Wynikały z tego niezwykle doniosłe konsekwencje. Odtwórzmy je w wielkim skrócie.

Prometeusz w tej wykładni przedstawiał archetyp człowieka. Ludzie, tytani, bogowie — to stopnie wszechboskości bytu, bo wieczność, potęga, mądrość, miłość są atrybutami wszelkiego istnienia. Bogowie posiadają siłę, Prometeusz zaś siłę ducha, która rozpoznana zostaje jako boskość. Siła boskiego ducha właściwa jest jedynie człowiekowi. W sposób nieugięty neguje on autorytety oraz tyranie, które kwestionują jego moralność, suwerenność.

Cechuje go wiara w nieskończony rozwój i w najwyższą wartość moralnego wysiłku samostwarzania. Trafnie pisze K. Kerényi, że Prometeusz Goethego nie jest ani bogiem, ani tytanem, ani człowiekiem, ale nieśmiertelnym prototypem (*Urbild*) człowieka jako prabuntownika, który przystał na swój los, pierwszego mieszkańca ziemi, antyboga, który jest tej ziemi Panem. Ten Prometeusz — bardziej gnostycki, niż grecki — należy do nowożytnej historii duchowej i zawiera w sobie prefigurację człowieka Nietzschego i egzystencjalistów.

Goethe był przekonany, że „każdy człowiek o wybitnych wartościach pragnie tkwiący w nim pierwiastek boski przekazać także innym”, staje temu jednak na przeszkodzie brutalność świata. W podobnym przeświadczeniu tkwiła niewątpliwie główna zasada etosu prometejskiego, podobnie jak w konieczności samostwarzania, a więc i samozbawienia. Bez tych przekonań trudno sobie wyobrazić rozwój idei, które legły u podstaw Wielkiej Rewolucji Francuskiej, jak i późniejszych wyobrażeń demokratycznych oraz socjalistycznych. Wiara w postęp rodzaju ludzkiego; możliwość samozbawienia, odrzucającego wszelkie krępujące autorytety i nakazy, zwłaszcza religię sankcjonującą niesprawiedliwość społeczną; humanistyczny kult człowieka jako wartości ostatecznej i najwyższej — oto podstawowe z tych idei.

Bez tego tak szczególnie rozumianego prometeizmu nie byłoby rewolucyjnej *Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela*. Faktem jest, że i nad nią zawisł cień gilotyny, jako terrorystycznego tworu tej samej rewolucji. Ale nie ma racji ten, kto prawi tylko o gilotynie, a ukonstytuowanie praw człowieka i obywatela przypisuje jakimś bliżej nieznanym mocom, pochodzącym spoza, rewolucji. Francois Furet utrzymuje, że właśnie dlatego nie można mówić, jak to się stało modne od pewnego czasu, o „totalitaryzmie” Wielkiej Rewolucji Francuskiej, zrównując ją po prostu z totalitaryzmami XX wieku: rewolucja ta bowiem „zakorzenia się stale w prawniczym indywidualizmie. Rewolucjoniści jednocześnie uprawiają terror i redagują kodeks cywilny”. Ta paradoksalna dwuznaczność warta jest stałego przypominania. Niemniej wśród stereotypów, ostatnio zwłaszcza rozpowszechnionych i rozpowszechnianych, góruje

taki, w którym od „prometeizmu” rewolucji francuskiej biegnie niezwykle prosta droga do „zbrodni”.

Romantycy rozbudowywali obraz Prometeusza jako wiecznego buntownika przeciwko tyranom. Byron wielbił za rebelię przeciw bogom tytana, którego „zbrodnią była dobroć”. Shelley świadomie zrywał z tradycją Ajschylosa: „Mam wstręt do zakończenia, które przynosiłoby pojednanie obrońcy ludzkości z jej gnębicielem”. Utopie socjalne romantyzmu nie mogły się obyć bez Prometeusza; był on nosicielem postępu na przykład w quinetowskiej wizji pochodzenia ludzkości ku wolności i szczęściu. „Człowiek jest swoim własnym Prometeuszem”, utrzymywał Michelet, przedstawiając go jako pierwszego demokratę w Biblii Ludzkości. Za transpozycje postaci Prometeusza uznawani są główni bohaterowie takich słynnych powieści Wiktora Hugo, jak *Nędznicy* i *Pracownicy morza*. Często były również prometejskie stylizacje postaci Chrystusa; nawiązywały one do dawnej tradycji traktowania tytana jako prefiguracji cierpiącego za ludzkość Zbawiciela. 11. Trousson podkreślał, że romantyków w Prometeusza pociągało to, iż nie zamykał się w buncie egocentrycznym — lecz był „filantropem”, budującym nowy świat za pomocą wiedzy i serca. Wszystkie te wykładnie wątku prometejskiego przeszły do socjalizmu europejskiego, stając się rodzajem jego świeckiej religii. Nic dziwnego, że czasem nazywano Prometeusza kimś w rodzaju „socjalistycznego Chrystusa”.

Podobny charakter prometeizmu widoczny jest u Marksa, który znał *Prometeusza* Goethego na pamięć i uważał go za jeden z najbliższych sobie utworów. Marks nazwał Prometeusza „najwznioślejszym świętym i męczennikiem w kalendarzu filozoficznym”. Własną filozofię określał za pomocą słów tytana z tragedii Ajschylosa: „Wyznanie Prometeusza: »Zaprawdę wszystkich nienawidzę bogów — jest tej filozofii wyznaniem wiary, jej dewizą wymierzoną przeciw wszystkim bogom niebiańskim i ziemskim, którzy samowiedzy człowieka nie uznają za bóstwo najwyższe. A poza nią nie ma bóstw innych”. Były to interpretacje mitu Prometeusza w duchu goetheańskim, feuerbachowskim i romantycznym, dość wówczas popularne, jakkolwiek Marks kładł więk-

szy nacisk niż inni na samoświadomość poznawczą jako konieczny atrybut człowieka-twórcy, „człowieka jako boga człowieka”.

Jednak jego wykładnia doczekała się wybitnie krytycznej, a nawet — nie waham się powiedzieć — oszczerczej interpretacji ze strony Erica Voegelina w pracy z roku 1959. Nazywając Marksa spekulatywnym gnostykiem (podobnie zresztą jak Hegla i Nietzschego), Voegelin potępił jego rozważania mające na celu przedstawienie człowieka jako istoty, która się sama stworzyła. Marks był intelektualnym fałszerzem, utrzymuje Voegelin, a podstawowy motyw jego fałszu tkwił w rewolcie przeciw Rogu. Zniszczenie rzeczywistości materialnej jako wielkie założenie gnozy i stworzenie „drugiej rzeczywistości” opierało się u Marksa na wykładni symbolu Prometeusza, przez którą prześwieca „wielka historia rewolty”. Już w gnostyckiej rewolcie czasów rzymskich stają się Prometeusz, Kain, Ewa i wąż symbolami wyzwolenia ludzkości od panowania tyrańskiego świata bogów. Rewolucyjne odwrócenie symbolu, detronizacja bogów i zwycięstwo Prometeusza to, utrzymuje Voegelin, dzieło gnozy. W istocie duchowa rewolta przeciw porządkowi kosmosu oraz nienawiść do bogów miały być nieznane mitowi helleńskiemu. Wedle Ajschylosa, tak twierdzi Voegelin, nienawiść do bogów to stan obłądu.

Ale Marks przemilcza, chorobliwy charakter rewolty, przekształcając sens ajschylosowy w jego przeciwieństwo. I na tym właśnie ma polegać jego największe fałszerstwo, kończące się szwindlem narodowo-socjalistycznym. Voegelin zapomina tylko dodać, że podobnego fałszerstwa dopuścili się i Goethe, i romantycy, i że jest to normalna kolej rzeczy w postępowaniu z mitami. Można to nazwać „fałszerstwem”, można — reinterpretacją, których serie składają się na życie duchowe ludzkości. Ale doprawdy nie warto chyba wchodzić tutaj w ten spór o metodologię, lecz jednak, niestety, i o fakty, pominięte w wywodzie Voegelina.

Chodziło mi o ujawnienie pewnego stylu pojmowania prometeizmu zarówno Marksa, jak socjalizmu. Kołakowski przedstawia inne rozumowanie. Wymieniając trzy główne motywy u Marksa: romantyczny, prometejsko-faustyczny, nacjonalistyczny, Kołakowski przyznaje zasadnicze znaczenie romantyzmowi w myśleniu Mar-

ksa. Przebiegnijmy pokrótce tok jego wywodów w interesującym nas obecnie punkcie.

Podobnie jak romantycy, Marks marzył o powrocie do „doskonałej jedności”, o „zniesieniu wszelkiej mediacji między osobowością a wspólnotą, między osobowością a nią samą”. Zawierał się w tych dążeniach, zdaniem Kołakowskiego, „atak na filozofię liberalizmu i jej teoretyczną podstawę: teorię umowy społecznej”, wychodzącą z założenia, że „ludzie z przyrodzenia rządzą się egoistycznymi motywami i że uzgodnienie ich sprzecznych interesów możliwe jest tylko dzięki racjonalnej organizacji prawnej”. Było to konieczne optowanie za jednym z, przeświadczeń: czy ludzie są sobie wrogami, czy też naturalnymi przyjaciółmi. Marks twierdził, że to właśnie kapitalizm czyni człowieka człowiekowi wilkiem. „Zniszczenie kapitalizmu [u Marksa] jest powrotem do wspólnoty i powrotem do osobowości”, pisze Kołakowski. Na tym tle zrozumiała staje się nieprzerwana w myśli Marksa obecność prometejsko-fanstycyjnej idei antropologicznej. „Jest to wiara w niczym nieograniczone możliwości człowieka-twórcy samego siebie, ujęcie historii ludzkiej jako procesu samotworzenia przez pracę”. Człowieka całkowicie określa jego istnienie społeczne, a jego twórczość nie zna granic. „Zbawienie jest u Marksa dziełem czysto ludzkim, jest samo-zbawieniem, nie jest dziełem ani Boga, ani Natury, lecz wyłącznie zbiorowego Prometeusza [proletariatu], który zasadniczo zdolny jest panować nad wszystkim i opanować bez reszty warunki swojego istnienia. W tym znaczeniu wolność człowieka to jego twórczość”.

Kołakowski traktuje marksizm jako kontynuację dążności stale przejawiającej się w dziejach ludzkości: jest to utopijna dążność do przywrócenia utraconej jedności, zbudowania „raju na ziemi”. Myślenie Kołakowskiego jako kategorycznie wrogi utopii zwraca się przeciwko urojeniom marksizmu, a zwłaszcza jego wierze w możliwości uchwycenia już teraz przyszłości; jego przekonaniu o dysponowaniu metodą myślenia, i działania, która zdolna by była do wytworzenia społeczeństwa doskonałego, wolnego od błędów i konfliktów; wreszcie przeciwko przeświadczeniu, że możliwa jest wiedza o „prawdziwej naturze” człowieka — w opozycji do

jego przypadkowej natury empirycznej. Utopią musiała przynieść określone konsekwencje. „Marks przejął romantyczny ideał jedności społecznej, komunizm zrealizował ten ideał w jedyny sposób, jaki jest praktycznie wykonalny w społeczeństwach industrialnych, mianowicie przez despotyczny system rządzenia”.

Posługując się tym punktem widzenia Kołakowski może zarysować drogę od deifikacji człowieka do kultu jednostki, od prometeizmu do stalinizmu. *Główne nurty marksizmu* stają się, jak pisze, „próbą refleksji nad dziwnymi losami idei, która zaczęła się od prometejskiego humanizmu i skończyła się monstrualnościami stalinowskiej tyranii”. Socjalizm historycznie zrealizowany, czyli socjalizm despotyczny nie jest wcieleniem intencji Marksa. Ale, pyta Kołakowski, „czy i do jakiego stopnia jest wcieleniem logiki doktryny”? Logiki zniesienia — w dążeniu do doskonałej jedności — wszystkich instytucji mediacji społecznej? „Tak to Prometeusz budzi się ze snu o potędze jako kafkowski Grzegorz Samsa”, pisze Kołakowski i jest to jedno z najstraszliwszych zdań jego książki o prometejsko-marksowsko- marksistowskiej utopii.

Proces, który można by nazwać współczesnym porzuceniem Prometeusza, dokonuje się jeszcze na innych drogach. Gilbert Durand, utrzymując, że mit prometejski kona, jest przekonany, iż nasz czas świadczy o zmartwychwstaniu mitów dionizyjskich. Herbert Marcuse dostarczałby w tym względzie ciekawego przykładu. W *Erosie i cywilizacji* widzi w Prometeuszu symbol ludzkości przekształcającej naturę przez pracę. Ale Prometeuszowi-producentowi przeciwstawia Erosa-pożądanie, które jest jedynym prawdziwym twórcą. Człowiek wyzwoli się odwracając się od mitu Prometeusza i zdążając, poprzez mity Orfeusza i Narcyza, w stronę aktywności erotycznej i estetycznej. Jest to rzeczywiście dionizyjska, ale wyzbyta pierwiastka, tragicznego, wizja kondycji ludzkiej.

Inaczej u Camusa, którego emblematyczna postacią stał się Syzyf. Toczy on codziennie swój głaz na szczyt góry i codziennie patrzy, jak spada on w dół. Wtedy schodzi i zaczyna swoją pracę od początku. Podczas powrotu w dół dokonuje się paradoksalny lot Syzyfa: wtedy bowiem „wznosi się on ponad swój los”. „Jeśli ten mit jest tragiczny, pisze Camus, to dlatego że jego bohater

jest świadomy... Jasność umysłu, która stanowić miała jego torturę, wieńczy równocześnie jego zwycięstwo. Nie ma takiego losu, którego nie można by pokonać pogardą... Sarno wdzieranie się na szczyt starczy, by wypełnić serce człowieka. Trzeba sobie wyobrazić Syzyfa jako szczęśliwego". Daremne bohaterstwo Syzyfa połączone ze zdobytą przezeń jasnością umysłu staje się przedmiotem kultu Camusa. Jest to „rozpacзлиwa mądrość”, jak ją nazywa Herling-Grudziński, odrzucająca wszelką pociechę religijną.

Kołąkowski sprzeciwia się jednak takiemu ujęciu naszego losu „w kategoriach statycznego mitu Syzyfa”, w duchu camusowskiego pesymizmu. Cóż ma do zaproponowania? „Posłuż nam bodaj lepiej biblijna legenda o Nabuchodonozorze, który zdegradowany został do kondycji zwierzęcej, kiedy usiłował sam siebie wynieść do godności Boga” (*Czy diabeł może być zbawiony?*). Trudno powiedzieć, żeby to była pociecha, raczej ostrzeżenie, i to zalatujące kościelnymi kazaniami, nawołującymi do pokory i pokuty za zbyt śmiałe marzenia i czyny. Oto ekspiacja intelektualisty, choć na szczęście nieco żartobliwa.

Rozeszły się drogi inteligencji i ludu. Niegdyś w większym stopniu etos prometejsko-socjalistyczny (np. w PPS) łączył „elitę” z „masami”. Dziś elity intelektualne podzielają często pogląd na Syzyfowy tragizm kondycji ludzkiej, lud zaś poszukuje optymistycznej podpory w Kościele i w osobliwym mesjanizmie.

Wszystko w końcu zależy od koncepcji człowieka: albo popełnił grzech pierworodny, albo jest wilkiem drugiemu człowiekowi. W obydwu wypadkach wymaga powściągnięcia jego uzurpacja samozbawienia, jego dążenie do wolności, która okazuje się samowolą i obraca się tylko na złe. Ale z kolei obydwie te koncepcje, trzeba przyznać na podstawie dotychczasowej praktyki, nie przykładają dostatecznej wagi do bytu uciskanych, ubogich, cierpiących, upokorzonych, poniżonych i prześladowanych (jakkolwiek Jan Paweł II usiłuje zmienić tę sytuację). To była zawsze i pozostaje nadal domena prometejskiego etosu socjalistycznego, z jego koncepcją człowieka, który „nie jest z natury zły”, i proszę powrotu do Rousseau nie traktować jako zaproszenia do totalitaryzmu... Może i mit Prometeusza się skończył, ale problem cierpiącej ludzkości pozostał.

Na zakończenie chcę przypomnieć rzecz dość dziwną, a mianowicie nieco nieoczekiwany zwrot Miłosa ku człowiekowi dobremu. Otóż w epigrafach *Nieobjętej ziemi* (1984 r.) znajdujemy fragment wiersza Goethego *Boski pierwiastek*, pochodzącego z omawianej już tutaj „prometejskiej konstelacji” jego utworów. A tak brzmi on w przekładzie Miłosa:

Człowiek niech będzie szlachetny,
Pomocny bliźnim, dobry!
Bo tylko wtedy jest inny
Od wszystkich znanych nam istot.
Chwała Duchom Wysokim,
Nieznany, przeczuwanym!
Jego przykład niech uczy,
Że możemy im wierzyć.

PEŁNIA FAUSTA
CZYLI TRAGEDIA
ANTROPOLOGICZNA

Mit faustyczny, który zaczął się formować u schyłku XVI wieku, zdobywając szybko rangę jednego z najważniejszych mitów nowożytnej Europy, opowiadać dziejach człowieka, chcącego żyć pełnią życia. Pierwsza popularna książka o Fauście historycznym, a już obrastającym legendą, przedstawiała go jako postać przenikniętą duchem Renesansu i Reformacji, wykształconego teologa i humanistę, nie stroniącego wszak od czarnej magii, pragnącego wiedzy, ale i użycia (stąd wziął się jego pakt z diabłem). Przyświecały mu ideały postępu, rozumu i nauki. Jak podkreśla Genevieve Bianquis, autorka książki o legendzie faustycznej (*Faust d trarers quatre siecles*), Faust jest również człowiekiem nowoczesnym, który poszukuje, wątpi i nie porzuca swych badań oraz doświadczeń, mimo wszelkich niebezpieczeństw czy to o charakterze duchowym czy materialnym. Chciałby mieć „skrzydła orła, aby zbadać tajemnice nieba i ziemi”. Z ciekawością umysłową, z żądzą życia łączy także innego rodzaju aktywność — umiejętność władania ludźmi. Toteż dla autora książki o nim wydanej w roku 1587 jest on już rodzajem tytana, autor porównuje go do tych olbrzymów, które wznosiły góry, by zaatakować samego Boga. Przyjaciel Melanchtona, Joachim Camerarius, znalazł dla postaci historycznego Fausta rejestr porównań do geniuszy wszechczasów: „Faust jest lekarzem jak Paracelsus, astrologiem jak Nostradamus, mistykiem jak Tauler, magiem jak Orfeusz, matematykiem jak Pitagoras, lingwistą jak

Reuchlin, znawcą kobiet jak Boccaccio i znawcą ludzi jak Marcin Luter".

Faust miał zatem łączyć w sobie wszystkie zalety wielkich umysłów i wszystkie wartości wiedzy: od matematycznej po magiczną. W tym sensie mógł stać się również prototypem bohatera Goethego oraz bohatera romantycznego — w jego człowieczej pełni lub w jego dążeniu do takiej pełni.

Ale zarazem — a Lenau twierdził, że każdy poeta może napisać swojego Fausta, gdyż Faust należy do całej ludzkości — romantycy pisali swoich *Faustów* odbiegających niekiedy dalekood wersji Goethego. W jego ujęciu faustowski pęd do doświadczenia wszystkiego, co należy do ludzkiej kondycji, stanowił nieodzowną część dążenia ku pełni człowieczeństwa. Natomiast u wielu romantyków właśnie doświadczenie życiowe Fausta okazuje się degradacją moralną. Rozpacz i klęska stają się jego udziałem; często wręcz dochodzi on do ocierającego się o nihilizm zwątpienia. Fausta Chamissa i Fausta Lenau a — mimo wszelkich różnic — łączy ten sam los: samobójstwo z rozpacz, wywołanej niemożnością osiągnięcia prawdy. Pesymizm sięga tu dna. Ch. Grabbe dowodzi: „rozbić w gruzy i z pomocą gruzów zbudować dzieło z gruzów, to potrafi człowiek”. Ten człowiek ma więc w sobie rysy bohatera literatury XX-wiecznej.

Z tego punktu widzenia zastanawia interpretacja W. II. Audena. Uważa on, że „historia Fausta jest właściwie historią człowieka, który odmawia bycia kimkolwiek, a pragnie jedynie stać się kimś innym”. Faust Goethego, który wezwał Mefista — „ucieleśnienie możliwości bez spełnienia” — uosabia tylko „bierną świadomość wszelkich możliwości”. Audenowi obce jest takie oddalenie od rzeczywistości, taki rodzaj bierności. Mefista traktuje jako „pragnienie egzystencji bez ograniczeń esencji”, a Faust jest dla niego typową postacią współczesną, reprezentującą „bałwochwalstwo możliwości”, znamienne dla naszej epoki. To dążenie do pełni jest zatem, ze stanowiska Audena, dość wątpliwe.

Ale romantycy mieli do Fausta stosunek bardziej osobisty i identyfikowali się z nim. Jego dążenie ekspansjonistyczne w połączeniu z rozpaczą było przecież znamiem tragizmu epoki

nowożytnej — i w tym sensie stawał się on „bohaterem problematycznym” czasów buntu i zwątpienia. Do kreacji bohaterskich zestawianych bądź porównywanych z Faustem romantycy wprowadzili Prometeusza, Lucyfera i Don Juana. W ten sposób repertuar cech faustycznych wyczerpywał niemal wszystko, co w epoce nowożytnej uznano za oznaki niezależnego człowieka — zdobywcy i buntownika. Nie sposób nie podkreślić antropologicznego charakteru mitu Fausta. We współczesnych interpretacjach niemieckich panuje pogląd, że Goethe w tragedii o Fauście trzymał się z dala od sfery religijnej, a uwagę swą kierował „ku człowiekowi jako istocie samej przez się autonomicznej i odpowiedzialnej tylko przed sobą” (Emil Staiger).

Dążenie Fausta Goethego przede wszystkim do wiedzy podlegało niegdyś krytyce Stanisława Szczepanowskiego, który — w sposób niezwykle interesujący — przeciwstawił sobie dwa. odrębne style narodowej filozofii i literatury. III część *Dziadów* Mickiewicza, która ukazała się w tym samym roku (1832), co druga część *Fausta*, potraktował jako antytezę dzieła genialnego Niemca. W pochodzącej z początków naszego wieku rozprawie *Idea wobec prądów kosmopolitycznych* Szczepanowski podkreślał, że Polaków interesuje nie „filozofia ducha naukowego”, lecz „filozofia życia”, a słowa Fausta o pracy naukowej dla ludzkości tchną „chłodem beznadziejnym, który mrozi i ścina krew każdego Polaka”. Różnica zasadnicza między tymi stylami narodowymi objawia się w tym, że „Polak ma elementarny pociąg do sprawiedliwości, tak jak Niemiec ma go do *Erkenntnis*, poznania wszechrzeczy”. Tu nie idzie tylko o powierzchowną, nieraz wyrażaną polską niechęć do niemieckiego mędrkowania. Sprawa jest znacznie głębsza — i właśnie *Dziady* pozwalają tę istotną różnicę zrozumieć.

Przedstawiające bowiem zupełnie inny świat — „to, co w *Fauście* jest na pierwszym miejscu: nienasycona żądza wiedzy i rozkoszy, wprost potępione. To, czego w *Fauście* nie ma: wiara, i sumienie, postawione na pierwszym miejscu”. Szczepanowski sądził, że pisząc *Fausta* Goethe miał przed oczyma *Księgę Hioba* jako wstrząsającą opowieść o człowieku zadającym pytania o Boga. i sprawiedliwość. Ale umyślnie od tego pierwowzoru odstąpił. „To, co w *Hiobie*

jest kwestią serca i sprawiedliwości, w *Fauście* jest kwestią rozumu, wyobraźni i wiedzy". Goethe dokonał zatem znamiennej wymiany: problem intelektualny wiedzy podstawił na miejsce problemu moralnego sprawiedliwości. A ona właśnie znalazła się w centrum III części *Dziadów*.

Szczepanowski zwrócił uwagę na ważny epizod, znajdujący się niejako na przełomie między I a II częścią *Fausta*. Otóż (*Fausta* cytuję — częściowo — w przekładzie Feliksa Konopki, Warszawa 1962) „po największej krzywdzie popełnionej” (chodzi o zawinioną przez Fausta tragedię Małgorzaty) bohater przez chwilę odczuwa jej grozę, ale — po niespokojnym śnie — budzi się do nowego życia i ochoczo postanawia — „ku szczytom bytu dążyć bezprzestannie” („Dem hochsten Dasein immerfort zu streben”). Dla Szczepanowskiego był to dowód, że Faust Goethego nie zastanawia się nad sumieniem, że jest wobec niego ślepy i głuchy, że już, a jeszcze przed Nietzschem, znajduje się *Jenseits der Moral* („po drugiej stronie moralności”). Zawarta w pragnieniach i dokonaniach Fausta „historia zdobyczy ducha niemieckiego i narodu niemieckiego” sprowadza się jedynie do „władzy nad przyrodą i nad jej rozkoszami”. Podstawowy brak moralnego pryncypium sprawiedliwości przekreśla w oczach Polaków, tak sądził Szczepanowski, faustyczne wartości dążenia do poznania i samego poznania.

Postępowanie interpretacyjne polskiego krytyka nie musi być traktowane jako nadużycie, kierowane narodowymi uprzedzeniami. Oto C. G. Jung, zainteresowany kryteriami lustrzyczności, a więc i niemieckości wyobrażeń i symboli, podkreślał wielokrotnie, że *Faust* Goethego jest równie niemiecki, jak grecki jest dramat Edypa. Godził się z przekonaniem Burckhardta, że istnieje więź tajemna między narodem niemieckim i *Faustem*, że porusza on coś w duszy każdego Niemca.

Zresztą Grabbe jest autorem znamienego samookreślenia niemieckości swego Fausta, który czuje się zarówno dziedzicem Germanów — burzycieli Cesarstwa Rzymskiego, jak ziomkiem Lutra, podważającego potęgę papieża: „Nie byłbym Faustem, gdybym nie był Niemcem”.

A jaki jest sens przeznaczenia Fausta według Junga? Wykłada go w sposób następujący:

Na tle ówczesnych prądów w Europie chrześcijańskiej jeszcze wyraźniejsze jest to, że Faust odrzuca ideał ascetyczny. Walczy o swe wyzwolenie duchowe i dokonuje podbojów, oddając się złemu duchowi; jednocześnie zadaje śmierć istocie, którą najbardziej kocha: Małgorzacie. Ból przecież nie pokonał go ostatecznie, wydobył się z jego obieży i postanowił poświęcić swe życie pracy dla ludzkości. Ten jego podwójny los, zbawiciela i siewcy śmierci, zapowiedziany jest już na początku dramatu, podkreśla Jung. Kiedy tłum wiwatuje na cześć jego i jego ojca, a Wagner podziwia hołd ludu, składany za ratunek podczas zarazy, Faust przypomina sobie warzone alchemicznie ingrediencje:

Ot — i gotowy lek; pacjenci gaśli,
A nikt nie pytał, czy wyzdrowiał kto?
Tak to szaleliśmy sobie do woli
Z lekiem piekielnym wśród gór tych i dolin,
Więcej niż dzuma sama psując krwi.
Z rąk moich własnych trutkę brali chorzy.
Oni pomarli — a jam musiał dożyć,

Że świat morderców dwóch bezczelnych czci. W rozumieniu Junga więc Faust — będąc uosobieniem losu niemieckiego — musi łączyć uzdrawianie z zagładą, wyzwolenie władne ze śmiercią innych. Wywód Szczepanowskiego pozwala dopowiedzieć, dlaczego tak się dzieje: decyduje o tym brak w postępowaniu Fausta pierwiastka moralnego.

Historia Fausta, należąc do nielicznych mitów ukształtowanych już w epoce nowożytnej, przyciągała do siebie i przekształcała rozmaite dawne podania i legendy, które łączyły się z kultem wiedzy, ale częściej z marzeniem o bezgranicznym poznaniu. Zarazem siła mitopeiczna tematu faustowskiego tkwiła, w fascynacji niebezpieczeństwami poznania, przekraczającego zakreślone przez Boga i ludzi miary. Simone Weil podkreśla, że ' według tradycji albigensów to szatan podsunął ludziom „pociąg do Poznawania i doświadczania", który bardziej zagraża niewinności niż „pociąg do rozkoszy". Dwoistość wiedzy historycznego Fausta nie ulegała wątpliwości był on u c z o n y m i magiem jednocześnie, chlubił się znajomością nauk wszelkich, wśród nich

także i tajemnych. W ten sposób też w micie faustycznym musiało ujawnić się uzurpatorskie marzenie o boskim charakterze wiedzy — *gnosis*, o duchowym panowaniu nad światem, za pomocą jednak podejrzanych „nieczystych” metod — sztuk czarnoksięskich. Stąd zresztą w opowieściach o Fauście dosłyszalne są echa legendarnych przekazów o Szymonie Magu, uważanym przez ojców Kościoła za praojca wszelkiej herezji, za Arcy-Heretyka. Był to gnostyk, nosiciel „wielkiej mocy Bożej”, parający się czarną magią, potępiony wszak — za żądę czynienia „nieprawych” cudów — już w *Dziejach Apostolskich*. Ambiwalencja wiedzy Fausta staje się też tematem dwóch najświetniejszych literackich ujęć mitu faustycznego: Christopha Marlowe'a *Tragicznej historii Doktora Fausta* oraz *Fausta* Goethego.

Faust Marlowe'a (czerpiącego zresztą z legend niemieckich) jest człowiekiem uniwersalnym, zbuntowanym jednocześnie przeciw narzuconym człowiekowi przez Boga ograniczeniom ziemskiej kondycji oraz karom za ambitne marzenia. Dramat Marlowe'a zawiera genialny wprost szkic psychologii buntownika, rozdartego sprzecznymi dążeniami. Mephistophilis — na pytanie Fausta, o miejsce, w którym znajduje się piekło — odpowiada (*Tragiczną historię Doktora Fausta* cytuję w przekładzie Juliusza Kydryńskiego, Kraków 1982):

Bo piekło nie ma granic, nie jest także

Ograniczone do jakiegoś miejsca:

Bo tam gdzie my jesteśmy, tam jest piekło,

A gdzie jest piekło, tam my być musimy. Tę koncepcję perfidnie przejął Bertolt Brecht pisząc o rozkwicie i upadku miasta Mahagonny w operze pod tym tytułem. Kiedy Bóg grozi piekłem mieszkańcom miasta, ci odpowiadają:

Ty nie możesz nas wciągnąć do piekła

Za włosy

Gdyż myśmy zawsze byli w piekle.

A jednocześnie Mephistophilis objaśnia Faustowi:

Myślisz, że niebo jest czymś tak wspaniałym?

Ja ci to mówię: ono nie jest nawet

W połowie takie piękne, jak ty jesteś

Lub każdy człowiek żyjący na ziemi.

Piekielna groza i ludzkie piękno współokreślają los człowieka. Hans Mayer w studium o metamorfozach doktora Fausta utrzymuje, że w bohaterze Marlowe'a zmagają się dwie postawy przeciwne, które cechowały samego autora: autentyczny ateizm i zarazem pragnienie skruchy chrześcijańskiej.

W finale tragedii Faust mówi z naciskiem, że oddał swą duszę szatanom — „za swoją wiedzę”. „Bóg wzbraniał tego, rzeczywiście, lecz Faust to uczynił”. Marlowe, mimo cichej sympatii, nie odważył się ocalić swego bohatera. Zgodnie z tradycją, która będzie dominowała przez cały wiek XVII i część XVIII — Faust skazany został na potępienie. Na zakończenie Chorus określa dokładnie przyczyny upadku i obwieszcza przestrożę:

Nie ma już Fausta; zważcie na piekielny

Upadek tego, którego los groźny

Winien przestrożą być dla mędrców, aby

Nie chcieli zgłębiać tych spraw zakazanych.

Ich głębia bowiem umysł rozzuchwala,

By czynił więcej, niż niebo zezwala.

Rozdwojenie wewnętrzne Fausta Goethego posunięte zostało jeszcze dalej niż Marlowe'a. To zresztą jeden z głównych wątków tragedii Goethego. *Fenomenologia ducha* Regla i *Faust* Goethego były przedstawione jako utwory spokrewnione, wzajemnie się oświetlające i dopełniające. Hegel chciał usunąć nurtujący człowieka niepokój przez ogłoszenie jego samowystarczalności, obywatelskiej się bez transcendencji. Jednak „świadomość nieszczęśliwa” — jako świadomość pragnienia transcendencji — nie dała się wyeliminować. Rozdarcie właściwe bytowi ludzkiemu zyskuje u Goethego artykulację w słynnym zdaniu, wypowiedzianym przez Fausta, które nieraz traktowane było jako rodzaj dewizy antropologicznej całego dzieła Goethego i całego tego typu myślenia: „Dwie dusze we mnie żyją w wiecznym sporze”.

Starcie tragiczne dwóch dusz — dwóch racji przebiega właściwie w obrębie wszystkich problemów, które traktowane były jako „faustowskie”. Zwrócić można uwagę na przykład na rozcinającą całą świadomość nowożytną aż do naszych dni antynomię „natury” i „nauki” czy „życia” i „książek”, przedstawioną w początkowej scenie tragedii, kiedy Faust porzuca swoją naukową pracownię. Również istotne napięcie tragiczne zarysowuje się w obrębie tak często doświadczanego przez uczonych w epoce nowożytnej nakazu odpowiedzialności moralnej zderzającej się z immoralizmem poznania. Może jest w tym wszystkim odbłask przekonania niektórych gnostyków, że ludziom duchowo doskonałym wolno być niemoralnymi? Lecz podstawową cechą dramatu Goethego stanowi końcowe pojednanie (*Versöhnung*), które jest ocaleniem. Jung sądził, że Goethe, odczuwając nieludzkość faustowskiego człowieka, sięgającego po atrybuty bogów, próbował go pojednać z Wiecznie Kobięcym; z gnostycką Sopią, kobiecą odkupicielką, boską mądrością. W ogólności rodzaj dialektyki: zderzenie antynomii i wyższego pogodzenia sprzeczności określa jedną z zasadniczych cech nowożytnego myślenia, na którym zwłaszcza ufundowana została struktura dramatu romantycznego i postromantycznego.

Znamienne jest to, że za pomocą dialektyki Goethe przełamał zakorzenioną przez wieki tradycję potępienia Fausta. Pierwszy zresztą zbawił go Lessing, dopatrujący się w historii Fausta takich cech kultury niemieckiej, jak wielkość, groza i melancholia. Nadzieje demonicznych istot na triumf nad Faustem zostały zawiedzione: „Nie odniosłyście zwycięstwa nad ludzkością i nad wiedzą; Bóg nie obdarzył człowieka tym najszlachetniejszym z instynktów [wiedzy], by skazać go na wieczne cierpienia”. Dążenie do poznania mogłoby tu przekroczyć pewną granicę, ale tak się w końcu nie dzieje. Następuje oczyszczenie moralne, co jest cechą teatru Lessinga.

Goetheańskie rozwiązanie tragedii Fausta, przez ocalenie-pojednanie było oczywiście najściślej połączone z jego koncepcją Poznania i Życia, Człowieka i Diabła, Fausta i Mefistofelesa, zmagania się Dobra i Zła. Już w najwcześniejszych wersjach *Fausta* (w tzw. *Pra-Faustie*) bohater Goethego reprezentował charakterystyczną jedność dążeń: nienasyconej pasji poznania oraz marzenia

o życiu pełnym i aktywnym. Łączyło się to zresztą z przeświadczeniem, że ku poznaniu wiodą nie spekulacje teoretyczne, lecz zespolenie wszystkich dyspozycji ducha ludzkiego, i z przekonaniem, że człowiek poznać może przede wszystkim to, co sam przeżył, czego doświadczył i co stworzył. Na glebie podobnych dążeń chce żerować Mefistofeles, ale jakże ograniczony.— chciałoby się powiedzieć, ograniczony przez dialektykę — w swej mocy. Mówi on wszak w słynnej autocharakterystyce: Jestem częścią tej siły, która, zawsze pragnie zła i zawsze czyni dobro.

Nie może on przekroczyć prawa całości, które i jego także skazuje na ostateczne pojednanie. Przeciwstawne bieguny zła i dobra okazują się zależne od siebie. Paradoksalnie, zło mieści się w historii zbawienia. „Nullus diabolus — nullus redemptor” („Nie ma diabła — nie ma zbawiciela”), mówi szwajcarski teolog. W wielowiekowym dramacie świata, diabeł odgrywa swą rolę konieczną w dziele zbawienia, w boskiej ekonomii. Sw. Augustyn widział w Bogu, manipulującym diabłem, „wielkiego artystę”: „Gdyby nie umiał się nim posłużyć, to nie dopuściłby w ogóle do jego istnienia”.

W *Prologu w niebie* Pan okazuje Mefistofclesowi pobłażliwość:

Z wszystkich bowiem duchów, które przeczą,

Taki ot filut najmniej mi doskwiera.

Daje człowiekowi druha, który go drażni i nie pozwala zastygnąć w spokoju. Mefistofeles Goethego to postać, w imieniu której napytanie Leszka Kołakowskiego: Czy diabeł może być zbawiony?, odpowiadamy jednoznacznie. Tak! Można przypuszczać, że kiedyś, przemieniony, dołączy swój głos do anielskiego chóru w finale *Fausta*...

Jedna z kanonicznych interpretacji tragedii Goethego, która wyszła spod pióra Emila Staigera, opiewa, że wielki poeta nie miał zamiaru przeczyć istnieniu sił demonicznych lub szatańskich, ale też uznał za, wysoce niewłaściwe używanie ich do „paraliżowania strachem i najgorszymi przeczuciami”. Taka postawa sprzeczna jest z myśleniem apokaliptycznym, którego zasadę wyraża się dewizą: *Territus lerreo* — Przerażony

przerażam (por. s. 98-101 studium, *Katastrofa i religia*). Wysokie poczucie etyczne miało nie pozwalać Goethemu mówić o czymś, „co mogłoby zachwiać wiarą człowieka, w jego własną godność oraz w dobro wszechświata”. Cały bowiem kosmos traktował Goethe jako skończone arcydzieło, a wiarę weń jako nie tylko szczęście, lecz także obowiązek człowieka. Kosmiczny humanizm legł u podstaw Goetheańskiej koncepcji zła.

Pozostaje jednak do wyjaśnienia tak ważna dla *Fausta* kwestia demon i z mu. Napytanie Eckermanna: „Czy Mefistofeles ma cechy demoniczne” Goethe odpowiedział stanowczo: „Nie, Mefistofeles jest istotą zbyt negatywną, demonizm zaś objawia się jedynie w działalności pozytywnej”. To zatem, co uznano za istotną domenę zainteresowań Goethego — *das Demonische*, nie jest bynajmniej właściwością sił szatańskich. Prawdziwy demonizm, sfera świętego-przeklętego, tkwi w „działalności pozytywnej”, w twórczości, która objawia się w ciągłym dążeniu. *Das Streben* — dążenie, oto jedno z kluczowych słów *Fausta* Goethego. W *Prologu w niebie*, w rozmowie z Mefistofeilesem, Pan podkreśla, że „błądzi człowiek, póki dąży”. Ale też „w ciemnym swym pędzie / Jest mimo wszystko prawej drogi świadom”. Ludzkie dążenie wzwyż wszystko rozgrzesza, wszak w finale tragedii aniołowie, którzy porywają od Mefistofelesa i unoszą „nieśmiertelny pierwiastek Fausta”, orzekają:

Kto wiecznie dążąc trudzi się,

Tego wybawić mogę.

Pierwiastek demoniczny jako składnik każdej twórczości wyznacza zarazem jej znamiennej ambiwalencję. Mefistofeles nazywa człowieka „małym światem bogiem” (określenie to zostało wzięte z antropologii filozoficznej Leibniza). Swą boskość realizuje człowiek w twórczości, nieraz zresztą posuwając się do przywłaszczania sobie atrybutów właściwych jedynie Bogu. Goethe doskonale znał nowożytny dylematy wronię tei z m u: sam je stworzył i postawił w młodzieńczej twórczości, a zwłaszcza w słynnym poemacie *Prometeusz* (por. s. 149-151 studium o prometeizmie).

Pozbawiony ciężaru grzechu pierworodnego, uwolniony od przyrodzonego zła prometejski człowiek Goethego jest obdarzony

całkowitą suwerennością, a więc zdolny do samozbawienia. Samopoznanie otwiera do niego drogę. Jeśli stwierdzono, że *Prometeusz* Goethego jest bardziej gnostycki niż grecki, to również dlatego, że gnoza— poznanie, wiedza — przez „zbawienie” rozumie redeifikację (*Wieder-Gott- Werden*) człowieka. Tędy też prowadzi droga do antropologii L. Feuerbacha, który był przekonany, że tylko człowiek jest bogiem człowieka.

Podobnie jak J. J. Rousseau reprezentuje Goethe przekonanie o nieograniczonych ludzkich możliwościach tworzenia. Pogląd ów nieraz podlegał krytyce; wskazywano wówczas na stale towarzyszący ludzkim wysiłkom wznoszenia nowych światów ciąg klęsk, niepowodzeń, fałszerstw, oszustw, a także zbrodni, co zresztą również przydarza się Faustowi, choć nie przydarza się Prometeuszowi (jakkolwiek niekiedy nazywany bywa złodziejem za to, że ukradł bogom ogień). Ale o tym za chwilę.

Na razie chcę przypomnieć jak najbardziej współczesną polemikę z dawnymi przekonaniem. Otóż Miłosz pisze o Josifie Brodskim: „Filozoficznie Brodski toczy wojnę z dziedzictwem Jana Jakuba Rousseau, tj. z wiarą w przyrodzoną dobroć człowieka, która ujawniłaby się w pełni, »gdyby nie to, że«. I zawsze »gdyby nie to, że«, zmieniają się tylko rzekome przyczyny niespełnienia. Literaturę rosyjską Brodski uważa za obciążoną szukaniem za wszelką cenę społecznej pociechy, w czym oczywiście prym wiedzie Tołstoj”. Odrzuciwszy Tołstoja, znanego z niechęci do obciążania człowieka grzechem pierworodnym, wielbiciela Rousseau, Brodski znajduje swego mistrza w Lwie Szestowie, „bezlitosnym w tropieniu i wyszydzaniu pociech, jakie wynajdują dla siebie krótkotrwali ludzie. Uczciwość wobec siebie polega według niego na odmowie przyjęcia usprawiedliwień dla kondycji ludzkiej, najzupełniej absurdałnej i zasługującej tylko na nasz protest”. Jesteśmy tu blisko absurdałnego człowieka Camusa i jego wykładni mitu Syzyfa. W każdym razie Brodski, jak i Miłosz sądzą, że nie należy łudzić się, iż gdzieś, kiedyś człowiek potrafi wykroczyć poza określone przez „naturę rzeczy” granice. Przypomina to „prawa naturalne” Kołakowskiego, który twierdzi, że jedynie one mogą przeciwdziałać despotyzmowi władzy i totalitaryzmowi. Nie określa jednak źródła tych praw.

Na marginesie warto zauważyć, że myśl Miłosza stale krąży wokół tych zagadnień. Ostatnio („Kultura” 1988, nr 6) podkreślił, że g o m b r o w i c z o w s k i „kościół międzyludzki”, wysnuty z ducha feuerbachowskiego (o czym sama pisałam w r. 1975), materialistyczny w ostatecznej instancji, jest dla niego, Miłosza, „przyparciem do muru” i zmusza go do przeciwstawienia jadam Gombrowicza — „wiary w esencje, w byty wezwane przed początkiem świata, w metafizyczny fundament wartości, w wodę Lety, która obmywa z nas pamięć bólu i pozwala zmartwychwstać”. Miłosz nie może przyjąć wynikającej konsekwentnie i stale z myśli Gombrowicza tezy o „wzajemnym szepianiu się i determinowaniu ludzi, jako jedynym gruncie wartości”. W ten sposób więc odrzuca najważniejsze twierdzenie Gombrowicza, określające w sposób decydujący przesłanie całej jego twórczości. Konflikt, poglądów Miłosza i Gombrowicza odkrywa też obecność linii podziału we współczesnej kulturze polskiej, podziału niemożliwego do pomyślenia bez antecedenencji, jakie stwarza spór toczący się od dwóch stuleci wokół prometeizmu i faustyzmu.

Pierwiastek faustyczny, jakkolwiek sąsiaduje z prometejskim, nie jest przecież z nim tożsamy. W fanatyzmie bowiem zawiera się ogromna doza niebezpiecznego demonizmu. Całe dzieje Fausta Goethego są tego dowodem, lecz może najdramatyczniej ujawnia się demonizm twórczości w ostatniej fazie jego życia, kiedy próbuje w II części tragedii realizować swoją u topię.

W kwitnących posiadłościach Fausta, który tworzy nowy świat dla ludzi na terenach wydartych morzu, istnieje przeszkadzająca jego planom enklawa zastoju — zagroda pary staruszków, Filemona i Baucis. Nie chcą oni zrezygnować z niej — „dla ogólnego pożytku”. Dla Fausta — Budowniczego stają się „cierniem”, zasłaniają mu widok, ścieśniają „wszechwładzy rząd”. Chce ich przenieść na inne miejsce. Fałszując rozkazy Fausta, Mefisto doprowadza do zamordowania sielankowej pary tradycjonalistów, prefigurując niejako tym działaniem zburzenie wszystkich świątyń, które stanęły na drodze „postępu”. Faust przeklina „niepoczytalny, dziki czyn”, ale biegu wydarzeń odwrócić już nie może.

„Pożytek”, utylitaryzm cywilizacji dramatycznie zderza się tutaj z „moralną niesłusznnością” czynu. Wtedy to pokazują się

Faustowi widma, ludzkiej kondycji: Brak, Wina, Troska, Nędza i czyhająca w oddali Śmierć. Pod tchnieniem Troski Faust ślepnie. „Ludzie są ślepi przez całe życie, ty, Fauście, oślepnij przy jego końcu”. Tym symbolicznym oślepieniem kończy się czynne życie Fausta-tytana. Staje się już tylko igraszką w rękę Mefistofelesa. Jego rozkazy, zmierzające do dalszego rozszerzenia władztwa człowieka nad ziemią, podejmują lemury kopiące dla niego grób. Straszliwa ironia tragiczna tych scen, kiedy ślepy starzec o grabarzach myśli, że są budowniczymi, rozwiązuje się jednak w ocaleniu Fausta, zgodnym z goetheańską koncepcją moralnej ekonomii świata. Człowiek musi dążyć, poszukiwać i tworzyć. Pierwiastek Boski zaś przebacza i zbawia.

Będąc swoistą syntezą sprzecznych poglądów i dążeń, „antycznego ideału spokojnego trwania, z nieustannym dążeniem do celu, znamiennym dla świata chrześcijańskiego, nieprzerwanego krążenia natury po kole z linią prostą postępu” (Slaiger), *Faust* Goethego stał się przedmiotem nieskończonej ilości interpretacji. Odsłaniały one różne jego aspekty, stosowały rozmaite skale wartości i ujawniały odmienne warstwy znaczeń. Jednak w ostatnich dziesięcioleciach na plan pierwszy wysunęły się przede wszystkim dwa dylematy: swoiście dialektyczne pojmowanie zła, likwidujące faktycznie jego ontologiczną odrębność, oraz charakter faustycznego Dążenia, świadomie uwalniającego się od moralnych zobowiązań.

Znamienne, że słynny, znakomity film z roku 1981 o artyście i faszystowskiej władzy — *Mefisto* Istvana Szabó — przyjął za podstawę powieść Klause Manna, osnutą na biografii aktora (Gustafa Grundgensa), który — dzięki poparciu Goebbelsa i Goeringa — osiągnął niezwykły sukces grając w „germańskim” *Fauście*. Stało się tak jakby dla potwierdzenia tezy Audena, że w takich czasach, jak nasze, czasach „bałwochwalstwa możliwości”, „diabeł objawia się pod postacią Mefista, to jest pod postacią aktora”. Aktora, dodajmy, upojonego możliwościami rozmaitych wcieleń, nie przynoszących żadnego uszczerbku jego osobowości, gdyż być może zatraciła już ona swą substancjalność i przestało istnieć. „Mefisto” to zło, które potrafi się uzasadnić dialektycznie — rela-

tywistycznie i w duchu odpowiednio zinterpretowanej niemieckiej tradycji.

Aleksander Wat (który zresztą przedstawiał siebie w młodości jako „Fausta warszawskiego”, pragnącego „spalić książki i żyć”) odwoływał się do Fausta również w charakterystycznym kontekście. W *Dziewięciu uwagach do portretu Józefa Stalina* ostrzegał: „Sowieccy Faustowie sprzedawali dusze za »trwaj chwilo, jesteś piękna«, za chwilę sakralnego uczestnictwa w sakralnej władzy, w biesiadach totemicznych, za charyzmat władzy, który każdemu temperamentowi politycznemu zastępuje ekstazę i ekstatyczne orgie. [...] Jeżeli wspominam Fausta, to żeby wskazać, że bolszewikiem, i w ogóle totalistą, może być tylko natura faustowska, która dążąc niepoohamowanie i za cenę potępienia wiecznego do celu, nie o cel dba, ale o drogę do niego właśnie niebezpieczną, i która w pryncypiach świadomości jest demonicznie czysta, tzn. skierowana wyłącznie ku szczęściu jako teoretycznie najwyższej wartości”.

Skojarzenie „natury faustowskiej” jako bezwzględного, niemoralnego dążenia do pełni z „totalizmem” — „totalitaryzmem” jest niewątpliwie godne uwagi, gdy rozpatrujemy możliwe konsekwencje antropologicznego humanizmu, negującego „ontologiczny sens zła”, jak mawia Kołakowski. Z kolei Alain Besancon, zastanawiając się nad „kwestią moralności” współczesnej, próbującej zmienić lub zatrzeć granicę między dobrem a złem, w duchu relatywistycznie pojmowanego dobra „rasy” lub „klasy”, powołuje się na takie rozumowanie Kierkegaarda: „Wielki podział między ludźmi nie rozciąga, się między tymi, którzy czynią zło, a tymi, którzy czynią dobro (wszyscy, niestety, czynią i jedno, i drugie), lecz między tymi, którzy akceptują różnicę między złem a dobrem, a tymi, którzy jej nie uznają lub ją zniekształcają”. Ci ostatni właśnie należeć mogą do rodu Faustów...

Doświadczenie totalitaryzmu napiętnowało lekturę *Fausta*. „Utopia u władzy” rzuciła cień zarówno na ideały prometejskie, jak na dążenia faustyczne. Czy i jak diabeł może być włączony w plan zbawienia? Czy zło dialektycznie przekształca się w dobro?

czy też istnieje nieprzekraczalna granica między dobrem a złem? Czy projekt działania „dla szczęścia własnego” i „dla szczęścia ludzkości” może wyzuć się z moralnych uzasadnień torując drogę powszechnemu relatywizmowi wartości? Czy wiedza i nauka nie wymagają podstaw aksjologicznych? Oto pytania, których już nie potrafimy się pozbyć czytając *Fausta* Goethego.

CIERNÍ I RÓŻA UKRAINY

Henrykowi Markiewiczowi

„Nieszczęście zmusza nas, abyśmy uznali za rzeczywiste to, co nie wydaje się nam
możliwe”
Simone Weil

Nieznane arcydzieło

Włodzimierz Odojewski¹ należy do dość licznego u nas grona pisarzy pokrzywdzonych, jeśli w ogóle można mówić o „krzywdzie” autora, który jest, po prostu wybitny i swą wybitnością przekreśla od razu samą nawet możliwość mówienia o krzywdzie. Mam tu na myśli jednak inną okoliczność: tych, którzy pisarzowi towarzyszą. Gdyby nie wspaniały esej Zbigniewa Bieńkowskiego (wynagradzający zresztą może wszystkie grzechy krytyki literackiej wobec autora *Wyspy ocalenia*), Odojewskiego należałoby nazwać jednym z najbardziej osamotnionych i najbardziej niezrozumianych powieściopisarzy naszego czasu.

W dalszym ciągu wywodu stosuję następujące skróty: *Ol* — *Opowieści leskie*, Warszawa 1954. *Bl* — *Białe /o/o*, Poznań 1958. *Mn* — *Miejsca nawiedzone*, Łódź 1959. *K* — *Kwarantanna*, Warszawa 1960. *Wo* — *Wyspa ocalenia*, Warszawa 1964. *Czo* — *Czas odwrócony*, Warszawa 1965. *Zś* — *Zmierzch świata*, wydanie drugie poprawione, Warszawa 1966. *Zw*; — *Zasypie wszystko, zawieje...*, Paryż 1973.

Perypetie, jakich doznał, pogłębiają ten dramatyczny wizerunek artysty. Zwiąawszy swe życie z Wielkimi Tematami, które są kanwą *Zasypie wszystko, zawieje...*², utożsamiając z nimi swój los, Odojewski wyciągnął wszystkie konsekwencje z decyzji pisarskich. Gdy zapadło postanowienie władz politycznych, by nie dopuścić do opublikowania książki, pisarz, w połowie roku 1971, udał się na emigrację. *Zasypie wszystko, zawieje...* ukazało się w roku 1973 w Bibliotece paryskiej „Kultury”, w kraju stając się jednym z najbardziej legendarnych utworów. Wszyscy bowiem, którym tę wielką powieść udało się przeczytać, przyznawali się do omotania dziwnym czarem. Jeśli to w ogóle możliwe, spróbuję w dalszym toku wywodów znaleźć niektóre źródła tego zniewalającego, w szczególnym sensie, „złego uroku” — zarówno w stylu Odojewskiego, jak w głębiach świadomości polskiej.

Zasypie wszystko, zawieje... zyskało wielki sukces i na emigracji, i w tłumaczeniach na języki obce. Na przykład przez jury czasopisma „Wiadomości” w Londynie zostało uznane za najlepszą książkę roku 1973. W kraju zaś zakazano nawet wymieniać nazwiska Odojewskiego, nie mówiąc już o publikacji omówień jego twórczości³. W takim sensie w swym miejscu rodzinnym powieść Odojewskiego pozostała arcydziełem nieznanym, gdyż jest ona autentycznym arcydziełem — zepchniętym w cień i zapomnieniem przez tzw. politykę kulturalną, mającą często za cel narzucanie społeczeństwu fałszywej hierarchii rzekomych wartości. Najwyższy już czas, by przywrócić dziełu Odojewskiego, po

2 Sam autor określił ściśle, przy końcu powieści, miejsce i c/aś jej powstania: „Warszawa, styczeń 1964 — grudzień 1967 roku”. Złożył ją w wydawnictwie „Czytelnik” w 1968. Jeden z rozdziałów drukowany był w „Twórczości” 1969, nr 6.

3 Po wielu latach konfiskat krajowych (których ofiarą padło dwukrotnie i moje studium, *Ocalenie przez Rozpacz* przeznaczone do książki, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 198-1; opublikowane w książce zbiorowej *Literatura źle obecna. (Rekonosans)*, Londyn 1984; niniejszy tekst stanowi jego poprawioną i uzupełnioną wersję;), ukazał się w obiegu oficjalnym w 1987 szkic J.R. Krzyżanowskiego, *Tam, gdzie nie ma ocalenia* (oryginalna wersja angielska była opublikowana w 1978). w: *Legenda. Samosierry i inne prace krytyczne*, Warszawa 1987 (z kilkoma interwencjami cenzury).

prostu przez jego wydanie w łatwo dostępnej edycji, właściwe miejsce w kulturze polskiej i dopuścić do swobodnego porównania z publikowanymi w kraju utworami.

W pisarstwie Odojewskiego uderza mediumiczna wręcz podatność na romantyzm, co zresztą uznać też można za okoliczność sprzyjającą silnemu oddziaływaniu na polską publiczność literacką, której kompetencje symboliczne i upodobania stylowe są silnie zakorzenione w romantycznym universum. Zwłaszcza, jeśli rzecz dotyczy, jak w wypadku Odojewskiego, literackiego świata Ukrainy, będącego jednym z ulubionych mitycznych światów polskiego życia duchowego. Nastręcza się tu uwaga dotycząca pewnych warunków takiej podatności. Otóż wymaga ona osobliwej wrażliwości na literaturę właśnie. Jakkolwiek romantyzm, a raczej niektórzy romantycy dążyli do jedności słowa i czynu, to jednak ich układem wyjściowym, ale najczęściej także i finalnym, był nadzwyczajny kult literatury jako literatury. Bo i wtedy, gdy przekształcała się w czyn, pozostawała przecież jego jedyną przewodniczką. Do ambicji każdego romantyka należało też stworzenie indywidualnego, prywatnego, właśnie literackiego stylu bycia i pisania.

Bieńkowski kończy swój esej orzeczeniem, które ciśnie się na usta i pod pióro wobec utworów Odojewskiego: „to jest literatura. Tak, to jest literatura”. Świadoma siebie, swej literackości, swego literackiego stylu, literatura kogoś, kto w dobie anonimowości i niedostrzegalności, „przejrzystości”, a często po prostu nijakości, tworzy „własny, rozpoznawalny natychmiast styl”. Bieńkowskiego wzrusza osobliwa daremność i bezradność literatury wobec świata: „Bezradność literatury, największe jej zwycięstwo. Nie wnosi ładu tam, gdzie go nie ma. Nie rozsypuje węzłów, które są niemożliwe do rozsypłania. Nie rozświetla ciemności. Ale właśnie ujawnia chaos, niemożliwość, ciemność. Wyraża piekło”. I kończy piękną sentencją, która wypowiada również i paradoks r o m a n t y z m u: „Literatura może być czym innym niż literatura. Ale czy może być czymś więcej niż literatura?”⁴

Tutaj właśnie — może najbardziej dobitnie — ujawnia się podatność Odojewskiego na romantyzm. Ma on zbliżoną do ro-

Z. Bieńkowski, *Ten raj jest piekłem*, w: *Modelunki*. Warszawa 1966, s. 200.

mantyków wizję literatury — najwyższej estetycznej formy poznania i działania. Ale to jeszcze mało. W procesie manifestowanej dobitnie literackości Odojewski tkankę swej prozy nasycił bezustannie ogólnymi i szczegółowymi odwołaniami, aluzjami, przypomnieniami tej najbardziej literackiej naszej literatury, to znaczy literatury romantycznej. Łączy go z nią bowiem pewien wspólny pomysł antropologiczny. Przy czym oczywiście wielkim problemem badawczym, którego tu niestety podjąć nie mogę, a dotyczy on wielu powieści Odojewskiego, jak i *Obłędii Krzysztonia*, staje się to, w jaki sposób romantyczna poezja XIX-wieczna zostaje „przełożona” na oryginalną prozę epicką XX wieku.

Ten estetyczny rodowód, ten prymat sztuki nadaje powieści Odojewskiego pewne charakterystyczne piętno. Zupełnie niedawno jeden z krytyków, piszących o *Zasypie wszystko, zawieje...*, sparafrazował tytuł eseju Bieńkowskiego *Ten raj jest piekłem* w znamienny sposób: „Ale chwilami to piekło wydaje się rajem!” Zdanie owo ufundował na „całkowicie romantycznym odbiorze tego dzieła”, na rozpoznaniu w sobie uczucia „znanego pierwszym czytelnikom Byrona: chciałem znaleźć się na miejscu bohaterów, podzielić lub powtórzyć ich losy”⁵. Stajemy się tutaj świadkami paradoksu sztuki, a sztuki romantycznej w szczególności. Z woli twórców i ich estetycznego zamierzenia właśnie piekło zamienia się w raj. Podobnie Krasieński doznawał Anhellego Słowackiego: „Zaprawdę trzeba potęgi uroczej, jeniałnej, nadzwyczajnej, by Sybiru otchłań tak wystroić w alabastry śniegów i sine oczy gwiazd. Gdym czytał, wzdychałem — tęskno mi było, żal się mnie Boże, do Sybiru! Przez kilka, nocy Sybir śnił mi się jakby Eden melancholijny”⁶.

Estetyzacja piekła Sybiru czy piekła Ukrainy (która u Odojewskiego osiąga szczyty artystyczne w opisie zmasakrowanego trupa

5 J. Jarosławski, *Zmierzch koliszczyzny*. (Palika i Ukraina w „*Zasypie wszystko, zawieje...*” Włodzimierza Odojewskiego), „*Almanach Humanistyczny*” 1988, nr 9, s. 30-31.

6 List Z. Krasieńskiego do R. Załuskiego z 13 V 1810, w: *Śady współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*. Zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 109.

matki utopionego w gnojówce) nie wydaje się wszakże czymś nagannym. Ocalenie przez Rozpacz jest ocaleniem właśnie przez sztukę⁷.

Śledztwo w sprawie egzystencji

Można powiedzieć, że Odojewski od dawna przygotowywał się do swojego zadania. Od początku bowiem niemal opracowywał metodę, która — najkrócej mówiąc — pozwoliłaby połączyć w jednym opisie „egzystencję” i „historię”, umożliwiłaby jednocześnie mówienie o doznaniu istnienia i doznaniu dziejów. Ale też chodzi tu o szczególne doznanie, w którym dominuje oczekiwanie na upadek i zniszczenie.

W takim sensie Odojewski nade wszystko interesuje się *onirycznym i fantazmatycznym* bytem człowieka. Podobnie jak romantycy, żywi przekonanie, że byt taki jest równie realny, co byt na jawie, a może nawet i realniejszy — jako najbliższa człowiekowi rzeczywistość wewnętrzna, bliższa w końcu niż rzeczywistość zewnętrzna. Pisarza pociąga, co uwidacznia się szczególnie w *Miejscach nawiedzonych*, *Kwarantannie*, *Czasie odwróconym*, *Zmierzchu świata*, *Wyspie ocalenia*, *Zasypie wszystko, zawieje...*, zgłębianie stanów egzystencjalnych, których istota tak interesowała romantyków, zwłaszcza, romantyków niemieckich, ale i naszym również tego rodzaju pasji odmówić nie można. Chodzi tu o bytowanie na pograniczu jawy i snu, życia, i śmierci, kurczenie się i wydłużanie istnienia; dlatego bohaterów opowiadań zamieszczonych w tomie *Kwarantanna* podejrzewamy ciągle o status upiorów. Trwają oni w stanie dziwnego zawieszenia oraz szczególnego skupienia egzystencji, czego znakiem są od razu tytułowe „miejsca nawiedzone” czy „kwarantanny”.

Pisząc niegdyś, jeszcze przed ukazaniem się *Zasypie wszystko, zawieje...*, o *Wyspie ocalenia*, T. Burek zwrócił uwagę, że Odojewski ma „obsesję pięknego końca” i że świadomość zamknięcia przyszłości wyzwala u niego „nie nastroje frustracyjne, nie potok ciemnej rozpacz, nie lament, lecz strumień czystego arcyzmu”. Z powszechnej zagłady „wylania się w prozie Odojewskiego jedyna wartość niezaprzeczona. Jest nią sztuka” (*Zamiast powieści*, Warszawa 1971, s. 235-236).

Przykładowe pod tym względem wydaje się pierwsze opowiadanie z *Kwarantanny*, zatytułowane *Powrót*. Do rodzinnego miasteczka przyjeżdża po szesnastu latach człowiek, którego uznano za zmarłego. Uda się na cmentarz, na „swój” grób. „Uświadomił sobie w tej chwili przeraźliwie jasno, tak jasno, jak uświadamia się sobie zwykle pewne sprawy w momencie śmierci, iż powrotu nie ma. Że niepotrzebnie się trudził przebywając tutaj i wywołując umarłe wspomnienia, i jeszcze uświadomił sobie, że właśnie on, ten prawdziwy on, z którym tyle go łączyło, leży tutaj, oddzielony od stojącego nad nim żywego, lecz obcego, warstwą cmentarnej ziemi i pamięci” (K, 17/18). Podobne paradoksalne rozdwojenie bytu — na „autentyczny” i „nieautentyczny”, rzeczywisty i nierzeczywisty — staje się przedmiotem opowieści o skazanym na śmierć (*Ocalenie*) i „pogrzebanym”, przeniesionym w przeszłość. W *Pogrzebanym* w związku z natarczywie odczuwanym „rozpaczliwym rozdwojeniem” pojawia się zadziwiająca zmiana w przeżyciu czasu: „Miałem w sobie nawet poczucie istnienia dwóch czasów, zupełnie równoległe do siebie płynących i dziejących się, choć wartościowo różnych: przeszłego, który bogatym strumieniem toczył się poprzez myśli, ale był najbardziej rzeczywisty, i teraźniejszego, który nie miał żadnego znaczenia” (K, 47). Nieoczekiwanej metamorfozie wewnętrznej towarzyszy z zewnątrz „dziwaczny szum”, „nieustający szum”, „Jednostajny szum”, będący oznaką zmiany egzystencjalnej. W innych opowiadaniach łączy się z nią „nieznane drżenie w całym ciele” (K, 126) lub też „stan przedziwny ni to jawy, ni snu” (A', 226). Egzystencja totalnie przenika ciało, a ciało inspiruje nowe stany egzystencjalne.

W opowiadaniach *Kwarantanny* dzieje się coś takiego, co można byłoby nazwać kryminalistyką egzystencjalną — jest to pełne obaw, strachów, grozy, przywidzeń i majaków oczekiwanie w niebywałym napięciu na „to”, co nieuchronnie nadejdzie. Często wprost bywa ono tak nazywane — „to” (*Wyczekiwanie*, *Luminal*), bez precyzowania bliżej, czym ma być mianowicie: atakiem choroby i śmierci, napadem obłądzenia czy też może jakąś jeszcze, inną zaturbucacją? przemianą? tożsamości. Upaść i gorączka, jak w *Miejscach nawiedzonych*, intensyfikują pewien sposób istnienia: jest on

daleki od „normalności”, ale jednocześnie umożliwia przenikliwe, jasne widzenie zjawisk i powiązań między nimi, które inaczej byłyby niedostępne. W tym również Odojewski ponawia romantyczny eksperyment poznania przez trans i transgresję, przez „oko wewnętrzne”, które otwiera się jedynie w momencie przekroczenia „zwyczajności”. „I umysł mam zmacony na tyle, że ciało zdaje się być pogrążone w głębokim śnie, a niezdługo rozdzieli się na dwoje, jedno pozostanie w pozycji leżącej, drugie wstanie i odejdzie, lecz jeśli zachowam pewną równowagę ducha, to będę mógł obserwować to ciało, niby coś obcego, niejako niezależnego ode mnie” (Mn, 68). Jest to marzenie o „dwóch ciałach”, często doznawane przez mistyków, ale i przez romantyków. *Miejsca nawiedzone*, rzecz zwiastująca nową techniką Odojewskiego, ale chyba najstarsza wśród jego utworów wskutek monotonii dość naiwnych w końcu rozmyślali umierającego bohatera, przepełniona została snami, snami wewnątrz snów i przywidzeniami, podczas których narrator znajduje się w dziwnej okolicy, leżącej „daleko poza naturalnymi granicami śmierci” (Mn, 106).

Zresztą słowo „dziwny” lub „dziwaczny” to jedno ze słów--kluczy opisów Odojewskiego, odkrywającego — podobnie jak romantycy — groźną cudowność egzystencji. Nawet *Białe lato*, zaopatrzone w podtytuł *Powieść*, z pozoru tylko opowiada historię miłosną, a raczej opowiada ją jedynie po to, by ujawnić zarysy jakiegoś innego „dziwnego” świata, który nosi w sobie Karol trawiony chorobą serca. Ona to — być może, gdyż zupełnie nie jest to pewne, jak zwykle u Odojewskiego — przenosi Karola w inne chwile istnienia, przede wszystkim wskutek przesunięć w warstwach pamięci. Po sprzecze o jakiś drobny szczegół z przeszłości Karol postanawia do tego jej okresu nie wracać: „I wtedy musiałby zastanowić się nad prawdziwością i takich szczegółów, jak nad cierpko-gorzkim smakiem Vero, czterema sosnami splecionymi z sobą w rzędzie za oknem od południowej strony, syczącym dźwiękiem wody w łazience za ścianą i nad wieloma jeszcze rzeczami, których nie chciał poddawać w wątpliwość” (Bl, 31). Zdanie to ujawnia jedną z podstawowych właściwości prozy Odojewskiego: prawie wszystkie występujące w niej postacie zachowują się jak detektywi; przedmiotem badawczego, drobiazgowego śledztwa staje

się własna przeszłość, poddana oglądowi kogoś, kto chce i musi odnaleźć w niej ślady jakiegoś przesunięcia w świadomości, jakiegoś nieodwołalnego wyroku Przeznaczenia, jakiegoś drgnięcia, sejsmicznego, które pamięć zagrzebała, a od jego przypomnienia zależy cały los —jednostek, rodów i narodów.

„Parę sztychów w guście Piranesiego”

W jednym z najlepszych utworów Odojewskiego, w *Czasie odwróconym*, mamy do czynienia z przejmującą próbą rozpoznawania się bohatera we własnej tożsamości — w czasie biegnącym wstecz, w „czasie odwróconym” właśnie. Przydarza mu się powtórzenie wydarzenia zaplanowanego dwadzieścia lat wcześniej (23 X 1943 r.), do którego wszakże nie doszło; a może i doszło, ale całkowicie poza jego świadomością. W każdym razie, po dwudziestu latach, w jakimś dziwnym stanie egzystencjalnym, pod złowrogim przymusem udaje mu się powrócić w tamte miejsca i wykonać w najdrobniejszych szczegółach ówczesne zadanie. Ośrodkiem poszukiwania tożsamości i niemożności jej odnalezienia stają się konspiracja i zdrada. Właśnie wskutek ich zawężenia czasu splątały się tutaj w tym stopniu, że nie wiadomo, co było „wcześniej”, a co „później” i co jest odbiciem, refleksem czego. Odwołanie do „paru sztychów w guście Piranesiego” (*Czo*, 90), mistrza odwróconych proporcji, okazuje się jak najbardziej na miejscu.

Czas cofa się w sposób tak materialny, że gdy bohater otwiera, drzwi do swego obecnego mieszkania bucha na niego „przykry zapach dawno nie wietrzonego, jakby opuszczonego wnętrza, zapach przypominający butwiejące drewno i rozłazące się od starości sukno” (*Czo*, 11), a w świetle dostrzega „kurz na meblach i jakiś zielonkawo-zgniły nalot na stosach gazet, zajmujących dół bibliotecznych półek, jakby do mieszkania wkradła się wilgoć” (*Czo*, 12). Później zwierza się z lęku przed powrotem do mieszkania, „gdzie od trzech dni, jak spostrzegłem, grube warstwy kurzu, nigdy przedtem przeze mnie nie zauważone, zarastały meble i książki z niewiarygodną wprost, szybkością, i woń stęchlizny oraz butwienia przenikała każdy zakątek” (*Czo*, 72).

Fantastyka czasu, która tak pasjonowała romantyków, znajduje tu swoje przedłużenie. Odojewskiego fascynuje zwłaszcza przyśpieszone butwienie, butwienie czasu chciałoby się powiedzieć, które okaże się tak istotne dla jego wizji historiozoficznej.

W podobnych okolicznościach musi dojść do zamącenia podstawowych przeświadczeń co do własnego statusu ontologicznego. Lekarz każe narratorowi przyjść znów za tydzień: „Mój Boże, czyż za tydzień będę mógł jeszcze pójść do niego? Czy będę w stanie gdziekolwiek pójść? Czy w ogóle będę? Celowo nie mówię: czy będę żył, bo przecież to nie jest wcale tak pewne, czy ja naprawdę żyję, ale z pewnością jestem; w końcu nieważne, czy jako człowiek z krwi i kości, czy też jako utrwalony we wspomnieniach ludzkich cień kogoś, kto niegdyś był kimś z krwi i kości, ale jestem na pewno” (*Czo*, 7/8). Uświadomienie różnicy między życiem a byciem, między człowiekiem z krwi i kości a równie jak on realnym cieniem powraca raz jeszcze pod koniec *Czasu odwróconego* w ponownych pytaniach bohatera: „Czyja w ogóle jeszcze żyję? Ze jestem, to zupełnie co innego, bo żyję i j e s t e m, to wcale nie to samo, czasem przecież jest się jako ślad, jako kształt, odcisnięty w powietrzu, jako wspomnienie czegoś, co kiedyś było, zachowane w pamięci innych wraz ze zdarzeniami, których byli świadkami, tak długo obecne, jak długo żyć będzie ich pamięć” (*Czo*, 121). Okazuje się, że egzystencja jest czymś nie dającym się zdefiniować „od pierwszego podejścia”, a może i w ogóle. Jest dana w sposób niewyraźny, a wszelkie próby jej określenia ostatecznie gmatwiają sprawę. Ale jednocześnie niemożliwością jest niepodejmowanie ich. Powieści Odojewskiego są właściwie poświęcone bezustannemu rozumieniu- nierozumieniu egzystencji zbudowanej jak dziwaczne schody Piranesiego; niemożności uchwycenia czegoś wydawałoby się najbardziej własnego, a więc — bycia. Obok niego pojawia się „cień” i „ślad”, te ważne ontologiczne fantazmaty powieściowej antropologii Odojewskiego. Muszą się tu przypomnieć dziwne istnienia postaci romantycznych: Petera Schlemihla, który sprzedał swój cień, z opowiadania Adelberta von Chamisso, Erazma Spikhera, który utracił swe odbicie w zwierciadle, z *Przygód w noc sylwestrową* E.T.A. Hoffmanna, Rafaela z *Jaszczura* Balzaka, Gustawa z IV części *Dziadów* Mickiewicza.

„Loch" i „maż"

Prawdziwymi bohaterami Odojewskiego stają się pamięć i czas; jest to oczywiście jeszcze niewystarczające, żeby go nazwać pisarzem o inklinacji romantycznej w takim sensie, w jakim używam tutaj podobnego określenia, ale pewne dowody już chyba zostały przytoczone, a w dalszym toku rozważań znajdą się następne. Romantycznie pojmowane są przez Odojewskiego pokłady pamięci oraz ich synchroniczne, a poprzez to splątane istnienie we wnętrzu jednostki. Dlatego czas podlega inwersjom, których piranezyjskie labirynty pierwsi zaczęli zgłębiać romantycy. Wreszcie stąd bierze się owo „podawanie w wątpliwość", jak nazywa Bieńkowski stałe wątplenie w zmysły, w to, co się powierzchownie widzi i słyszy, osobliwą niepewność poznania, wynikającą z przeświadczenia, że język nie może sprostać niuansom uczuć i przeżyć, że doświadczenie wewnętrzne nie daje się w pełni zwerbalizować i że musimy — usiłując „to" nazwać — z konieczności posługiwać się przybliżeniem i podobieństwem, widząc bezustannie, że władza języka zatrzymuje się wobec domeny wyobraźni.

Bieńkowski używa kilkakrotnie określeń „loch", „lochy"⁸ oraz „maż", wreszcie razem „loch" i „maż", by odtworzyć w eseistycznym przeżyciu osobliwie wciągającą (jak „maż" i „loch") konsystencję prozy Odojewskiego. Otóż ten sposób pisania, który można nazwać pochłaniającym, otwierającym szczeliny i zmuszającym do popadania w nie, a zarazem uniemożliwiającym rozpoznanie ich, jest również w moim rozumieniu „romantyczny". Tutaj też należy wspomnieć, że Odojewski ponawia oscylację romantyczną: wahnięcie między „psychologią" a „metafizyką". Intensywność wizji mistycznego Słowackiego, krążącego między „psychologiczną" a „metafizyczną" motywacją poznania i czynów swych bohaterów, zostaje przeniesiona w prozę powieściową. Fakt ów dostarcza również dowodu na to, że Odojewskiego nie można zaliczać po prostu

„Każde dosłownie zdanie *Wyczekiwania*, *Luminalu* (*Kwarantanna-*), *Zmierzchu świata* i najlepszych partii *Wyspy ocalenia* jest lochem, w który zapadamy, bez światełka w perspektywie mogącego być drogowskazem". „Zapadając się w loch tasiemcowy kilkiistronicowych okresów, nie ma się; ochoty z tego lochu wychodzić..." (Z. Bieńkowski, op. cit. s. 193 i 200).

do „psychologistów”, a jego powieści i opowiadań traktować jako zwykłej kontynuacji międzywojennego eksperymentalnego „psy-chologizmu”. Jego piarstwo reprezentuje bowiem całkiem inną odmianę prozy, w której w gruncie rzeczy egzystencjalna metafizyka losu bierze górę nad pospolitym „psychologizowaniem”. Nim najbardziej przeniknięte są *Miejsca nawiedzone*, ale należą one do słabszych utworów Odojewskiego.

Ukraiński archipelag

Wyobrażenia Odojewskiego osadziła właśnie na Ukrainie splątanie pamięci i niewymierność czasu. Step stał się ich obrazem. J.R. Krzyżanowski kładzie nacisk na fikcyjność, mityczność, w tym sensie „faulkneryzm” owej „krainy na pograniczu Polski i Ukrainy”, gdzie toczy się akcja utworów Odojewskiego⁹. Ale zarazem Ukraina tego pisarza jest jak najbardziej rzeczywista, przede wszystkim w obrazie rozdzierającego ją morderczego konfliktu skazanych na siebie dwóch zwalczających się stale narodów.

Fatalistyczna i katastroficzna, historiozofia Odojewskiego osnuwa się konsekwentnie wokół periodycznie występującego fenomenu ukraińskiego, nazwijmy go tak, koliszczyzny — strasliwej, krwawej kolizji ukraińsko-polskiej i polsko-ukraińskiej, przecinającej konsekwentnie dzieje tych ziem od wieku XVII aż do ostatniej wojny światowej. Świadomie łączyć tu trzeba „ziemię” z „historiozofią”, bo taki właśnie osobliwie geograficzny wymiar uzyskuje u Odojewskiego widzenie dziejów. Ze stepu¹⁰ wyrasta określona historiozofia.

⁹ J.R. Krzyżanowski, op. cit. s. 212-213.

¹⁰ Z licznych opisów stepu u Odojewskiego wybieram dwa najpiękniejsze, ale i nasycone symbolicznymi i metafizycznymi znaczeniami: „Z prawej strony drogi ciągnął się już tylko żółty step, wybrzuszający się tu i ówdzie kurhanami zasłanymi czarnobylnikiem, miętą, białą pryczką- diaboliczką i kaszką, nad czym górowały strzeliste bodiaki, sprawiające z daleka wrażenie odwróconych mioteł, i choć nie czuło się wcale wiatru, ponad parowem unosił się biały tuman, a horyzont w oddali też miał tę zapyloną, dymną barwę, jakby gdzieś tam, w jego pobliżu, przecwałował podnosząc kurz z ziemi tabun spłoszonych koni” (*Wo*, 60). „A potem był wreszcie naprawdę step, to znaczy to, co on, Paweł Woynowicz — którego zrodziła ta ziemia, jak zrodziła jego dziadów i pradziadów, jak daleko tylko sięgnąć w pomrokę jej dziejów, bo zawsze byli na tej ziemi, znikąd nie przyszli — zwał stepem, jak wszyscy tutejsi, choć gdzie indziej zwą połoniną, pastwiskiem, dziką łąką, ugorem, wertepem, obojętnie zresztą jak, o to samo przecież chodzi: burzan, ostnica, miodunka, byliny, piołuny, mięty, rumian gdzieśgdzie, gdzieśgdzie osty i trawy suche o tej porze roku, sterczące, ostre, kruszące się, sypiące brunatnym pyłem w swym ustawicznym falowaniu, a tylko z rzadka tu i ówdzie wśród pustkowiecia futur osamotniony i dlatego solidny, prawie że obronny...” (*Zw*; II).

Jan Błoński¹¹, analizując obraz Litwy w polskiej mitologii literackiej, stworzył jednocześnie przesłanki do charakterystyki przeciwstawnego mu obrazu Ukrainy. Otóż jeśli „polski raj”, jak utrzymuje Błoński, znajduje się na Litwie, to „polskie piekło” osadzone zostało na U k r a i n i e. Za tym idą dalsze istotne przeciwieństwa: „sielanki” i „frenezji”; „pokoju” i „wojny”; „przyrody zsocjalizowanej” i „przyrody dzikiej”; zgodnie współżyjącej rodziny oraz rodziny rozdartej, wewnętrznie skłóconej. „Mit litewski, podkreśla Błoński, inaczej niż ukraiński!... — nie wiązał się nigdy z romantyką walki, a tym bardziej podboju. [...] Urokiem Litwy jest właśnie skromność, prostota, blade niebo i mgła”. „W tym rajku paradygmatem wszelkich stosunków międzyludzkich jest rodzina”, a jej naczelną wartość tworzy *convivialite* — „biesiadne współżycie, które najlepiej określa zachowanie bohaterów *Pana Tadeusza*”. „Ład wspólnotowy” i „metafizyczny optymizm” przedstawia Błoński jako zasadnicze rysy mitu litewskiego.

Rzeczywiście, mit ukraiński stanowi jego całkowite przeciwieństwo — ze swoim fatalizmem, pesymizmem, poczuciem wiecznego rozdarcia i doznaniem wiecznej klęski. W takim widzeniu Ukrainy Odojewski jest dziedzicem romantycznych obrazów i spekulacji wywodzących się z doświadczenia świata, a raczej konkretnie — właśnie tego skrawka świata. Wystarczy rzucić okiem na szkic Seweryna Goszczyńskiego, *Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej*,

11 J. Błoński, *Polski raj*, „Miesięcznik Małopolski”, nr 19, 1988 (W postaci okrojonej przez cenzurę tekst Błońskiego był wydrukowany w „Tygodniku Powszechnym” w grudniu 1987).

napisany jako rodzaj objaśnienia ducha poematu *Zamek kaniowski* (już w kilka lat po jego wydrukowaniu).

Podstawowym tematem tego tekstu Goszczyńskiego stała się zamiana „raju” w „piekło”. „Najpiękniejsza kraina, w dawnej Polsce” przekształca się w niebywałe infernuin. Opisując wybuch koliszczyzny, używa Goszczyński takiego określenia: „wkrótce Ukraina cała, jakby czekała tylko hasła, zamieniła się w teatr niesłychanych mordów”¹². I dalej nie szczędzi zarówno w tym tekście, jak i w samym *Zamku kaniowskim*, stosownych opisów, które w wyobraźni czytelnika powieści Odojewskiego przenikają się z wizjami okrucieństwa i zagłady stworzonymi przez pisarza współczesnego. Już Goszczyński z całą mocą stawia pytanie o przyczyny tego stanu rzeczy, ale odpowiedź jest trudna do przeniknięcia. Strofa, rozpoczynająca część drugą *Zamku kaniowskiego*, to majstersztyk ponurego nastroju, właściwego tworom dzikiego wieszczą Ukrainy:

Spał świat głęboko, nocą otulony.
Obchodząc wartą ciemne człeka gniazdo,
W milczącej części szła gwiazda za gwiazdą;
Niebo przez chmurne patrzyło zasłony:
Ucichły hasła, łańcuchy drzymały,
Jak martwe widmo milczał zamek biały.

W tej scenerii czai się zbrodnia i dokonają się wkrótce straszne kolejne morderstwa. „Anioł śmierci i zagłady” panuje przecież nad okolicą. Dlaczego to „ciemne człeka gniazdo” skazane jest na takie koleje? Odpowiedź — dla wielu piewców mitu Ukrainy — tkwi w fatalizmie losu dziejowego tej ziemi. Czy ciąży nad nią jakieś fatum, jakaś ironia przeznaczenia, przekształcająca raj w piekło? Przekleństwo Czarnobyli? „Anioł śmierci i zagłady” nieraz miał się tu jeszcze pojawić.

Zasypie wszystko, zawieje... to może najbardziej romantyczna polska powieść napisana w XX wieku. Poczynając od konstrukcji fabularnej zawężonej wokół rodowej tragedii przeznaczenia, poprzez fantazmatyczne i fantastyczne, oniryczne wizje życia we-

10 S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*. Opracowały M. Grabowskai M. Janion (Biblioteka Szkolna PIW), Warszawa 1958, s. 117.

wnętrznego oraz symbole ukraińskiego stepu jako martwej nieskończoności, a kończąc na **historiozofii** „kołowrotu zbrodni” — wszystko tu ujawnia otwarcie swą genealogię. Wywodzi się ona z romantycznej powieści poetyckiej, a **zwłaszcza** z *Zamku kaniowskiego Goszczyńskiego* i *Marii Malczewskiego*, z dramatów mistycznych Słowackiego, takich jak *Sen srebrny Salomei*, ale także z „romansów” tamtej doby, jak na przykład — cóż za wymowny tytuł — *Koliszczyzna i stepy* Michała **Grabowskiego** czy ukraińskie powieści chłopskie Kraszewskiego. Cała ta ukraińska formacja we współczesnej literaturze polskiej jest dość bujna; wymienia się zazwyczaj obok **Odojewskiego** — **Buczowskiego**, **Iwaskiewicza**, **Strykowski**. Ale, jak mi się wydaje, powieść Odojewskiego w sposób niespotykany odtwarza wywodzącą się z romantyzmu wizję pogranicza narodów, kultur, religii. Romantycy mieli bardzo silną i wyrobioną świadomość pogranicza jako miejsca historycznej i egzystencjalnej inicjacji oraz inspiracji; ta świadomość nie opuszcza też ani na chwilę **Odojewskiego-powieściopisarza** i ona właśnie wyznacza **continuum ukraińsko-romantyczne**, którego ośrodek stanowi step pokryty mogiłami.

Zasypie wszystko, zawieje... nie jest zresztą bynajmniej utworem odosobnionym w twórczości Odojewskiego. **Najstosowniej** byłoby powiedzieć, że jest on jedną z wysp w ukraińskim archipelagu autora. Na całą konstelację składają się wraz z *Zasypie wszystko, zawieje...* dwa jeszcze utwory: *Wyspa ocalenia* oraz *Zmierzch świata*. Wszystkie one napisane właściwym **Odojewskiemu** jednolitym stylem **fantazmatyczno-wizyjnym** podejmują te same wątki toczące się w tych samych miejscach i wśród tych samych osób. Różnice między poszczególnymi częściami to różnice spojrzeń zmieniających się

narratorów. Niedopowiedzenia i pytania związane z którąś z kilku postaci mogą zostać **dookreślone** czy nawet wyjaśnione w **innym utworze** jakby **biegnącym** obok. Takie sformułowanie umożliwia rozpatrzenie się w całości, którą stworzył i nadal tworzy **Odojewski** (drukuję w „Kulturze” i „Archipelagu” fragmenty powieści, *Odejść, zapomnieć, żyć*, napisanej z perspektywy Katarzyny i stanowiącej, jak się zdaje, czwartą część cyklu). Nie wystarczy nazwać ją **otwartą** i rozrastającą się,

trzeba jeszcze zdać sobie sprawę, w jaki sposób się ona rozrasta. Otóż rozwidła się we wszystkie strony i kierunki, co bynajmniej nie oznacza nieładu czy zamętu. Nie ma tu też powtórzeń; na ponad tysiąc w sumie stron druku jedno tylko z opowiadań *Zmierzchu świata* pisarz wcielił do *Zasypie wszystko, zawieje...*

Pamięć

Całość została niezmiernie precyzyjnie wymierzona, najdrobniejsze nawet szczegóły **zgadza się** między sobą, a jednak nawroty tych samych realiów nie nużą, ani nie drażnią, gdyż składają się one na wnętrza kilku rozmaitych osób. **Te** wnętrza zachowują swoją suwerenność, jakkolwiek zrastają się ze sobą poprzez pamięć — pamięć piniącą się i pełzającą, jak step w całym dziele Odojewskiego. Porównanie pamięci do stepu nie powinno budzić skojarzenia z jakąś płaską **jednowymiarowością**, bo też i step nią bynajmniej nie jest. **Wielowymiarowość** i **wielokierunkowość** pamięci, która okazuje się i osnową, i bohaterką dzieła Odojewskiego, tkwi u podłoża osobliwej struktury literackiej, **nietafnie** — jak mi się wydaje — nazwanej (czasem z podziwem, czasem z **przyganą**) **faulknerowską**. Raczej jej korzeni trzeba szukać w „**alinearności**”, mówiąc skrótowo, mistycznej twórczości Słowackiego, w szczególnej konstrukcji **wszechprzenikającej** „tajemnicy” w romantycznej powieści poetyckiej. W ogólności zaś należałoby stwierdzić, że wizyjna **epopea** prozą w wieku XX możliwa jest tylko w literaturze, która najwyższą miarę języka stworzyła **właśnie** w poezji¹³.

13 tego trudno mi uznać trafność **twierdzenia Krzyżanowskiego**, który utrzymuje, że „zależność Odojewskiego od tradycji literatury polskiej jest ograniczona — porównywać go należy **raczej** z Faulknerem, a być może także z **Buninem** i Pasternakiem”. A jeśli już kogoś **•/**, literatury polskiej wymieniać to Sienkiewicza z jego *Trylogią*, (op. cit. s. 216-217). Bardziej już mogłyby mnie przekonać wywody E. **Wiegandl**, która nie odrzucając całkowicie inspiracji romantyzmu polskiego, **polemizując** jednak z moją „tak totalnie romantyczną klasyfikacją twórczości Odojewskiego” wskazując na **głębką** obecność u niego tradycji **faulknerowskiej** *O micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 101-107). Jeśli nie czuję się do końca przekonana, to dlatego że wykorzystanie inspiracji **faulknerowskiej** posłużyło Odojewskiemu do zbudowania, żeby tak powiedzieć, świata własnego w świecie romantycznym — w romantycznym uniwersum literatury polskiej. Nie ma racji E. Wiegandl sądząc, że rdzeń historiozofii Odojewskiego „jest nieromantyczny”. Nie bierze bowiem pod uwagę obecnego również w romantyzmie konsekwentnego fatalizmu historiozoficznego, nie liczącego na żadne ocalenie, zbawienie lub odkupienie. Znamienne, że podobne tendencje nurtują tych pisarzy romantycznych, którzy w określony, „frenetyczny” sposób przyswoili sobie doświadczenie Wielkiej Rewolucji Francuskiej — zwątpili w sens dziejów.

Takie pojmowanie pamięci, jakie scharakteryzowałam przed chwilą, uniemożliwia Odojewskiemu epigonizm wobec romantyzmu. Wszystko bowiem, co pisze na i o pograniczu polsko-ukraińsko-żydowsko-rosyjskim, zanurza się w sposób naturalny w mrocznej pamięci-wspólnocie ludzi tego właśnie jedyne miejsca. Odojewski, jak przypuszczam, nie ma poczucia obcości — historycznego dystansu czy oddalenia na przykład wobec Go-szczyrskiego, gdyż tkwi z nim razem w odnogach tej samej Pamięci. Wobec tego może swobodnie i oryginalnie posługiwać się tym, co nazywamy wątkami romantycznymi, gdyż są one w równej dokładnie mierze własnością jego, jak romantyków.

Klechda o dwóch braciach

Zatrzymam się teraz nad kilkoma takimi wątkami. Do najważniejszych zaliczam dzieje dwóch braci, jednego z prawego, drugiego z nieprawego łoża: Piotra Czerestwińskiego i Semena Gawryluka. Tajemnica ich związku — podobna tajemnica nieraz zresztą bywała eksploatowana zarówno przez literaturę popularną, jak romantyczną — tkwi u podstaw wszystkich perypetii fabularnych i przebiegów symbolicznych cyklicznego pisarstwa Odojewskiego. Piotr czuje się śledzony, podpatrywany przez kogoś, kto jest rzeczywistym człowiekiem, aJe i zbuntowanym cieniem, nienawistnym sobowtórem („a wokół krążył mężczyzna, z czarną, podgoloną wysoko po kozacku czupryną, tej samej co on. Piotr, krwi, choć wcale niepodobny do niego, lecz w końcu kto to może wiedzieć na pewno, tak, i podpatrywał go zawistnym świecącym jak u żmii wzrokiem, i jego oczy kłuły Piotra z ukrycia, wpijały

się w pierś, tak", *Wo*, 119). Żmudnie usiłuje dotrzeć do zatajonego przed nim sekretu rodowego, który niesie ze sobą „falę czegoś brudnego, lepkiego, echo jakiegoś prymitywnego, podświadomego lęku" (*Wo*, 52), „dogłębny, niepojęty lęk", „dogłębny, niepojęty, ohydny i jakiś paniczny lęk" (*Wo*, 79). Biologiczny instynkt odpycha Piotra od tego brata, nie-brata, który dla Czerestwiewskich był „ich własną najwstydlivszą tajemnicą, ich hańbą" (*Zwz*, 170).

Gawryluk natomiast czuje się wydziedziczony, chce odzyskać siłą miejsce, które mu się należy jako Czerestwiewskiemu, albo przynajmniej przemocą wejść w posiadanie tego, co kochają Cze-restwiewscy. Musi upomnieć się o „prawa pierworództwa, o swe dziedzictwo" (*Zwz*, 189). Poprzez pośrednie relacje Odojewski rysuje portret pięknego, dzikiego, mściwego Ukraińca — znamy go jako Nebabę Goszczyńskiego czy Semenkę Słowackiego. Ten ostatni na pytanie Regimentarza, jak „mógł tak rozporządzić Buntem? i takie płomienie Zapalić?...", odpowiada: „Jak? — Sercem, Panie..." Podobnie i Semen Odojewskiego, który służył za ekonomczuka u dziadka Czerestwiewskiego, a podczas wojny został krwawym atamanem, okrutnym watażką. W wielu jego czynach wyczuwamy znaną z romantycznych utworów motywację: zemstę za odrzucone czy wzgardzone uczucie. Masakra polskich dworów staje się żywiołem Gawryluka. Ale pojawia się i jeszcze coś więcej: dziadek Piotra, a więc i Semena, biały emigrant, Mikołaj Fiodoro-wicz Czerestwiewski, widzi w tym bękarcie swego rodu zapowiedź strasznej odmiany; dla niego jest on „jedynie wynaturzeniem tego nowego, które się zbliża" (*Wo*, 133), nadchodzi, by radykalnie i raz na zawsze zniszczyć cywilizację europejską.

Synowie jednego ojca stają na skrajnie przeciwstawnych biegunach — Piotr jako szukający znienawidzonego przeciwnika partyzant-obrońca polskiej okolicy, Gawryluk w mundurze zbrodniczej dywizji SS „Nachtigall". Jeden drugiemu może darować życie, ale tylko chwilowo: w istocie — i jest to fatalistyczna konieczność, i tak ją Odojewski konsekwentnie pokazuje — jeden musi zabić drugiego. Klechda między ludem, jaka o nich krąży po Ukrainie, o ich tajemniczym związku i śmiertelnym konflikcie, nabiera oczywiście — podobnie jak w ujęciu romantycznym

— zwłaszcza w *Zasypie wszystko, zawieje...*, wymiaru symbolicznego. Chodzi o dwa skłócone narody, pochodzące wszak z jednego pnia i połączone więzami krwi. Arystokracja i szlachta „bratały się” z ludem, ich bękarty to przywódcy morderczego, odwetowego, nacjonalistycznego ruchu ukraińskiego. „Fatalny pomiot”, mówi się o Gawryluku w *Wyspie ocalenia* (242). W powieściach Odojewskiego genealogii Piotra szczególnego odcienia dodaje jeszcze fakt, że jest on Polakiem i Rosjaninem jednocześnie. Kotłowanina narodów obnaża miejsce wyroczne między Wschodem a Zachodem oraz splątane dzieje bratobójczych rzezi, których obrazy z obsesyjną uporczywością powstają przed nami w *Zasypie wszystko, zawieje...*, jak z dna apokaliptycznego piekła.

Tragedia przeznaczenia

W wątku dwóch braci skupia się tragedia przeznaczenia rodowego i narodowego, fatalizmu rodu skazanego na zagładę. Piotr nieraz widzi swą zależność od „fatalnej nici losu” (*Vo*, 242), przeznaczenie i namiętność łączą się w jeden węzeł nie do rozplatania. Jeden z narratorów *Zmierzchu świata* dywaguje: „tera/ to wiem na pewno, że na samym dnie całej ohydy, którą to ohydą znaczył drogę swych poczynań Gawryluk, musiał kryć się kompleks jego bękartiego pochodzenia i że Czerestwienscy, żeby nie wiem z której na to wszystko spojrzeć strony, też byli winni, mimo że nigdy nie wymyśliłbym, co mogliby zrobić, żeby winnymi nie być i żeby w ogóle nie miały miejsca, owe wypadki, które musiały doprowadzić do sytuacji »krew za krew«, bo wina ta była z gatunku, o której mówi się, że jest niezawiniona” (*Zś*, 229). Trudno o dobitniejsze wypowiedzenie charakteru winy fatalistycznej. W dalszym ciągu Piotr zostaje określony jako ten, który miał z tą winą najmniej wspólnego i dlatego właśnie musi ją dźwigać. Jej konsekwencją zaś stają się czyny płynące z mroku i krwi, z „niezależnej od naszego rozumu konieczności” (*Zś*, 229). Jest to naturalnie konieczność losu, niezawisła całkowicie od naszej woli i chęci. Podporządkowani jej Paweł Woynowicz i Piotr Czerestwienski na zbrodnie odpowiadają zbrodniami, od

czasu do czasu usprawiedliwiają się przed sobą, że tu, na tej ziemi, nie można inaczej, że w tym właśnie tkwi ciężące na mej przekleństwo. Jak w romantycznej tragedii losu, przedstawiciele rodów Czerestwiewskich i Woynowiczów, oczekując na cios ostateczny, pogrążają się w „smutku i winie”, w „przeczcuciu, jakiejś klęski” (*Wo*, 117), cechuje ich „beźmiar smutku” (*Wo*, 94), widzą przed sobą „drogą, bolesną i nienawistną zarazem dal” (*Wo*, 239), przed którą jednak nie wolno się cofać, gdyż pociąga ku mej nieubłagane przeznaczenie, a jej przemierzania domaga się „okrutna ironia losu” (*Zś*, 233). Pada rodzaj sentencji: „Nie można wyrwać się z pewnego kręgu (obojętne, czy jest on prawdziwy, czy nie), w który już raz zostało się wciągniętym i jest się od początku do końca określonym” (*Zśw*, 28). Jak powiada Nietzsche: „Der Mensch ist ein Stück von Fatum” •

Obok wątku fatalistycznego pojawia się jeszcze inny, który zwłaszcza istotną rolę pełni w *Zasypie wszystko, zawieje...* Jest to trójkąt namiętności: Paweł, Katarzyna, Aleksy. Zamordowany w Katyniu starszy brat Aleksy, jak rozumuje Paweł, pozostawia mu swą żonę, Katarzynę, którą brat młodszy darzy mrocznym i upartym uczuciem. Paweł słyszy nakazujący głos zmarłego Aleksego: „ale kobieta ta należy do nas, jest z kręgu naszego fatalnego losu, bronić jej musisz, weszła bowiem w nasz dom, stała się mną tobą” (*Zwz*, 27); „ufam jej Pawle, że zachowała w sobie nikły odprysk tamtej miłości i potrafisz, tak podobny dziś do mnie jakby krew moja po owym strzale w tył czaszki wlała się w całości w twoje żyły, wzbudzić w niej na nowo to, czym dla mnie pulsowało jej serce, nie dopuścić do katastrofy rozdzielenia ze mną na zawsze o bracie, gdy mój czas w tym domu skraca się i niknę, i odchodzę w ciemność, i coraz dalej i, dalej.-” (*Zwz*, 28)

Ten przejmujący nakaz zmarłego, odbity o głos wewnętrzny Żywego, staje się zobowiązaniem do realistycznie doświadczanego, „rodowego” uczucia. Nakładają się tu na siebie wszelkie możliwe przymusy przeznaczeń. Paweł „uważał, że jego następstwo po Aleksym przy boku tej kobiety jest oczywiste, zrozumiałe i nieuchronne, nie próbując nawet kiedykolwiek zadać sobie pytania: dlaczego?” (*Zwz*, 320). Pytanie: „dlaczego?”, mogłoby już stać się

pytaniem tragicznym, a takie winno być uchylone, gdyż obracamy się tu w kręgu fatalistycznym. Katarzyna zaś rozmyśla: „oto jest znowu w Glebach, w domu Pawła, znowu nie ma znaczenia żadnego, który z Woynowiczów został, Aleksy czy Paweł, ona bowiem tak czy owak należy do nich, poddana niepohamowanej, zaborczej ich sile i w swym pełnym znużenia spokoju przeczuwa, teraz nawet wie, że znowu musi im ulec” (Zwz, 77). Bunt Katarzyny przeciw losowi, który oddał ją we władanie Woynowiczów, nie ma po prostu sensu: mimo rozpaczliwych prób — nie ucieknie od niego. Chyba że ironiczne okrucieństwo przeznaczenia sprawi, iż zostanie wzięta do żołnierskiego burdelu dla Niemców na Wschodzie. Bo tu, na tej ziemi, wszystko musi doprowadzone do ostateczności.

Nad przeznaczeniami indywidualnymi góruje jednak nieuchronne przeznaczenie dziejowe. „Bo tamto, co czało się już od miesięcy w oczach prawie każdego: nieubłagane przeznaczenie — realizowało się teraz w rzeczywistości, zbliżało się nie do powstrzymania” (Zwz, 441). Jedną z najbardziej przejmujących kart *Zasypie wszystko, zawieje...* jest właśnie opowieścią o uświadomieniu sobie przez Pawła własnego losu, kiedy z pewnością wie, że jest skazany: „wszystko przecież zostało z góry ukartowane, jakby przez kogoś, nie przez niego, przez kogoś, kto nie był zresztą z krwi i kości, przeciwnie, czymś płynnym, nieuchwytnym, zaprzeczłością, przeszłością, terażniejszością i przyszłością jednocześnie, czymś płynnym absolutnie, przemykającym się przez palce, nie posiadającym oddzielających konturów, niemniej konkretnym: historią, którą wyssał z mlekiem matki, wyrósł w niej i czy chciał, czy nie chciał, żył nią, była w nim, kierowała jego krokami i odejść od niej dobrowolnie nie potrafiłby. A później poczuł, jak przelatuje przez niego ostry, zimny wiatr, równocześnie gwałtowny i spokojny, był to bowiem wiatr świadomości własnego przeznaczenia” (Zwz, 415). Taki wiatr przebiega również przez ludzi *Zamku kaniowskiego*. Zresztą w powieści Odojewskiego mamy do czynienia z podobną co w poemacie Goszczyńskiego oscylacją między fatalizmem a tragizmem, nawet w pewnym miejscu autor podkreśla, że bohaterów jego opuściły tragiczne wstrząsy i poddali się przeznaczeniu. Wszak Mojry utrzymywały, że sarn Zeus im podlega.

Łańcuch umarłych

Fatalizmem tchnie również idea śmierci polskiej — tu na kresach. Z tego punktu widzenia *Zasypie wszystko, zawieje...* to przede wszystkim Wielka Księga Śmierci. Przypomnijmy te, które zostały w niej najdobitniej zapisane: śmierć zabitego strzałem w tył głowy Aleksego, i śmierć matki Pawła, która wróciła po nią do dworu, gdzie lud miejscowy zadźgał ją kłonicami i żerdziami, a trupa wrzucono do końskiej gnojówki. I jeszcze: śmierć ojca Pawła zastrzelonego po wyjściu z lokalu wyborczego, i śmierć starego Czerestwińskiego, i śmierci partyzanckie. Warstwy trupów układają się, jak warstwy pamięci. Rozkopana zbiorowa mogiła katyńska budzi mistyczne uniesienie Pawła, przypominając wszystkie groby, mogiły, kurhany z literatury romantycznej i z powieści Żeromskiego. Oczywiście w utworze Odojewskiego wyczuwamy wyraźnie odwołanie do całej tej żałobnej prawdy i legendy, ale zarazem przeniesione one zostały w inny wymiar. Brakuje bowiem moralistycznych konsekwencji i pouczeń, które zazwyczaj w romantycznym ujęciu opromieniały mogiły poległych, przekazujących żywym patriotyczne przesłanie. Autor się tego najwyraźniej wystrzega, zwłaszcza wówczas, kiedy przedstawia od wewnątrz świadomość Pawła, bo pewne interpretacje polityczno-moralistyczne pojawiają się w relacjonowanych rozmowach, w wypowiedziach, zresztą — co znamienne — bardzo nielicznych, jak na prawie pięćsetstronicowy utwór. Ta świadomość jest równie fatalistycznie zdeterminowana, jak całe postępowanie Pawła, uwarunkowane przez „straszliwe przeznaczenie” (Zwz, 120).

Fatum Pawła to fatum umarłych. Myśli o nim zresztą wprost w ten właśnie sposób: „On musiał sam sobie zadać owo pytanie, kiedy to wszystko się zaczęło, kiedy zaczął własnoręcznie wykuwać ten jakiś z wolna oplatający mu serce łańcuch, którego poszczególne ogniwa stanowili ludzie pozbawieni życia” (Zwz, 273). Serce oplecione łańcuchem umarłych — to pomysł na miarę wyobraźni Słowackiego. Tym łańcuchem Paweł sknwa się dobrowolnie, mistyczna miłość do umarłych staje się jego gwiazdą przewodnią, a wierność nakazowi sumienia każe mu iść ich śladem, wśród najpotworniejszych przeciwności. Tego zresztą wcale nie trzeba mówić,

193

to się wewnętrznie wie — wprost zresztą Odojewski pisze, że słowa w takich ostatecznych „rozmowach” znaczyły albo za mało, albo za wiele, więc raczej należało się ich wystrzegać. Mediumicznie krzyżują się strumienie świadomości, umarli przemawiają bez słów do żywych, i to jest właściwie jedyna droga porozumienia, elementarnego porozumienia, które każe dążyć ku śmierci.

Step zarasta śmiercią

W *Zasypie wszystko, zawieje...* śmiercią przeniknięci są Indzie i pejzaże: natura jest nią przepęlniona. Mnogość opisów natury zimowej stwarza niezmiernie silny kontrast: letniej sielanki polsko-szlacheckiej i ponurej zimowej nocy zbrodni, nocy pustki, nocy nicości. Step pojawia się u Odojewskiego — podobnie jak w *Marii* Malczewskiego — jako figura unicestwienia i zagłady. W poemacie Malczewskiego

„Noc, zazdrosnym palcem ścierając Dnia ślady, Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla Zbrodni i zdrady”. Step to „ciche, puste pola”; tu „Włóczy się wzrok \v przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie, Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie”. „I głucho — tylko jakaś w powietrzu rozterka”. Myśl przeszłości może tutaj jedynie zanurzyć się w ziemię:

Tam znajdzie broje dawne, co zardzałe leżą,

I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;

Tam znajdzie pełne ziarno w roclzajnym popiele

Lub robactwo rozległe w świeżym jeszcze ciele;

Ale po polach błądzi nie sparłszy się na nic —

Jak Rozpacz — bez przytułku — bez celu — bez granic.

Odojewski te obrazy podszytego zagładą stepu, zdradliwej śmierci ukrytej wszędzie w naturze ukraińskiej, posuwa jeszcze dalej, nie znajdując już nic absolutnie, co by mogło zatrzymać nieubłagany

pochód śmierci. „I od czasu do czasu drżał całym ciałem. W bezkresnych, pustych manowcach było coś nieubłagane surowego, pozbawionego litości i domagającego się śmierci. Jakby wycisnęły na nich na zawsze swe piętno wszystkie niepohamowane ludzkie namiętności, wybuchy nieokiełznanej nienawiści, bezrozumnych dążeń i nieuniknionej, nie do odwrócenia krzywdy”

(Zwz, 309). I dalej: „Zapatrzony w bezkresną pustkę czuł również jałowość swoich myśli. Bo było w tej pustce coś domagającego się śmierci, jak gdyby śmierć mogła być dla niej wybawieniem. Właściwie może nawet w tej pustce była już śmierć...” (Zwz, 310).

Noc kosmiczna Pawła jest nocą nicości, wytkniętą przez przeznaczenie. „Niebo, na którym nie widział już ani jednej gwiazdy, było jak coś bezwładnego, nieżywego, dolina leżąca poniżej pod jego nogami wydała się ciemna i nieprzenikniona w głębi, nie zdradzająca miejsc, gdzie walczyli, ukrywająca wszelkie ślady po walce, i pomyślał, że wygląda niby dno nicości, jakby Indzie, którzy tam padli, nawet zanim jeszcze padli, nie byli wcale ludźmi, a od samego początku zimnym popiołem okrywającym ziemię, żeby na zawsze została szara i milcząca: idąc zaś dalej brzegiem rzeki i potem lasem, za którym zaczynały się pofałdowane bezdrzewne manowce, myślał, że ma przed sobą ciągle jeszcze to, co już za sobą zostawił, monotonna straszliwa dal będąca nicością, pochłaniającą zachłannie i okrutnie, i obojętnie wszelkie życie, dal, którą on jednak, zrodzony przez tę ziemię, musi przemierzać w tę stronę i z powrotem, na wprost, na ukos, w kółko, w poprzek pomiędzy określonymi dokładnie granicami widnokągu, mimo nieograniczoności nieogarnionego świata. »Nic na to nie poradzę«, powiedział sobie” (Zwz, 414-415). Przed sobą zatem ma jedynie to, co za sobą — a jest to dla niego dal nicości. „Zrodzony przez tę ziemię” musi dźwigać swą dolę, która nie wróży nic oprócz zagłady. Przemierzać step to dążyć ku śmierci, wszystkie jego manowce do niej jedynie prowadzą. „Nic na to nie poradzę”, to nie tylko wyznanie bierności wobec przeznaczenia, to również przyjęcie dziedzictwa tego miejsca ukochanego, świętego i przekłętego jednocześnie.

Absolutny pesymizm Malczewskiego i Odojewskiego objawia się w przeświadczeniu, że step co dzień i co noc zarasta śmiercią. Malczewski pisał o „kolczastych łądogach robaczkowej zdrzeni”, które rozrastają się bezustannie; Odojewski powtarza: „Zasypie wszystko, zawieje...” — i nic się nie ostanie. „Ale na pola nie chodź, gdy serce zbolało — radził Malczewski — Na równinie mogiły — więcej nie zostało — Resztę wiatr ukraiński rozdmuchał do znaku —”. Jarosław Marek Rymkiewicz po pobycie na Ukrainie

195

pisał w wierszu *Mogiła Ordona* (która znajduje się na stronie 100 w tomie I u Łyczakowskim we Lwowie):

Patrz jak te czarne liście poprzez cmentarz wiej

Jeśli jesteś Polakiem zegnaj się z nadzieją

[-]

Tam jeszcze — słyszysz — mówią nasi bracia mili:

Polaku powiedz Polsce, żeśmy tutaj zgnili

[-.]_

Jeśli jesteś Polakiem nie mów ani słowa

Patrz toczy się wśród liści twoja ścięta głowa

Patrz wśród tych czarnych liści twoje serce gnije

A kto by wieniec wić chciał to niech z czaszek wije.

„Rozpędzone koło bratobójczych rzezi”

Obraz Ukrainy — ziemi śmierci, jaki roztaczają przed nami polscy pisarze, poczynając od Malczewskiego i Goszczyńskiego, a kończąc na Odojewskim i Rymkiewiczu, łączy się najczęściej ze zjawiskiem hajdamaczyzny, jej historyczną i historiozoficzną interpretacją. Przez cały cykl Odojewskiego przewijają się starodawna czarna legenda kozackich „reżimów” i „pogromszczyków”. Jednego z nich można obejrzeć na obrazie, który powstał około roku 1769 i znajduje się w muzeum we Lwowie. Pod portretem umieszczono stosowny napis:

Ja Osowuła Żytomirski chotiw z lachami pohulaty,

Aż ony złowywszy mene stały kożn draty.

Groza rzezi, która spada na dwory szlacheckie, drzemie w każdym niemal z bohaterów trylogii Odojewskiego. Jak pyta Regimentarz w *Śnie srebrnym Salomei* podczas koliszczyny:

Powiedz wszystko i bądź z nami otwarty —

Tobie z oczów nieszczęście wзира. —

Umarł starzec? czy umiera?

Czy przez chłopstwo gdzie w sztuki rozdarty?

Jest to wspomnienie historyczne, które staje się nieuchronną terażniejszością. Ponawia się przez wieki — z uporczywością natury. Babka Piotra w *Wyspie ocalenia* przepowiada: „Pożary, mord, rabunek. Że też to wszystko powtarza się tutaj tak cyklicznie, niby pory roku. Następnie powraca, się, zaczyna od nowa, uprawia tę ziemię i chłopci snują się łagodnie senni, uśmiechnięci, kłaniają nisko, przychodzą prosić o poradę w swoich rodzinnych sprawach, są szczerzy i otwarci, aż do powtórnego wybuchu, kiedy przybiegają z zapaloną żagwią pod nasz dach" (*Wo*, 45). Polacy zresztą też nie lepsi, wszyscy grzęzną w coraz potworniejszej, coraz okrutniejszej nienawiści¹⁴, wszyscy zwracają się przeciw wszystkim. Wzajemne mordowanie staje się nieubłaganą koniecznością: „wy zabijacie, oni zabijają, potem z tego zabijania wychodzi na to, że trzeba na nowo zabijać, jeden trup, dziesięć, sto, aby więcej, aby więcej, żeby ich matki też płakały, a oni to samo, żeby i naszym matkom oczy nie zdążyły obeschnąć" (*Zś*, 138). A w *Śnie srebrnym Salomei* tak się to nazywa:

I zaczęła się walka nierządna,
Bośmy z furią szatańską mścicieli
We łzach ślepi i na oślepie lecieli.

Powietrze cuchnie od bratobójczej rzezi, dla której jedynym wytłumaczeniem w ujęciu Odojewskiego staje się jakaś straszna klątwa rzucona na ziemię, jej rozpaczliwe fatum. Zbrodnia jest tu zaraźliwa.

Można powiedzieć, że pisarz dopracował się tej postawy. Zawsze zresztą konflikt polsko-ukraiński go pasjonował. We wczesnych nowelach zatytułowanych *Opowieści leskie*, czerpiących inspiracje tematyczne z buntów chłopów ukraińskich w Drugiej Rzeczypospolitej, znajdował dla ich wytłumaczenia przede wszystkim motywację krzywdy klasowej. Nikodem z opowiadania *Wzgórze 511*

¹⁴ Świadczy o niej m.in. następujące objaśnienie do dramatu, który „dzieje się we wsi ukraińskiej nad Dnieprem w lecie, roku 1833": „Jest na Ukrainie między ludem podanie, że poddany jeden przez tygodni trzy jadł żywcem swego pana, który żonę jego zmusił do odstawienia swego dziecięcia, a karmienia natomiast dwoje szczeniąt, od których suka zdechła" (*Tulacze w Polsce w roku 1833. Wystawienie dramatyczne w trzech aktach napisane w Szwajcarii, Poitiers 1844*, s. 58-59).

dusi w piersi ślełą nienawiść. Przed starciem chłopów -L wojskiem i policją staje mu przed oczyma całe jego życie: „długa fornalska poniewierka, głód, strawa gorsza od końskiego obroku w pańskiej stajni”. „Nienawiść nawarstwiana przez szereg lat, na którą składały się upodlone dni i duszne, bezsilne noce — znajdowała teraz ujście, stawała się wielka i nieokiełznana” (*Ol*, 47). Posługuje się ona hasłami: „Precz z panami” i „Precz z pańszczyzną!” (*Ol*, 25). Zamiar obiektywnego ujęcia historycznego pojawia się na obwołucie *Wyspy ocalenia*. Autor komentował: przybywający na Ukrainę w roku 1942 bohater powieści, Piotr, „musi zetknąć się z wydarzeniami, których wojna nie szczędzi nawet takim zagubionym, zdawałoby się, gdzieś na krańcach ziemi, zakątkom: z ową szczególną postacią faszyzmu przepoczwarzonego w rozbuchany, krwawy nacjonalizm i, w konsekwencji, z rozkładem rodziny nie potrafiącej oprzeć się presji tych wydarzeń działających niszcząco i rozpadowo na wszystko to, co zastałe i nieprzystosowane”. Komentarz Odojewskiego niezupełnie jednak pokrywa się z tekstem powieści — przenikniętej fatalistycznym przeświadczeniem o konieczności poddania się „posępnej, ciemnej fali czynów” (*IWo*, 103), które muszą zostać podjęte niezależnie od woli jednostek, skoro należy się do „tej ziemi”. Wszelkie tłumaczenia historyczne ustępują wobec fatalistycznej motywacji. Każdy pada tutaj pod ciężarem „kainowej przemocy”, pod brzemieniem Fatum.

Reminiscencje historyczne stają się organiczną częścią współczesności. Przeczucia Piotra: „bo że Katarzyna była zabita, taki był sen, i odarta cała z sukni, jak na tym obrazku w książce *Goniowszczyzna*, którą znalazłem w bibliotece ojca” (*Zś*, 63). Przypomnienia Katarzyny: „ryży diaczek [...] opowiadał im kiedyś, gdy obsiadły go wszystkie kołem, o lasach, stepach, kurhanach polnych, o rzezi humańskiej i »drożypolu« Chmielnickiego” (*Zś*, 205). Przeczucia przekształcają się w rzeczywistość — „czerń” rzuca się znów do rzeźnia. „Czarne źródła jadu, pulsujące podskórnice jeszcze od czasów legendarnego Gonty, znowu trysnęły obficie. Ziemia wokoło barwi się złym kolorem czerwieni. Polskie i spolszczone wsie okoliczne jak wysepki odpierają zalewającą je falę” (*Wo*, 62). Opisowi bestialsko zrujnowanego wnętrza domu

rodzinnego towarzyszy zdumione stwierdzenie: „z jaką zwierzęcą srogością niszczone tutaj wszystko” (Zś, 149). Podstępne niszczycielstwo właściwe temu ludowi uznaje Piotr za tajemnicę; chce ją zgłębić, pytając: dlaczego w oczy, wprost nie mają śmiałości? dlaczego mordują z za węgła? dlaczego cyklicznie popadają w „zwierzęcą srogość”, w wilczy szaf morderczy? Na owe pytania nie znajduje odpowiedzi — poza fatalistycznym determinizmem, który, co znamienne, stanowi również osnowę *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego. Animalistyczna metaforyka łączy się z brutalnymi obrazami rzezi i ruiny oraz apokaliptyczną historiozofią.

Tak się dzieje i w *Zasypie wszystko, zawieje...* Powtarza się obraz zbuntowanej czerni, osobliwy „archetyp” pogromu miasteczka i wsi, rozjuszonego ataku na Polaków chroniących się w kościele katolickim lub szturm na dwór szlachecki, zakończonego zniszczeniem, zrabowaniem, podpaleniem oraz bestialskim wymordowaniem dosłownie wszystkich¹⁵, „I wid/Jął, jak ten parotysięczny tłum wycinany był od niemowląt, począwszy, na starcach kończąc, gdyż napastnicy nie przepuścili nikomu, kto się z ruska przeżegnać nie potrafił lub po ukraińsku nie .mówił, tak że niewiele ocalało” (Zwz, 172). Gdy się porówna fragmenty z pamiętników z czasów koliszczyzny z roku 1768¹⁶ z powieściowymi opisami

¹⁵ Ciekawe wyniki może dać porównanie powieściowych ujęć Odojewskiego z pamiętnikiem H. Cybulskiego, *Czerwone noce* (I wyd. 1965, IV wyd. 1977). Autor w czasie ostatniej wojny był komendantem ośrodka samoobrony polskiej we wsi Przebraże na Wołyniu, która musiała stawić czoła ciągle ponawianym atakom nacjonalistycznych band UPA. Wspomnienia Cybulskiego roją się od opisów bestialskich morderstw masowo popełnianych na bezbronnej ludności polskiej przez ukraińskich nacjonalistów pod hasłem „Śmierć Lachom, żydowsko-moskowskiej komuni!” Cybulski wielokrotnie zwraca uwagę na rodzaj morderczego szału, jaki czysto ogarniał banderowców; wspomina np. nazwiska tych, którzy powiesili swe żony Polki i wstąpili do band upowskich. Uderza jednak potężnie różnica tonacji między Cybulskim a Odojewskim: u tego pierwszego nie jest ona apokaliptyczno-katastroficzną. Pamiętnikarz, wspinał się żołnierz z kresów Rzeczypospolitej, odwołuje się wielokrotnie do postaci Zagłoby, Skrzetńskiego i obrony Zbaraża.

¹⁶ Wydawca zamieścił tu tak sio,ne relacje, jak: Jana Lippomana *Bunt hajdamaków na Ukrainie r. 1768*, wyjątek z *Opisu autentycznego rzezi humańskiej przez córkę gubernatora Humaniaz Mładanowiczów zamężną Krebsową oraz Rzeź humańską czyli historię rewolucji zrobionej przez Żeleźniaka i Gonię Pawła Mładanowicza*. Obie strony prześcigały się w okrucieństwach. Lippoman relacjonuje: „Ksiądz Wadowski, komendant, przy ołtarzu spisany zakłuty został; jednych obnażano, drugich siekierami rozcinano, trzecich rozstrzelano, innym nożami, dzidami, drągami śmierć zadawano, w y włączono za włosy sędziwych starców oraz delikatne damy publicznie gwałcono, zabijano, rozdzierano niemowlęta”; „Po wymordowaniu w Humaniu [...] do 20 prawie tysięcy osób, zbrodniarze ci sądzili, że wymordowani przez nich niegodni są, iżby ich zwłoki ziemia pokryła; lecz gdy smród z ciał zgniłych przymusił cło ich zagrzebania, kazali więc wrzucić je w studnię bardzo głęboką, w którą upewniają, że wielu studentów żywych wrzucono w czasie dopełnianych zabójstw, reszta zaś trupów za miastem zostają na pożarcie psom, bestiom i drapieżnym ptakom”; po stłumieniu buntu „Stempkowski, regimentarz, potem wojewoda kijowski, przyszedł z komendą do Lisianki, sześćdziesiąt włościan bez żadnej formalności prawnej, powiesić kazał. Wreszcie rozesłane po wsiach i miastach małych wojska rosyjskie i wojsk polskich oddziały wybadywały o należących do buntu włościan, tych brały i wysyłały w różne miejsca, a szczególnie do miasta Kodni blisko Żytomierza leżącego, gdzie była wojskowa komenda, a tam nad wykopaną głęboką jamą, na jej brzegu, przywiązany do kłody leżącej każdemu z przysłanych, kat toporem głowę ucinał i w jamę wraz z ciałem wtrącał, a jedna napelniła się, kopano drugą i tak w tym miejscu wielkie mnóstwo wieśniaków straciło życie; mogły tani paść i niewinne ofiary, podmówione przez złość zbrodni, gdyż dosyć było iia samym nawet najmniejszym pozorze w należeniu jakimkolwiek sposobem do buntu” (*Z dziejów Huculszczyzny*. Z przedmową H. Mościckiego, cz. I, Warszawa 1905, s. 59, 69, 79). Jako uzupełnienie bibliograficzne wywiadu z Odojewskim („Tygodnik Powszechny” nr 50, 11 XII 1988, „Jeżeli jeszcze kiedyś wrócę...”. Z *Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Bronisław Mamon*) chcę podać, że dwuczęściowa źródłowa rzecz Mościckiego ukazała się w postaci „Bezpłatnego dodatku dla prenumeratorów „Tygodnika Ilustrowanego” w serii, *Dzieje porozbiorowe narodu polskiego w żywym słowie*.

Odojewskiego dotyczącymi roku 194.3, dostrzega się zdumiewające podobieństwo. Wynika ono nie z zapatrzenia się Odojewskiego w źródła historyczne, lecz z identyczności doświadczenia wewnętrznego¹⁷.

17 Warto dorzucić na podstawie cytowanego wywiadu, że źródło swego stylu autor dostrzega przede wszystkim w zamieszczonych w edycji Mościckiego relacjach: „Było to dla mnie językowe, stylistyczne olśnienie. [...] W te zdania wtłoczone wszystko. Opis wydarzenia, opisy otoczenia, dialogi, myśli, pejzaż, wszystko. Jeden wielki natłok, lawina, strumień. [...] Ten typ zdania-strumienia wydał mi się ciekawszy, nowocześniejszy niż wszystko inne, co do tamtej chwili gdziekolwiek przeczytałem”. Tak odpowiada Odojewski na pytanie o jego związki literackie m.in. z Faulknerem. Przypisuje również wielkie znaczenie podmiotom płynącym z „literatury polskiego baroku, później romantyzmu”.

Oddaje je najlepiej sytuacja bohatera, który w biały upalny dzień albo w upiorną noc księżycową wkracza do miasteczka, wyniszczzonego całkowicie po pogromie. Jedno z opowiadań *Zmierzchu świata* zaczyna się od słów: „Miasto było już rozstrzelane wiele razy...” (Zś, 136). Unosi się nad nim zawsze smród gnijącej krwi — „jakby rozżarzonej miedzi, a wiedział, że to psująca się już krew” (Zś, 119); ten odór prześladowuje też stale Pawła w *Zasypie wszystko, zawieje...* Wszędzie również widoczne są rozbebeszone poduszki i pierzyny; napastnicy zajmowali się zawsze ze szczególnym upodobaniem ich rozwłóceniem, pociągała miękkość podatna na klucie. „Potargane poduszki, pierzyny, baniaki, szkło, trochę ledwie ostygłych ciał” (Zś, 136); „natknął się niebawem na leżące pod ścianami albo na gankach rozbebeszone poduszki, pierzyny i nie były świeże, lecz szerniały od pyłu i deszczy, zmierzwione” (Zś, 161). Takie pierze fruwało nad rozgromionym Kumaniem.

W podobny sposób również żegnali się na wieczność ludzie w przeczuciu pogromu. W *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego:

Jak po cmentarzu nieme duchów tłumy,
Snują się milczkiem po ulicach miasta
Tłumy mieszkańców trwogą omroczone;
A wieszczba klęski, w którą pojrzysz stronę!
Tam dziecię pyta: Skąd ten tuman wzrasta
I w takie kształty miesza się olbrzymie,
Jak Lucyfera wojsko w piekła dymie?
Cytnęła matka: wywróżyć się lęka.
Dwóch się przyjaciół zbiegła oto ręka —
I zimno śmierci ich uściski ziębi;
Dwojga kochanków spotkało się oko —
I męty śmierci widać w spojrzeń głębi,
I jęki śmierci z westchnieniem się wloką.

Odojewski zaś przedstawia nieco zrujnowane przez wojnę miasteczko i jego mieszkańców, „którzy próbowali jeszcze żyć normalnie, a już odwiedzali się nawzajem patrząc sobie w oczy podejrzliwie, przystawali na ulicy po kilku i rozprawiając o pogodzie, mówili jednocześnie o śmierci” (Zś, 127). Cień zatyły pada na Ukrainę.

Stylistyka frenetyczna polskiego romantyzmu z takiego doświadczenia zagłady bierze swój początek; jej objawy są widoczne i w powieści Odojewskiego. Ale też w niej występuje pewna kontaminacja, znana w romantyzmie właściwie przede wszystkim Krasieńskiemu, a mianowicie — połączenie tchnących frenetycznym rozjątrzeniem wydarzeń ze stylem wysokim. To zwłaszcza uderza w opisach rozkładających się trupów z mogił katyńskich i szczególnej trumny matki Pawła — w postaci wyrąbanej z jej zwłokami z zamarznętej gnojówki zielonkawej bryły lodu. Celem artysty — i to osiągnięciem w całej doskonałości — jest tutaj sakralizacja¹⁸ estetyczna tej odrażającej i przerażającej rzeczywistości ponizzonej śmierci, właśnie — ocalenie męczeństwa przez sztukę. Naruszenie tabu śmierci przez ohydnych morderców, zadających śmierć-błuznierstwo, zostało przez Odojewskiego uwydatnione, ale i przekształcone. Artystyczny wymiar opisu nadał tej śmierci uzasadniony patos: wzniosłości katyńskich męczenników i matki, zamordowanej bestialsko Polski.

Stylistyka frenetyczna łączy się najściślej z historiozofią, uderzającą podobną w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego i w *Zasypie wszystko, zawieje...* To filozofia historii posługująca się obrazowaniem apokaliptycznym. Noc i zło panują nad światem, a ludzie popadają w szaleństwo. Odojewski — podobnie jak Goszczyński — w swych historiozoficznych obrazach odwołuje się często do metaforyki ognisto-infernalnej: po pogromie widok przedstawia się taki, jak by tu dopiero co piekło całe szalało” (Zś, 150);

1 O występujących w literaturze kresowej procederach szczególnej desakralizacji (jak np. u J. Mackiewicza czy L. Buczkowskiego) oraz sakralizacji (u A. Stojowskiego czy T. Konwickiego) pisze J. Jarzębski. w: *Exodus. Ewolucja, obraził, kresów w literaturze polskiej po II wojnie światowej*: („Almanach Humanistyczny”, 1988, nr 9).

gwałciciele wyglądają Jak te jakieś czarne zziębnięte ogiery z dna samego piekła" (*Wo*, 146); przez ziemię ukraińską wionie oddech jakby „z rozżarzonych kraterów" (*Zś*, 289), a Piotrowi wrogi świat *dookolny* przypomina „sabat czarownic na dnie wulkanicznego krateru mającego za chwilę splunąć rozżarzoną lawą" (*Wo*, 124). *Zasypie wszystko, zawieje...* roi się od określeń w typie: „niczym smoła z mitycznych piekieł" (160), „szatański wir" (209), „piekielny jakiś rytm" (228), „piekielny wir" (260) itp. Z *Zamku kaniowskiego* zaś przytoczę dwa charakterystyczne porównania, ujawniające związek między działaniem historycznym i inspiracją piekieł:

Jakby tam anioł śmierci i zagłady
Ważył dla ziemi nad płomieniem piekła
Wszystkie domowych zaburzeń *szkarady* — oraz w opisie pożaru zamku:

Jak przeklętego Lucyfera skronie
Pały dachy w ognistej koronie.
A echo piekieł, umarłych jęczenia,
A głązy siłą ciskane płomienia —

Tańcem i pieśnią tej uczty zniszczenia. Najbardziej jednak uderza, podobieństwo idei kołowrotu zbrodni. Finał *Zamku kaniowskiego* brzmi:

Piekła za wojną zatrzaśnięto bramę.

Znów tenże pokój i zbrodnie te same! *Odojewski* zaś pisze nieraz o „rozpędzonym kole bratobójczych rzezi" (*Zwz*, 381), którego nie można żał rzy mac.

„Niezwykłe natężenie świadomości"

Historiozona ta w równym stopniu co doświadczeniem historycznym żywi się przeczuciami i wizjami. Ukraina w literaturze polskiej to ziemia wieszczków. *Trzy wieszczby* Lucjana *Siemień-skiego* tu właśnie zostały umieszczone, a znane od dawna dwie z nich uzyskały niebywałą popularność: prorocstwo księdza Marka i przepowiednie *Wernyhory*. Bohaterowie powieści *Odojewskiego*

są i w tym sensie nieodrodnymi synami tej ziemi, że żyją przede wszystkim w świecie wizyjno-fantazmatycznym. „Bo przecież wiedział dużo więcej, niż mówił. Była to wprawdzie wiedza nie nabyta dzięki znanym sobie faktom, znał ich bowiem zbyt mało, albo wcale, ale poza faktami, wynikała i ukształtowana z domysłów, przeczuć, czyichś niedomówień, szeptów, czyichś ukradkowych spojrzeń i wreszcie własnych fatalnych snów. Mimo to wiedza pewna i straszna" (Zwz, 456).

Taka wiedza, raczej romantyczna, niż jakakolwiek inna, niemożliwa byłaby bez szczególnej idei śladu. *Zasypie wszysiko, zawieje...* to właśnie ciągłe poszukiwanie śladów, śladów w pamięci — poprzez rekonstruowanie w sobie wydarzeń, albo śladów w rzeczywistości — tak Paweł obłądnie tropi Katarzynę. Osobliwa „antropologia śladu” Odojewskiego stanowi funkcję pamięci, ale i przedstawia pewną propozycję epistemologiczną. Badając wyłanianie się w XIX wieku nowego modelu czy paradygmatu epistemologicznego w naukach humanistycznych, Oarlo Ginzburg, zajmujący się znakami, tropami, śladami, cytuje jako motto sformułowanie J. Johnsa: „Przedmiot, który mówi o utracie, o zniszczeniu, o zaginięciu przedmiotów. Nie mówi o sobie. Mówi o innych przedmiotach”¹⁹. Tak właśnie mówi Ślad Odojewskiego, ponieważ jego bohaterowie żyją w dwóch co najmniej rzeczywistościach bezustannie do siebie odsyłających. Ale jednocześnie żadnej z nich nie można uznać za bardziej rzeczywistą od drugiej. Wskazują one na „inne przedmioty”, inne niż one same, ale równie „nierealne”. W tym układzie utraty wyrazistych znaczeń i docierania jedynie do znaczeń zamglonych, niejasnych, nieoczywistych, pojawia się znów topos egzystencji śladowej, żeby tak ją nazwać, do której trzeba stosować metody kryminalistyki²⁰.

Pamięć odtwarza bezustannie ulotne ślady ludzi, zwierząt, historii, natury; są one, jak rany, które zostawia w nas rzeczywistość,

19 C. Ginzburg, *Signes, traces, pistes. Kncints a"itn para di t/m e dc l'indice*, „*Le Debat*” 1980, nr 6.

20 Znamienne, że Ginzburg obok dotyczącego „śladuw” postępowania poznawczego Morellego i Freuda analizuje również metodę Slierlocka Holmesa.

inni ludzie, nawet ukochani, a raczej — zwłaszcza ukochani. Jedynie dzieciństwo nie jest śladem-raną; mit dzieciństwa stanowi moim zdaniem słabą stronę powieści Odojewskiego, ale i zapewne tworzy ostatnią zaporę chroniącą, dość problematycznie zresztą, przed nieubłaganym runięciem w katastrofizm. Podobnie sądzi Zbigniew Bieńkowski. O *Wyspie ocalenia* pisze, że narasta w niej „olbrzymia, wyolbrzymiona młodziutką świadomością bohatera groza stającej się przeszłości. Dzięki niej zamierzony być może przez Odojewskiego w 1950 roku²¹ powrót do kraju dzieciństwa, jak ucieczka do raję psychologii, staje się wyprawą do piekła”.

Ale jednocześnie ślady są bezustannie zacierane — zasypie wszystko, zawieje; niszczy je natura, niszczą ludzie-mordercy, lecz niszczy je także wewnętrznie sama pamięć. Zapewne taka właśnie jest jej struktura — że usiłuje odtworzyć dokładnie to, co sama przed chwilą unicestwiła. Paradoks pamięci wyznacza oś filozoficzno-narracyjną powieści Odojewskiego: Paweł bezustannie podejmuje niezmiernie żmudną pracę odtwarzania śladów, dochodzi do pewnego punktu, zatrzymuje się, wraca, zaczyna, od początku — i tak bez końca. Życie przekształca się w jedną nieskończoną wędrówkę pamięci, odzyskującej to, co właśnie straciła, i znów tracącej po to, by odzyskać. W tym również kryje się fatalizm; ale „To” jest silniejsze od wszystkiego — to co zasypuje, zawiewa.

Ukraina staje się jakby wyjątkowym miejscem podobnego doświadczenia, właśnie ze względu na swoją konsystencję, którą tak dobrze pojął Malczewski. Obfitość kwitnienia zapowiada szybką zagładę. „Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie”. Ostają się tylko mogiły. „Resztę wiatr ukraiński rozdmuchał do znaku”. Obraz natury w powieści Odojewskiego staje się podobnie jak w *Marii* figurą przemijania, którego nic nie jest w sianie zatrzymać. Pamięć również — składa się z kolejnych rozbłysków przemijania, oświetlają ją one od wewnątrz.

21 Pierwszą wersję *Wyspy ocalenia* Odojewski napisał w 1950 i ogłosił ze skrótami w radio. Powracał potem wielokrotnie do pracy nad powieścią; w 1961 przeredagował ją w całości stylistycznie, „nadając jej bardziej nowoczesny rytm”, jak pisze na obwolucie *Wyspy ocalenia*. Ukazała się w 1964.

Rozbłyśki pamięci znaczą epifaniczną strukturę powieści Odojewskiego. Stąd też świadomość boli a terów pogrąża się stale w transie, w rozmigotaniu gorączki, w oszołomieniu, w szale, w zapamiętaniu, we śnie, w przywidzeniach, w zwidach, w przecuciach, w omdleniach. Ciągłe wszystko odbywa się tutaj w stanie, który Dostojewski nazwał „niezwykłym natężeniem świadomości”. W utworach Odojewskiego mamy niebywałą ilość tych „natężeń”. Była zresztą już o tym mowa. Spójrzmy jeszcze raz od tej strony na trylogię ukraińsko-wizyjną, próbując w niej odnaleźć przede wszystkim opisy rozmaitych stanów i sposobów istnienia.

Przy czym cechą charakterystyczną pisarstwa Odojewskiego staje się odnajdywanie fizjologicznego, zmysłowego wyrazu dla doświadczeń wewnętrznych. „Omamy”, wzrokowe i słuchowe, są przez autora *Zmierzchu swiaia* przedstawiane z niezwykłą precyzją — tak, by zanikała różnica między „złudzeniem” a „rzeczywistością”, gdyż zdaniem Odojewskiego dystynkcja podobna nie ma większego znaczenia. Bohaterowie jego bardzo często nie wiedzą i nie mogą dociec, czy coś się im faktycznie przytrafiło, czy też było „tylko” snem; nie przejmują się tym zbytnio, a Odojewski w taki sposób konstruuje swą oniryczno-fantazmatyczną rzeczywistość, aby i czytelnik dawał się przez nią całkowicie pochłonąć i nie zajmował się zbyt wiele rozróżnieniami między światem rzeczywistości a światem snu. Jest to po prostu jeden niepodzielny świat i w gruncie rzeczy Odojewski głównie zajmuje się odtwarzaniem owej jedności.

Kluczem do podobnego myślenia może stać się przenikliwe zdanie Simone Weil, cytowane jako motto do niniejszego studium: „Nieszczęście zmusza nas, abyśmy uznali za rzeczywiste to, co nie wydaje się nam możliwe”²². Nieszczęście skuwa (o co niemożliwe, z tym co rzeczywiste, a wskutek tego niemożliwość, stając się rzeczywistością, czyni zarazem rzeczywistość niemożliwą. Tu ukrywa się węzeł polskiego traumatyzmu ukraińskiego, który łączy pisar-

22 S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*, Warszawa 1986, s. 175.

stwo Odojewskiego z tą ziemią, czyniąc na czytelniku tak silne wrażenie.

Znakiem egzystencjalnej przemiany wewnętrznej stają się przywidzenia — tak częste na stepie, który nieraz w pewnej mierze porównywany był do wytwarzającej fatamorganę pustyni. Wędrujący bohater (do wędrowania jeszcze powrócę) ma wrażenie, że wszystko „osnute było pajęczyną jakiegoś dotykającego, jak gdyby uchwytnego wzrokiem powietrza, które, na pozór przezroczyste, wydawało się przesycone białawym dymem" (Zś, 158), miasteczko „prześlonięte było, gdy na nie patrzył, ową pajęczyną dymu, jakieś rozmazane, ale wrażenie to złożył na karb swego samopoczucia, budzącego w nim coraz żywsze wątpliwości" (Zś, 1(50)). „Pajęczyna" taka to znak pogromu, klęski, śmierci. Paweł przypisuje owe zjawiska wzrokowe swemu znużeniu, tymczasem jest. tak i jeszcze inaczej, gdyż rzeczywistość wydziela pewne figuralne, mistyczne znaczenia, które wychwytywane są przez „oko wewnętrzne". Rozmazanie, rozedrganie, migotliwy opar, mgła i mgiełka — to wszystko mają być zjawiska „obiektywne", ale zarazem są one emanacją stanów wewnętrznych. Doprawdy niemożliwością jest rozdzielenie „realnego" i „nierealnego", jakiegokolwiek potwierdzenie, że to drugie jest zależne od tego pierwszego.

Podobnie rzecz się ma z fenomenami głosowymi. Przytoczę zapis następujących wątpliwości: „nie miał pewności, czy był jej prawdziwym głosem, czy tylko jego myślą o głosie babki" (W'o, 48), albo: „choć nigdy nie zdobył pewności, że to szepnęła ona, a nie on pomyślał, gdyż mogła to być także jego własna myśl o szepcie, którego oczekiwał lub który przeczuwał" (Zw., 33). Rzecz jasna, te niepewności wzrokowe i słuchowe pojawiają się w chwilach dziwnego skupienia istnienia, jakim podlegają bohaterowie Odojewskiego. Może to być rodzaj „letargicznej nieomal drzemki" (Zś, 80), stan „z pogranicza choroby i szaleństwa" (Zś, 203), sen lub omdlenie, ich zbliżenie ontologiczne, kiedy Piotr lub Paweł zadają sobie pytanie o to, czy śpią, czy zdaje im się, że śpią, kiedy bytują „w tym na. wpół śnie, na wpół jawie" (IFo, 152), kiedy jakieś wydarzenie tak mgławicowo majaczy w pamięci, że nie jest się całkiem pewnym, czy pochodzi ono ze snu, czy wydarzyło się naprawdę (Wo, 177). Stany somnambuliczne z pogranicza jawy i snu

(Zś, 155) drażą pamięć, a żywym i umarłym nadają jednakowo byt zjaw. Zwłaszcza w *Zmierzchu świni* bardzo często występuje myślenie o najbliższych żywych, jak o „nieprawdziwych zjawach ze snu” — ze wszystkimi konsekwencjami takiego eksperymentu egzystencjalnego, a także wyczuwanie namacalnej obecności w powietrzu zjaw ludzi, którzy już odeszli, ale ciągli¹ jeszcze snuli się po pokojach domów, na dodatek, domów już na pewno nie istniejących — „poza tymi bezkresnymi i mrocznymi tunelami snów” (Zś, 289).

W omawianej trylogii stany „niezwykłego natężenia świadomości” mogą wybuchać permanentnie, gdyż znajdują właściwą aurę, w której się pienia — step, zagładę, klęskę i śmierć. Słowem — Nieszczęście. Poza *Zasypie wszystko, zawieje...* nie znam powieści polskiej, która by w tym stopniu była zapisem — najogólniej mówiąc — transu. Iść w transie, to podstawowa kondycja Pawła. Staje się on przeklętym Wiecznym Tułaczem, przemierzającym Ukrainę, „w tę stronę i z powrotem, na wprost, na ukos, w kółko, w poprzek” (Zwz, 414). Do symbolu Ahaswerusa Odojewski czuł pociąg już od dawna, świadczy o tym fragment snu czy przywidzenia z *Miejsc nawiedzonych* (Mn, 86-96), powtórzony następnie z pewnymi zmianami w *Kwarantannie* w dziale, *Prozy z miejsc nawiedzonych* (K, 252-265). Poza tym jedno z opowiadań *Kwarantanny* nosi tytuł *Ahaswer*. Wszędzie tu pojawia się postać wędrowca idącego w absolutnej pustce, rozpaczy, samotności.

Topos drogi, na którą wstępuje ukraiński wędrowiec, należy do najbardziej wstrząsająco ujętych w prozie Odojewskiego i najbardziej pokrewnych w tonacji *Marii* Malczewskiego. „A droga wyciągała się i wiła w sypkim, suchym upale, męcząca jak rozpacz” (Wo, 207); „Droga leżała przed nimi błada w skąpej poświecie [księżycu], pusta, ginąca w bezmiernej, nieprzeniknionej wrogości czarnych, mokrych od deszczu i pustych pól” (Zwz, 125); „W bezkresnych pustych manowcach było coś nieubłaganie surowego, pozbawionego litości i domagającego się śmierci” (Zwz, 309); „Zapatrzony w bezkresną pustkę czuł również jałowość swoich myśli. Bo było w tej pustce coś domagającego się śmierci, jak gdyby śmierć mogła być dla niej wybawieniem. Właściwie może nawet

w tej pustce była już śmierć..." (Zwz, 310). „Jar wydawał się zupełnie pusty, tak samo za jarem las, za lasem zaś pola i za polami step. Wszystko zległo w wszechogarniającej ciszy. Miał wrażenie, iż widzi nawet odległy widnokrąg, za którym rozpościerała się chyba pustka, i dalej, aż pod samą nieskończoność, a nawet jeszcze dalej, nawet poza tę nieskończoność też" (Zwz, 233). Ta cisza, pustka, nieskończoność pochodzi z „powieści ukraińskiej" Malczewskiego, ale też i jego „późny wnuk" — Odojewski, uczynił ową nieskończoność najbardziej rozpaczliwą w literaturze polskiej.

Iść w transie przez Ukrainę... Ale — czy ona jeszcze jest?

Badacze nieraz już zwracali uwagę na wszechpanującą w powieściach Odojewskiego ostateczną zagładę nie tylko polskiej obecności na Ukrainie, ale i Polski, ale i Ukrainy, ale i całego świata. Maria Kuncewiczowa wspomina, jak w roku 1968 prowadziła zajęcia na Uniwersytecie w Chicago, potem na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles i w Berkeley: „Trochę jak gaśnięcie Józefowej w Kazimierzu smuciło mnie zamieranie pewnych wątków w literaturze polskiej. Przed Żydami zajmowałam się końcem szkoły ukraińskiej, dą czego mnie usposobiła *Wyspa ocalenia* Odojewskiego — jaki gorzki, ironiczny tytuł! Ta upiorna — w roku 19-13 — Czuprynia, ten dwór rosyjsko-polskiej rodziny z ukraińskim bastarden na sumieniu ukazał mi się w świetle wojny, jak ostatnia na rozdrożu •karczma, co Rzym się nazywa«, rządzona przez diabła historii, wabiącego beztroskich podróżnych na rozrachunek"²³. „Diabeł historii" pohulał sobie tutaj wyjątkowo już siarczyście. Róża Ukrainy okazała się bardzo ciernista.

Ach Ukrainy nie będzie!

Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą —

biadał Słowacki. Została chyba jednak dla nas ocalona, nawet jeśli jest to ironiczno-tragiczne ocalenie przez Rozpacz Malczewskiego i Odojewskiego, Rozpacz, która stała się Sztuką. Cieni i róża Ukrainy tkwią ciągle w naszym sercu.

²³ M. Kuncewiczowa, *Natura*, Warszawa 1975, s. 216.

SPIS TREŚCI

„PATRIOTA-WARIAT"	9
POLACY I ICH WAMPIRY.....	33
WALKA Z SZATANEM I DEMON TEATRU	54
„Wariat czy szpieg" — Nowa religia — „Takim zewnątrz, jakim i wewnątrz" — „Zadawanie" teatru — Bankiet.	
KATASTROFA I RELIGIA	77
Dekadencja czy traumatyzm — Straszne przesady dziecięce — Rycerz-zbrodniarz — „Spróchniały obraz Edenu" — Zwątpienia i „rozkosz otchłani" — „Gdy się rozwinie, ach, wtedy wszystko skończoneP" — Poezja eschatologii	
KRUCJATA NIEWINIĄTEK?.....	115
„Nie czynię dobra, którego chcę, jeno zło, którego nie chcę" — Wiara jako idea — Trup uwodziciela — Dzieci i utopia	
„CZŁOWIEK WYTWARZA ZŁO, JAK PSZCZOŁA MIÓD"	133
„POWSTRZYMAĆ PROMETEUSZA"	147
PEŁNIA FAUSTA CZYLI TRAGEDIA ANTROPOLOGICZNA	158
CIERŃ I RÓŻA UKRAINY	173
Nieznane arcydzieło — Śledztwo w sprawie egzystencji — „Parę sztychów w guście Piranesiego" — „Loch" i „maż" — Ukraiński archipelag — Pamięć — Klechda o dwóch braciach — Tragedia przeznaczenia — Łańcuch umarłych — Step zarasta śmiercią — „Rozpędzone koło bratobójczych rzezi" — „Niezwykłe natężenie świadomości"	