

JAN
TOMKOWSKI



DOM
CHIŃSKIEGO
MĘDRCA

PAŃSTWOWY
INSTYTUT
WYDAWNICZY

JAN TOMKOWSKI

DOM
CHIŃSKIEGO
MĘDRCA

ESEJE O SAMOTNOŚCI

PAŃSTWOWY
INSTYTUT
WYDAWNICZY

Okładkę i strony tytułowe projektowała
Teresa Kawińska

Redaktor
Krystyna Kurmanowa

© Copyright by Jan Tomkowski
Warszawa 2000

ISBN 83-06-02799-X

I

Infernus

Pamięci moja, widzeń mych zwierciadło...

Dante

1

W jedenastej księdze *Wyznań* święty Augustyn pisze, że jeśli zadamy pytanie, co robił Bóg przed stworzeniem świata, możemy usłyszeć dowcipną odpowiedź: przygotowywał piekło dla tych, których dręczy nadmierna ciekawość. Augustyn dopatruje się w podobnej odpowiedzi szyderstwa, które jego zdaniem trudno uznać za najwłaściwszą formę rozwiązania zawitych kwestii teologicznych.

W systemie Kalwina owo szyderstwo okazuje się jednak fundamentalną prawdą doktryny chrześcijańskiej. Nawet najbardziej pobożny żywot nie chroni człowieka przed potępieniem i ten fakt powinniśmy zaakceptować bez sprzeciwu. Sam Bóg zbudował piekło i ustalił listę jego mieszkańców. Kto zechciałby zgłębić tajemnicę predestynacji, zagubi się niechybnie w labiryncie domysłów i skończy życie jako szaleniec.

Wywód Kalwina, niezmiernie logiczny i dobrze uargumentowany, odbiera infernalnej przestrzeni charakter miejsca kary. Winni jesteśmy wszyscy, ale surowy wyrok dosięga tylko niektórych. Zamiast sprawiedliwości pojawia się zatem wszechmoc, której towarzyszy łaska obejmująca wyłącznie wybranych. Naturalnie człowiek głębokiej wiary nie wątpi, że wyroki Boga są zawsze sprawiedliwe, niemniej jednak nad piekłem ustanowionym przez kalwinizm unosi się cień absurdu.

Odczytanie intencji genewskiego reformatora z pozycji rozumu czy tym bardziej zdrowego rozsądku nie wydaje się zabiegiem zbyt sensownym. Kalwin liczył w końcu nie na zrozumienie ze strony filozofów, lecz na głęboki akt wiary, który pozwala zaaprobować bez zastrzeżeń wszelkie boskie decyzje. Zbliżony wątek: zgoda człowieka na przyjęcie wiecznej męki, pojawia się również w pismach mistyków chrześcijańskich, którym obca jest doktryna predestynacji i których z różnych powodów trudno posądzić o jakiegokolwiek sympatie dla kalwinizmu.

Kto wyrzeka się własnej woli, by zastąpić ją wolą Boga, wyklucza jednocześnie możliwość buntu. Ten gest nie posiadałby żadnego znaczenia, gdyby zamiary Boga były nam wiadome. Należy więc przygotować się na najgorsze, nie wyłączając ostatecznego potępienia. W misticie chrześcijańskiej podporządkowanie człowieka Bogu jest wyrazem bezgranicznej miłości i świadectwem zwycięstwa nad pokusą. Zdaniem Jana Taulera człowiek idący do Boga musi zgodzić się i na piekło, jeśli taka byłaby wola boska. Nie wybiera piekła w tym znaczeniu, by je przyzywał, by pragnął w nim zamieszkać. Sądzi natomiast, iż żadna istota stworzona nie może żądać miejsca w niebie, na które w pełni nie zasłużyła.

Prawdziwa miłość i pokora dają mistykom prawo do nadziei. Tauler powiada, że kto nisko zstępuje, ten wysoko zajdzie. „Nisko” — to znaczy aż na samo dno otchłani, gdzie wędruje się oczywiście z woli Boga. Mistycy schodzą do piekła, by usłyszeć tam głos wzywający ich do raj. Podróżuje się zawsze między największymi skrajnościami, doświadczenie mistyczne ogarnia całość rzeczywistości, zarówno państwo potępionych, jak i królestwo wiecznej radości.

Pośród infernalnych przestrzeni wędrowali Dante i Swedenborg, któregoś dnia znalazła się tam święta Teresa z Ávila. Przeniesienie do piekła było całkiem niespodziewane i nastąpiło podczas modlitwy. Nie miała wątpliwości, że znalazła się w piekle na mocy boskiego roz-

kazu. Ujrzała podziemną ulicę tonącą w błocie, poznała grozę infernalnego bestiarium. Droga do miejsca przeznaczenia okazała się nadzwyczaj krótka, choć dość uciążliwa. Wreszcie zamknięto świętą Teresę w ciasnej celi przypominającej stosowane do dzisiaj pomieszczenia więzienne, w których nie sposób położyć się ani usiąść. Poczowała straszliwą moc ognia trawiącego duszę. Chociaż była osobą schorowaną, która zniosła wcześniej z odwagą wiele cierpień fizycznych, tym razem zadano jej ból, jakiego żaden człowiek wytrzymać nie potrafi. Świadomość zupełnego osamotnienia potęgowała grozę sytuacji. Podróż do piekła trwała krótko, ale — jak pisze w jednym ze swych dzieł — „choćbym żyć miała jeszcze wiele lat, niepodobna, aby ta chwila wyszła z mej pamięci”.

Pokora każe świętej Teresie sądzić, że przeniesiona została do miejsca wiecznej kary, na które zasłużyła. Możemy przecież zaryzykować inną hipotezę: wielka mistyczka należała do grona wybranych, o których powiada święty Augustyn, że Bóg pozwala im rozwiązać zagadkę ognia piekielnego. Męki infernalnej — podobnie jak niebiańskiej rozkoszy — nie da się wyrazić za pomocą słów czy obrazów. Trzeba ich po prostu doświadczyć, choćby przez sekundę, która z perspektywy mistyka urasta do rozmiarów wieczności.

Święty Paweł i święty Piotr zgodnie twierdzą, że po ukrzyżowaniu Chrystus zstąpił do Szeolu, by uwięzione tam dusze pocieszyć obietnicą zbawienia. Scenę zejścia do otchłani autorzy nowotestamentowych apokryfów przedstawiają w formie o wiele bardziej dramatycznej, niż uczynił to Wit Stwosz. Obecność istoty boskiej wywołuje bezsilny gniew demonów: zatraskują bramy piekielnego miasta, przygotowują się do obrony, która, rzecz jasna, okaże się nieskuteczna.

Pozornie te dwa fenomeny: zstąpienie Chrystusa do otchłani i mistyczna wędrówka do piekła, nie mają ze sobą żadnego związku. W rzeczywistości, jakkolwiek odmienne w swych następstwach, wypowiadają one tę samą ideę:

marzenie o zwycięstwie nad wieczną śmiercią i siłami zła. Dla tych, co podążają śladami Chrystusa, bramy infernalnego królestwa otwierają się dwukrotnie. Zwykli śmiertelnicy przekraczają je tylko jeden raz.

Powodowany głęboką pokorą i miłością człowiek może wybrać piekło. Z drugiej strony — prawem mistycznego paradoksu — również zamknięcie w miejscu męki możemy uważać za świadectwo miłości, a nie Bożego gniewu. Jednakże mistyczna miłość posiada wiele znaczeń i odcieni. Zdaniem niektórych wyklucza ona całkowicie istnienie piekła — przynajmniej jako krainy wiecznej kary. Wszelka próba naruszenia oficjalnej nauki chrześcijańskiej dotyczącej losu potępionych prowadzi najczęściej do unicestwienia piekła. Kto mówi o kresie cierpień zadawanych ludzkim duszom, ten zastępuje infernalną przestrzeń czyszcem. Tak postąpił Orygenes, którego sposób rozumowania znalazł kontynuatorów w następnych wiekach.

Zło, grzech i kara to stany przejściowe, pozbawione osobnego bytu, a zatem również możliwości wiecznej egzystencji. Zgodnie z teorią apokatastazy wszystkie stworzenia prędzej czy później zostaną zbawione i powrócą do Boga. Kary spadające na potępionych nie mają charakteru materialnego, boski ogień trawi jedynie złe uczynki, niszczy zło tkwiące w duszy. Wygląda to mniej więcej w ten sposób, że po śmierci dusza oddzielona od ciała ogląda w pamięci wszystkie występki, jakich dopuściła się za życia. Infernalny płomień nęka sumienie, dusza odczuwa ból i wstyd. Orygenes uważał ten rodzaj kary za całkowicie wystarczający, lecz odmiennego zdania byli jego przeciwnicy. Musimy przyznać, że autor traktatu *O zasadach* trafił na plemistów surowych, a często wręcz niesprawiedliwych, którzy — jak na przykład święty Hieronim — na podstawie sugestii i hipotez wyciągali zbyt daleko idące wnioski. Ponieważ jednak interesuje nas w tej chwili nie tyle rekonstrukcja poglądów Orygenesesa, co interpretacja wybranego problemu, rozpatrzmy również

twierdzenia przypisywane rzekomemu twórcy herezji przez jego adwersarzy.

Orygenes zakładał, że nieustannie odbywa się ruch dusz wędrujących od Boga ku materii, wcielających się, rozpadających w nicość i na nowo zmartwychwstających. Dusze wygnane z niebios zamieszkują w „piekle tego świata”, które nie jest co prawda miejscem najstraszliwej męki, ale za takie muszą uważać je ci, co dostąpili wcześniej najwyższej radości. Co ciekawsze, według Orygenesza Królestwo Boże dzieli się na kilka sfer, zaś najniższą z nich tworzy firmament; dusza spadająca z nieba na firmament ma wrażenie, że dostała się do piekła. Jednym słowem — jak komentuje ten wywód święty Hieronim — „to, co dla jednych jest piekłem, dla drugich okazuje się niebem”. Relatywny charakter infernalnego państwa w połączeniu z teorią apokatastazy nasuwał szereg wątpliwości co do przyszłego losu demonów. W opinii Hieronima Orygenes rozwiązywał tę kwestię w sposób prosty, chociaż dosyć szokujący: miał bowiem głosić, że Chrystus, który stał się człowiekiem, stanie się również demonem i za szatańskie nieprawości zostanie ponownie ukrzyżowany.

Orygenes odrzucał myśl o istnieniu piekła z pozycji filozofa i teologa budującego pierwszy w miarę kompletny system wiedzy chrześcijańskiej. Mistycy, którzy doszli do podobnych wniosków, działali w odmiennej intencji. Bóg Williama Blake’a kieruje się w swych wyrokach miłosierdziem i przebaczeniem, nie może zatem być uznany za twórcę piekła. Wizerunek infernalnej krainy, jakim obdarzyli nas autorzy biblijni, a później Dante czy Swedenborg, mija się z prawdą. W rzeczywistości piekło nie jest miejscem, lecz stanem, przez który przechodzi człowiek. W ognistym jeziorze męki płoną błędy ludzi, podczas gdy ich dusze, oczyszczone i pozbawione zła, osiągają zbawienie. Blake, który starał się usprawiedliwić istnienie zła jako niezbędnego elementu energii twórczej, nie miał chyba innego wyjścia niż

wybór drogi zapoczątkowanej przez Orygenes. Podkreślał jednak rolę szczególnie bliskiej więzi między Stwórcą a stworzeniem — sądził, że jej charakter nakazuje zastąpić piekło czyścim.

2

Księgi Izajasza, Hioba oraz Księga Psalmów kreślą obraz hebrajskiego Szeolu mało przypominający późniejsze piekło chrześcijańskie. Przywodzi on na myśl podziemia Hadesu, do których kierowali swych zmarłych starożytni Grecy. Cienie ludzkie żyją tu w milczeniu i zapomnieniu, pozbawione nadziei, ale także wolne od kar piekielnych. Dopiero ewangelisci przekształcają tę pełną melancholii wizję, wzbogacając infernalny pejzaż o „jezioro gorejące ogniem i siarką” (Ap 21,8), „ogień nieugaszony” (Mk 9,43), „piec rozpalony” (Mt 13,42), do którego wrzuca się grzeszników. Piekło staje się miejscem, „gdzie robak ich nie umiera i ogień nie gaśnie” (Mk 9,48). Opisy zawarte w Nowym Testamencie są nadzwyczaj lakoniczne i nawet największego sceptyka ogarnąć musi podziw dla dzieła, którego dokonała w następnych wiekach wyobraźnia religijna chrześcijaństwa.

Święty Tomasz z Akwinu zapewnia, że po zmartwychwstaniu i Sądzie Ostatecznym dusze potępionych połączą się z ciałami „niezręcznymi, ciemnymi i brzydkimi”, co stanowić będzie rodzaj dodatkowej kary. Artyści średniowieczni i renesansowi akceptują na ogół to przekonanie. Ciała ludzkie poddane męce są zawsze nagie, często unieruchomione, wiszące głowami w dół, krzyżowane, tratowane, kłute, kłusane przez węże, chłostane. Najpełniejszy bodaj indeks wszelkich form maltretowania ludzkiego ciała przedstawił Hieronim Bosch w swym tryptyku *Sąd Ostateczny*.

Na czoło kar „naturalnych”, jakie powoduje już sama przyroda infernalna, wysuwa się rzecz prosta ogień. We-

dług apokryficznej *Apokalipsy Piotra* bluźniercy zaczepieni na swych językach wiszą nad rozpalonym ogniskiem, inni skazańcy płoną w samym ogniu albo doznają męki za sprawą specjalnych urządzeń. Ci, których oszczędziły płomienie, zażywają kąpeli w jeziorze ognistej siarki albo rzece roztopionego metalu. Znacznie rzadziej ogień zastępuje jego przeciwieństwo — trudny do zniesienia mróz, lód, wieczna zmarzlina. Niskie temperatury nie odpowiadają najwidoczniej demonom, choć na przykład zdaniem Orygenesesa „wszystko, co gorące, jest dobre”, natomiast „węże, smoki i demony są zimne”. Osobliwą emanację diabelskiego chłodu przedstawił niezwykle intrygująco Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie*. Pośród niezbyt bogatej infernalnej fauny pierwszoplanową rolę odgrywa biblijny „robak nieśmiertelny”. Ponadto spotykamy tam węże, ropuchy i jaszczurki (znacznie barwniejsze piekło islamu zamieszkują także skorpiony i smoki), wreszcie fantastyczne bestie, w których malowaniu nikt nie prześcignął chyba Boscha.

Piekielne instrumentarium tworzą według Bernarda z Clairvaux „młoty bijące, kajdany, różgi”. Jakub de Voragine dodaje do tego zestawu żelazne pręty, które użyte jako narzędzia chłosty przebijają ciało aż po jelita. Dionizy Kartuz opisuje zastosowanie rozpalonego pieca, na którym układa się ofiarę. Są jeszcze dużych rozmiarów patelnie służące do smażenia potępionych, kotły do gotowania w smole albo wrzątku oraz ogniste koła męki, z perspektywy średniowiecza — prawdziwy cud techniki. Pełne bogactwo demonicznego instrumentarium ukazał w swoim wyobrażeniu *Sądu Ostatecznego* piętnastowieczny mistrz koloński Stephan Lochner. O ile do nieba ludzie są zawsze wpuszczani, to do piekła trzeba ich porywać przemocą, narzędziami perswazji zaś stają się młoty, łańcuchy, widły i różgi. Kara dotyczy każdego z pięciu zmysłów. Szczególną przykrość sprawia potępionym widok demonów, o wiele gorsza jest zdaniem niektórych autorów obecność pokrzywdzonych. Zgodnie

z tradycją islamu wszystkie nasze występki przybierają w zaświatach postać człowieka, który nie odstępuje grzesznika ani na krok. W piekle panuje trudny do opisania zgiełk albo na odwrót — przerażająca cisza, w której rozlega się czasem jęk katowanych. Straszliwy odór spowodowany gryzącym dymem razi powonienie, w ustach mieszkańców piekła płonie ogień, dokucza im głód i pragnienie. Wszystko, czego dotykają, wzbudza obrzydzenie, przedmioty są tam ostre albo parzące. Nie widać nieba ani gwiazd, bowiem — jak na prawym skrzydle tryptyku Boscha *Wóz z sianem* — płomienie i dymy przesłaniają horyzont.

Tomasz a Kempis obliczył, że jedna godzina spędzona w piekle jest cięższa niż sto lat najbardziej surowej pokuty na ziemi. Rachunek dość oryginalny, jeśli zważyć, że w obrębie wieczności zegar okazuje się instrumentem mało przydatnym. Kraina infernalna zaprzecza jednak w takim stopniu prawom fizyki, iż łatwo popełnić błąd. Jest tam przestrzeń, ale nie ma czasu, co wolno uważać za paradoks. Piekielna maszyneria znajduje się w ciągłym ruchu, nie znając spoczynku. Ruch dopuszcza możliwość zmiany, a więc z filozoficznego punktu widzenia potępieni nie przebywają w wieczności, lecz doświadczają czegoś, co nazwałbym „wiecznym czasem”. W przerwie między jedną a drugą torturą otrzymują być może chwilę wytchnienia. Dość częsty obraz przedstawia człowieka, który ucieka z miejsca męki, lecz szatan zmusza go za każdym razem do powrotu. Według *Apokalipsy Piotra* sodomici strącani są w przepaść, a po upadku sprowadzani ponownie na szczyt góry. Teoretycznie to, co ma swój początek, posiadać musi i kres. Chyba że infernalny czas wyobrazimy sobie na podobieństwo koła wiecznego powrotu, w którym uwięzieni zostali zarówno potępieni, jak i demony.

Do ciemnej otchłani śmierci prowadzi zazwyczaj brama o stalowych ryglach. Piekło stanowi przestrzeń zamkniętą, dokładnie obwarowaną ze wszystkich stron.

Tertulian bodaj jako pierwszy porównał je do czynnego wulkanu. Obok tej metafory możemy postawić inną, której nie mógł znać żaden starożytny pisarz: piekło przypomina mniej lub bardziej prymitywną fabrykę. Taki obraz podsuwa również wizja Hieronima Boscha, w której diabeł spełnia jednocześnie funkcję robotnika i kata. Nie wiadomo dokładnie, w jakim celu pracuje piekielna maszyna, bo za jej cel właściwy trudno uznać tortury zadawane strzępom ludzkich ciał z powodu występków popełnionych przed tysiącami lat. Zdumiewa nas także zgoła cudowna witalność potępionych, o tyle uzasadniona, że — jak powiada Bernard z Clairvaux — „w piekle nie można umrzeć”.

U schyłku XX wieku wizja infernalnego królestwa stworzona przez dawnych artystów i pisarzy religijnych budzi niepokój z zupełnie innych powodów niż lęk przed potępieniem. Piekielna fabryka stała się realnością. Jedynie, co może nas przerazić w średniowiecznym albo renesansowym piekle, to brak wyboru — świadomość, iż człowiek pragnie śmierci, lecz ta jedyna droga ucieczki, ostatnia forma buntu, została przed nim zamknięta. Na tę kwestię możemy przecież spojrzeć z innej perspektywy. W przytoczonych obrazach piekła dostrzegam psychologiczną sprzeczność. Bogatsi o doświadczenia naszej dosyć okrutnej epoki, wiemy już, że człowiek przystosowuje się do istnienia w każdych warunkach, że stosunkowo szybko uczy się obojętności na cierpienie, poníženie, ból. Wówczas męka przestaje być odczuwana jako nie-szczęście, przekształca się w stan normalny, przykrą codzienność. Kto nie opanuje sztuki adaptacji, musi zginąć, i na tym polega właściwie-jedynie niebezpieczeństwo. Chrześcijańskie piekło ewentualność śmierci wyklucza. A zatem miałyby rację Albert Camus, który dowodzi, że lepiej istnieć wraz z ciałem w piekle niż zostać na zawsze unicestwionym. Ale taki bilans wydaje się dyskusyjny.

W momencie śmierci dusza oddziela się od ciała, zmysły zawieszają swą pracę, lecz pamięć, rozum i wola działają ze wzmożoną siłą. Nowy kształt materialny, jaki otrzymuje w zaświatach dusza, przypomina cień. Stanowi on swego rodzaju uzewnętrznienie świadomości, jest na ogół niestały i z upływem czasu podlega rozmaitym przeobrażeniom. Cień doznaje i doświadcza. Jeśli należy do tłumu potępionych, pierwszą wizytę składa Minosowi. Dowiaduje się wówczas, że Minos, którego Homer wyposażył w złociste berło i posadził na królewskim tronie, jest w rzeczywistości pilnym urzędnikiem o dość pokracznym wyglądzie. Rozmowa trwa krótko, ponieważ skazani niczego nie ukrywają. Minos wyznacza swemu gościowi miejsce w odpowiednim kręgu, po czym rozstają się. Jak wolno przypuszczać — na zawsze. Do piekła wstępuje się bez uciążliwych formalności, jakimi zwykły nas nękać ziemskie urzędy.

Dante rozpoczął swą podróż po zaświatach 8 kwietnia 1300 roku, rezultaty owej wyprawy poznali później czytelnicy *Boskiej Komedii*. Nie był zapewne postacią na miarę Odyseusza, Eneasza czy świętego Pawła, choć wkrótce miał dołączyć do tej trójcy. Schodził do piekielnych czeluści wraz z ciałem, jako jedyny żyjący pośród umarłych. Łódź, z której korzystały dotąd wyłącznie cienie, ugięła się pod ciężarem materialnego kształtu. Demony protestowały, groziły śmiercią. Odczuwał lęk, dręczyły go wątpliwości dobrze znane wszystkim mistykom.

Był poetą, to znaczy człowiekiem, który otrzymał od Stwórcy jakby więcej niż inni. Nie talent poetycki czy profetyczny, nie łatwość rymowania czy władzę nad językiem. Bóg wyposażył Dantego w doskonałą pamięć, pozwalającą utrwalić wszystkie oglądane obrazy, umożliwiającą stworzenie monumentalnego arcydzieła.

Rozmowy Dantego z mieszkańcami piekła ujawniają istnienie znacznej dysproporcji między wiedzą, jaką po-

siada żywy człowiek, a mądrością umarłych. Ciaccio przepowiada poecie burzliwą przyszłość i sądzimy wówczas, że cienie są lepiej poinformowane od ludzi. Jednak w pieśni dziesiątej pytania zadaje duch, Dante zaś odmawia odpowiedzi. Światło łaski pozwala potępionym odgadywać przyszłość, obraz teraźniejszości został przed nimi ukryty. Duchy interesują się głównie tym, co doczesne — jakby dla udowodnienia tezy, iż wiedza, której nie potrafimy uzyskać, wydaje się zawsze najcenniejsza.

Więźniowie infernalnej krainy zachowują pamięć, co staje się niekiedy — jak choćby w przypadku Ugolina — źródłem dodatkowej kary. Ten fakt nie stanowi przecież reguły. Dla większości utrata pamięci oznaczałaby kompletne unicestwienie indywidualności. Potępieni, których przedstawił Dante, nie są anonimowymi ofiarami poddanymi władzy demona. Każdy z nich posiada własną, niepowtarzalną historię, każdy zachowuje tożsamość, pamiętając o swej zbrodni. Nawet ci, którzy przebywają w piekle całe stulecia, zachowują silny związek z życiem ziemskim. Zagadnięty przez Dantego duch mówi: „Pochodzę z Toskanii.” Z Toskanii, a nie z określonego kręgu piekielnej otchłani. Właściwe dzieje człowieka rozgrywają się w świecie doczesnym, w zaświatach nie ma już żadnej historii. Monotonna męka to temat odpowiedni dla poety, który widzi piekło po raz pierwszy. Duch pragnie rozmawiać o tym, co zdarzyło się pośród żywych.

W piekle Danteskim jedni wędrują, inni trwają w bezruchu, ale różnice te wynikają z charakteru kary, którą zostali dotknięci. Niekiedy czas męki przybiera formę zamkniętego kręgu: ciała grzeszników rozpadają się i łączą na nowo. Dante — w przeciwieństwie do wielu mistyków europejskich — nie miał jasnego wyobrażenia kategorii wieczności. Pojmował ją jako czas bez końca, czas wydłużony do rozmiarów bezkresu, w którym następują pewne zmiany. Potępieni wykazują skrucę, ale nigdy nie opuszczają miejsca przeznaczenia. Pozostaną na zawsze więźniami infernalnego czasu.

Kto spogląda na wspaniałą architekturę piekieł, rozpoznaje dzieło prawdziwego mistrza. Budowle szatańskie są nie mniej licze od ludzkich. Tylko to, co stworzy Bóg, „na wieki będzie trwało: do tego nic dodać nie można ani od tego coś odjąć” (Koh 3,14). Dante podziwia wielokrotnie urządzenie piekielnej krainy. Przed wejściem odczytuje słowa widniejące nad bramą. Przypominają one inicjały, jakie malarze zwykli umieszczać na swych obrazach. Trzy potęgi powołały do istnienia piekło: Boska Moc (la Divina Potestate), Najwyższa Mądrość (la Somma Sapienza) i Pierwsza Miłość (il Primo Amore). Wszystkie zjednoczyła we wspólnym wysiłku Sprawiedliwość (Giustizia).

Niekiedy odnosimy wrażenie, że duchy błakają się bezładnie, przenosząc się z miejsca na miejsce. Hierarchia kar budzi poważne rozterki. Jest to uczucie wynikające z rozległości opisywanej piórem Dantego przestrzeni. W rzeczywistości piekło tworzy konstrukcję o nieskazitelnej symetrii, a za jej podstawę służy rzecz prosta koło, symbol wieczności. Zastanowić nas może inna kwestia. Spotykamy na co dzień ludzi, którzy naszym zdaniem zasłużyli jednocześnie na miano hipokrytów, oszustów i zdrajców, po śmierci powinni zatem trafić do wielu kręgów naraz. Takiej możliwości Dante nie przewiduje. Kara dotyczy zawsze jednego rodzaju winy. Tylko w ten sposób, za cenę poważnych redukcji i uproszczeń, boski system jest w stanie podporządkować sobie żywiołowy świat ludzkiej zbrodni.

Wielu mieszkańców piekła posiada niemałe zasługi, jednak w ich wypadku — jak pisze Dante — „winy przeważały”. Sformułowanie dość charakterystyczne, dobrze określające istotę sprawiedliwości, której podstawowymi symbolami są waga i liczba. Co prawda, jeśli wierzyć napisowi na piekielnej bramie, piekło budowała także „Pierwsza Miłość”, lecz chodzi tu o stały atrybut Ducha Świętego, a nie zasadę moralną. Kto wysła Tristana do piekła, ten stawia prawo ponad miłością. Dante odróżnia wprawdzie pojęcie miłości duchowej, czystej, mistycznej (amore) od miłości zmysłowej (lussuria), niemniej jed-

nak los Franceseski da Rimini świadczy, że z punktu widzenia sprawiedliwości ostatecznej głęboka miłość nie gwarantuje przebaczenia. Z kolei pobyt w raju połączony z bolesną świadomością, iż w piekle dusze innych ludzi doświadczają cierpienia, wymaga chyba siły nie mniejszej niż potęga zdolna poskramiać diabelskie zastępy. Ale siła ta nie ma nic wspólnego z miłością...

Zasady podziału piekła na zróżnicowane pod względem stopnia kary kręgi określa etyka Arystotelesa. System sprawiedliwości odwołuje się zatem do przesłanek racjonalnych, a nie mądrości serca. Wergiliusz radzi Dante'mu, by hierarchie infernalnego państwa rozpatrzył „za pomocą rozumu”. Przeniknięte okrucieństwem piekło oglądane oczami poety nie jest absurdalne, naturalnie jeśli nie uważamy za absurd faktu, że z powodu winy popełnionej w czasie, winy „skończonej”, cierpi się przez całą wieczność. Wolny od emocji rozum wydaje najsurowsze wyroki, nie troszcząc się o litość czy miłosierdzie. Miłość, która — jak czytamy w zakończeniu *Raju* — porusza słońca i gwiazdy, nie znajdzie tu dostępu.

Olof Lagercrantz nie ma pewności, czy Dante podołał wyznaczonej mu misji „urzędnika w hali wystaw moralistycznych”. Istotnie, poeta reaguje dość często w sposób gwałtowny: płacze, lamentuje, rozpacza, uskarża się na srogość wyroków. Inaczej zachowuje się Wergiliusz: to poeta, który zna już swoje miejsce w infernalnym systemie, gdzie przydzielono mu funkcję skromną, ale niezbyt kłopotliwą. Wergiliusz zaakceptował działanie niezawodnego systemu. Dante powinien to uczynić jeszcze przed podróżą do raju. W dziewiętnastej pieśni znajdujemy pokorną apologię dzieła boskiej mądrości, przejawy buntu znikają bez śladu. Poeta skorzystał z cennych wskazówek Wergiliusza. W ostatniej pieśni *Piekła* Dante jest już człowiekiem, który jeśli nawet nie zaakceptował do końca okrutnego systemu, to w każdym razie pozbył się wielu wątpliwości. Epizod z Boccą świadczy o tym aż nazbyt wymownie.

„Widzieliśmy wszystko”, twierdzi Wergiliusz w zakończeniu pierwszej części poematu. Nie wierzymy temu, co powiedział przewodnik poety. Dante już wówczas, kiedy wkraczał do ciemnego lasu, znajdował się w dziwnym nastroju, był — jak sam powiada — „pełen snu”. Raz po raz doświadczał momentów całkowitej utraty świadomości. Widok Lucyfera zrobił na nim tak wstrząsające wrażenie, że popadł w „stan, który nie był ani życiem, ani śmiercią”. Doskonała pamięć poety ocalała każdy szczegół, ale nie utrzymała snów. Teza ta jest słuszna tylko w tym wypadku, jeśli zakładamy, że cała wędrówka poprzez piekło nie była koszmarnym snem, którego upiory przestają nas niepokoić wraz z nadejściem świtu.

4

Obraz Sądu Ostatecznego, jaki proponuje późnogoetycki tryptyk Hansa Memlinga, przypomina nieco komisję poborową. Z pewnym zażenowaniem spoglądamy na umieszczone tam nagie postacie, skurczone być może z zimna i wstydu, poddane władzy osądzających aniołów (Emanuel Swedenborg chciał, by ludzie sądzili anioły). Ci, którzy dostąpili zbawienia i przekroczą wkrótce bramy raj, ubierani są w różnobarwne szaty, tajemnicze niebiańskie uniformy. Malarz ustawił ich tak, by najbardziej wstydlive części ciała ukryć przed naszymi oczami.

Zupełnie inaczej w piekle — tutaj nagość nieszczęśników potęguje ich poniżenie. Tłum przyszłych mieszkańców nieba z największym spokojem oczekuje dalszego biegu wypadków, potępieńcy kłębią się w najbardziej nieprawdopodobnych pozach. W przeciwieństwie do aniołów, którzy (tak mi się zdaje) pracują dość opieszale, szatani o twarzach przywodzących na myśl rytualne maski murzyńskie wykazują demoniczną perfekcję. Ściskają pazurami szyje grzeszników, nadziewają ich ciała na roz-

palone trójzęby, grożą użyciem maczugi nabijanej ostrymi kolcami.

Chrystus i wszyscy święci, oddzieleni od spraw doczesnych, skupiają się w górnej części obrazu. Przerazający archanioł odmierza za pomocą wagi ludzkie grzechy i zasługi. Na szalkach umieszczono dwie wystraszone postacie. Co może odczuwać ten, którego szalka idzie w górę? Jego towarzysz składa ręce w pokorze, za chwilę zwróci wzrok ku niebu, gdzie cherubini i serafini dają właśnie koncert niebiańskiej muzyki. Niewiele obchodzi ich to, co dzieje się w dole, patrzą bez większego zaciekawienia na zgromadzenie ludzi, aniołów niższego nieba i szatańców. W zestawieniu na przykład z dziełem Michała Anioła obraz Memlinga jest zimny, powściągliwy, niemal pozbawiony ruchu i niepokojąco dosłowny, a mimo to w każdym fragmencie znać tu wielkiego artystę.

Porusza nas cierpienie tych kilkudziesięciu woskowych laleczek, sponiewieranych przez wysłanników Boga i krzewicieli zła. Ludzie położeni na anielskiej wadze stają się przedmiotami. To swoją drogą intrygujące, że sprawiedliwego i grzesznika ocenia się według tego samego kryterium. Być może wina tego drugiego nie była aż tak oczywista i dlatego niezbędne okazało się użycie odpowiedniego instrumentu. Ale znaczy to również, że dystans między piekłem a niebem nie przybiera w żadnym razie rozmiarów przepaści. Istnieje natomiast skomplikowany rachunek zasług i win.

Jakie motywy kierują postępowaniem sędziów? Nie miłosierdzie, bo wówczas piekło stałoby się niepotrzebne. Być może rozum, który powołał do życia prawo. Lecz prawo, jak wykazała praktyka, bywa omylne. Wyobraźmy sobie dziedzinę wiedzy bardziej niezawodną, wykluczającą możliwość omyłki, eliminującą ryzyko przypadku. Na przykład arytmetyka. W przeciwieństwie do słów, liczby nie kłamią — wyłączając naturalnie sytuacje, gdy nie umiemy albo nie chcemy prawidłowo nimi operować, co rzecz prosta nie jest winą liczb.

Świat liczb posiada swe niewiadome i wartości przybliżone, pierwiastki z liczb niewymiernych, pojęcia nieskończoności i niepoliczalności, wreszcie zero, które symbolizuje nicość. Tworząc dalsze analogie, zamykamy sferę eschatologii w zaklętym kręgu prawideł matematycznych. Czy Bóg (jak chcą kabaliści albo pitagorejczycy) nie jest liczbą — jednością w Sobie Samym, wielością zaś w dziele kreacji? Wartości takie, jak prawda, dobro, doskonałość, również okazują się liczbami. Za poszczególnymi znakami arytmetycznymi kryją się byty, które trudno nazwać jednym słowem. Ludzkie życie opiera się na dodawaniu i odejmowaniu, pomnażaniu i procesach podziału.

Matematyczny krajobraz nie dopuszcza pojęcia otchłani. Wędrując poprzez szeregi cyfr, zbliżamy się do nieskończoności. Punkt wyjściowy, zero, to niewzględniorny na obrazie Memlinga czyściec — miejsce, gdzie toczy się jeszcze walka między diabłem i aniołem. To również stan każdego nowo narodzonego człowieka, gdyż pragniemy wierzyć, że przynosi on ze sobą na świat nie zapisaną tablicę swej historii. Po obu stronach wartości zerowej mieszczą się ciągi liczb ujemnych i dodatnich. Interesują nas okolice cyfry zero. Kto ma prawo stwierdzić, że różnica tak minimalna jak ta, która oddziela najmniejszą wartość dodatnią od największej wartości ujemnej, jest wystarczająca, by mogła określić na zawsze losy duszy ludzkiej w zaświatach? Prawo takie posiada oczywiście bezstronny matematyk, lecz jego rachunki nie dotyczą eschatologii. Prawo takie posiada również Bóg, lecz cóż dzieje się wtedy z miłosierdziem?

5

W przeciwieństwie do autora *Boskiej Komedii*, Emanuel Swedenborg odbył wiele podróży do infernalnej krainy. Czasem prowadzili go przez piekło aniołowie, innym

razem — jak miało to miejsce w nocy z 29 na 30 października 1747 roku — porywały go tam złe duchy. Swedenborg nie stworzył jednolitego systemu. Opowiadał po prostu o tym, co zobaczył, i dlatego utrwalone przez niego obrazy wydają się niekiedy sprzeczne. W tej chwili ograniczę się do wizji piekła, jaką zawiera dwutomowy traktat *Vera Christiana Religio* oraz obszerny zbiór zapisków i notatek, który wydawca Tafel opatrzył tytułem *Diarium Spirituale*.

Za życia człowiek utrzymuje stan duchowej równowagi, choć wpływają na jego postępowanie zarówno inspiracje boskie, jak i pokusy szatańskie. Po śmierci, a mówiąc dokładniej, trzeciego dnia od chwili, gdy przestaje bić ludzkie serce, następuje „wskrzeszenie w duchu”. Człowiekowi wydaje się wówczas, że nadal posiada materialne ciało, lecz wkrótce spostrzega omyłkę. Pomiędzy niebem a piekłem rozciąga się przestrzeń przypominająca swym wyglądem doskonałą kulę. Tutaj napływa z piekła zło, z nieba zaś przedostaje się dobro „w wielkiej obfitości”. Każdy człowiek trafia po śmierci do wnętrza owej kuli i przebywa tam w towarzystwie swych najbliższych, nie wyłączając żyjących. Pobyt ma charakter tymczasowy i kończy się w momencie, gdy duch dokona ostatecznego wyboru. Kto zechce, stanie się członkiem społeczeństw anielskich. Kto wybierze inną drogę, zamieszka w piekle.

Swedenborg odrzucił tezę o istnieniu czyśćca, nazywając ją „zmyśleniem Kościoła Rzymskiego”. Twierdził, że „gdyby nie wolność wyboru w sferze spraw ostatecznych, wszyscy mieszkańcy duchowego świata mogliby w ciągu jednego dnia zostać skłonieni do wiary w Pana, lecz tak się nie stanie, bowiem to, czego nie przyjął człowiek za sprawą wolnego wyboru, nie będzie także przyjęte przez Boga”. Ten dylemat Jean Danielou wyraził w formie bardziej lakonicznej, określając piekło jako „przejaw wolności ludzkiej”. Kiedy bowiem zaprzeczamy istnieniu wiekuistego potępienia, dajemy łasce pierwszeń-

stwo przed wolnością albo też sądzimy, że grzech nie zasługuje na karę.

Wizja Swedenborga odślania nową postać ludzkiego wyboru. Nie chodzi tu przecież o wybór metafizyczny w tym sensie, że przez całe życie wybieramy między dobrem a złem. Nie jest to również wybór, o którym myśli Pascal — wybór dokonywany w mroku niewiedzy. W życiu doczesnym cnota i występki tworzą niekiedy relacje nader powikłane, po śmierci można wybierać bez pośpiechu, bez ryzyka błędu. Podobnie w ziemskim bytowaniu człowiek szuka miejsca, by założyć swój dom, w którym mógłby spędzić resztę życia. Jedyna różnica polega na tym, że w świecie materialnym decyzje można nieraz zmieniać, w państwie duchów wybiera się raz na zawsze.

Ci, których ogarnia miłość zła, wolą przebywać pośród ciemności, w otoczeniu dzikich zwierząt, z dala od słońca. Zdaniem Swedenborga, infernalne bestiariusz tworzą węże, skorpiony, smoki, krokodyle, tygrysy, pantery, sowy, świny, pająki, morsy, foki — wszystko, co należy do „nocnej” strony uniwersum. Zniknęła oczywiście piekielna maszynaria, którą przedstawili tak dokładnie malarze średnio-wieczni. Na ich obrazach infernalne budowle przypominają zwykle ponure gotyckie zamczysko ziejące wiecznym ogniem, kontrastujące z jasnym, strzelistym gotykiem Nowego Jeruzalem. U Swedenborga miasta Gehenny nie sprawiają tak przykrego wrażenia. Budynki są wysokie, ich dachy nikną w obłokach. Pojedynczych domów nie spotyka się zupełnie, zabudowania ciągną się długimi szeregami. Dominuje kolor szary, brunatny oraz kolor naturalnej cegły. Urządzone z wielką prostotą wnętrza upodabniają się do wojskowych koszar, ponieważ zaniechano podziału na pokoje. Mieszkańcy Gehenny zapewniali, że żyją uczciwie i przykładowo, nikogo nie krzywdząc. Niektórzy z nich wybrali piekło, trudno bowiem było im wyrzec się własnych poglądów, uznanych w niebie za błędne.

Swedenborg widział „niezdobyty mur ze spizu” (Jr 15, 20), który odgradza królestwo pobożnych od państwa

złych duchów. W zasadzie nie istnieje komunikacja między dwoma światami, choć aniołowie najwyższego nieba rozmawiają czasem z tymi, którzy osiedlili się w najgłębszych czeluściach piekła. Tyle wiedzy udziela się zazwyczaj zbawionym, okrywając resztę informacji zasłoną tajemnicy. Swedenborg poznał wszystko i miał okazję stwierdzić, że niebo i piekło łączy tajemny związek. W niebie dostrzega się rzeczy w całej pełni, w piekle — tylko ich opozycje, powiązane z niebiańskimi pierwowzorami prawem „korespondencji”. Prawdziwa miłość możliwa jest tylko w raju, przeniesiona do królestwa złych duchów przekształca się w miłość własną. Podobnie dzieje się z mądrością czy wiarą.

Swedenborg wspomina, że miasta Gehenny nie posiadają w gruncie rzeczy określonego wyglądu, każdy bowiem widzi je zgodnie ze swym wzrokiem. Ponieważ nikt nie może stać się jednocześnie kimś innym, wrażenia bardzo trudno porównać. Czasem wszystkie budowle znikają i wtedy spostrzegamy jedynie jałową pustynię pełną kamieni albo rozległe bagna, na których hałasują zaby.

Wizją szwedzkiego mistyka rządzi logika marzenia senego. W zaświatach żyje się złudzeniami — pięknymi w raju, przenikniętymi raczej melancholią niż cierpieniem w piekle. Bóg nie musi wznosić potężnej architektury królestwa wiekuistej męki. Wystarczy, jeśli potępionych i zbawionych obdarzy świadomością odpowiednio zróżnicowaną.

6

Czy sam człowiek może stać się budowniczym piekła?

Pozytywnej odpowiedzi na to pytanie udzielił tuż przed śmiercią rosyjski mnich, starzec imieniem Zosima. Jego wywody dotyczące interesującej nas kwestii nie należą co prawda do historii mistyki europejskiej, ale z wielu względów warto im poświęcić nieco uwagi. Nie zamie-

rzamy w tym miejscu analizować filozofii czy religijnego światopoglądu Dostojewskiego, ograniczymy się jedynie do przedstawienia nauki, jaką głosi jego powieściowy bohater.

W wizji Zosimy znika infernalna przestrzeń, bramy, instrumenty tortur, udręczone ciała. Brakuje przede wszystkim — podobnie jak w piekle Swedenborga — liczby i wagi pojmowanych jako symbole sprawiedliwości ostatecznej. Piekło stwarza świadomość cierpienia powodowaną faktem, że człowiek nie potrafi kochać. Uzasadnieniem życia jest bowiem „miłość czynna i żywa”, której nieobecność zamyka duszy drogę do nieba. Bytowanie doczesne otwiera przed nami szansę zbawienia poprzez miłość, która może narodzić się na ziemi, lecz nie powstanie nigdy w wieczności. Kto nie kochał za życia, swoją szansę na zawsze utracił.

Kara, o jakiej myśli Zosima, wydaje się stosunkowo łagodna. Nie jest to zresztą kara, raczej niemoc, coś w rodzaju permanentnej bezsilności. Gdyby nie duch religijnej żarliwości unoszący się nad wizją pobożnego mnicha, opisywane przez niego piekło przypominałoby wypełniony melancholią dom zgorzkniałych starców. Do miejsca potępienia wędrują mędrcy znający prawdę, lecz wybierający błąd, egoiści, którym pycha nie pozwala pokochać niczego poza własnym odbiciem w lustrze, bluźniercy przeklinający Boga i życie. W każdym przypadku mamy do czynienia z aktem wolnej woli; sprawia on, że człowiek płonie w ogniu gniewu własnego, choć na dobrą sprawę mógłby zamieszkać w raju.

Kontakt z tymi, którzy kochają, sprawia grzesznikom ból — nie dlatego, że widzą ich szczęście. Zdaniem Zosimy nie móc odpowiedzieć na miłość człowieka, który nas kocha, to największa tragedia. Droga do Boga stoi otworem, lecz potępieni sami budują mur nie do przebycia. Mogliby otrzymać przebaczenie, lecz powiększyłoby ono tylko rozmiary ich cierpienia. Szansę, co prawda znikomą, daje im głęboka pokora.

Przedstawiając naukę Zosimy, Dostojewski korzysta przypuszczalnie z niektórych pomysłów Emanuela Swedenborga. Człowiek odczuwa w głębi duszy silną więź łączącą go z zaświatami, skąd płyną impulsy skłaniające do miłości. Prawdziwa miłość jest ziarnem niebiańskim, ziemia — jedyną glebą, na której może ono wykiełkować, a potem zakwitnąć.

Uwagi Zosimy dotyczące piekła są dość fragmentaryczne, mądry starzec zdaje sobie sprawę, że nie wszystko powinno zostać wyjaśnione podczas wykładu. Sądzi również nie bez słuszności, że głosi prawdę, która wielu słuchaczom wyda się szaleństwem. Jednakże prawda bywa często paradoksalna i nielogiczna, zwłaszcza jeśli rozważamy najgłębsze tajemnice eschatologiczne. Na pozór jasny wywód Zosimy kryje niejedną pułapkę. W pierwszej chwili sądzimy na przykład, że potępienia, o jakim myśli umierający mnich, niesłychanie łatwo uniknąć. Łatwiej niż Dantejskiego piekła, nie mówiąc już o piekle Kalwina. Postaram się udowodnić tezę odwrotną: iż w rzeczywistości z punktu widzenia Zosimy każdy na piekło zasługuje i nikt nie będzie zbawiony.

Miłość uczynił Zosima prawdziwą esencją życia, najdoskonalszym sposobem poznania i jedyną formą kontaktu człowieka ze światem. Kochać należy zatem wszystkich: zwierzęta, ponieważ są bezgrzeszne, rośliny, ponieważ stworzył je Bóg, dzieci, ponieważ są aniołami. Cały ocean bytów wypełniający uniwersum domaga się miłości, temu zaś wyzwaniu możemy podołać dzięki żmudnej pracy i bezgranicznej cierpliwości. Jeśli wybierzemy samotność, stan odosobnienia, czeka nas nieuchronne potępienie.

Ta piękna koncepcja, w której miłość usprawiedliwia egzystencję ludzką, budzi sporo zastrzeżeń. Podejrzewam, że Zosima pragnie za wszelką cenę utrzymać spójność swego wywodu, lecz uogólniając to, co poszczególne i niepowtarzalne, konstruuje antynomie nie do rozwikłania. Trudno nam sobie wyobrazić miłość jako jedyną formę

więzi z otoczeniem, jedyny sposób wyjścia jednostki ku światu. Taki maksymalizm nie budzi zaufania. W dodatku przypuszczam, że kochać wszystko to tyle, co nie kochać w ogóle; kto kocha wszystkich, nie kocha nikogo. Obiekt miłości zachowuje wyjątkową pozycję właśnie dlatego, że jest jedyny, nieporównywalny z innymi: obdarzam kogoś moją miłością, ponieważ komu innemu miłości odmawiam.

W nauce Zosimy brak podstawowego mistycznego paradoksu, który wprowadza do teorii miłości pewne rozdwojenie, niemniej okazuje się w praktyce koniecznością. Polega on na negacji jednego z praw logicznych: Kocham stworzenie, ponieważ przypomina mi o Bogu — nie Kocham stworzenia, skoro oddziela mnie od Boga. Sądzę, że lepsze to jednak od emocjonalnego zamętu, jaki powoduje przyjęcie zaleceń rosyjskiego mnicha. Co gorsze, dla Zosimy prawdziwa miłość opiera się na poniżeniu, które obraża człowieka w bezbronnego, choć wielce szczęśliwego robaka. Znamy tę metaforę z pism mistyków chrześcijańskich, ale tam człowiek bywa robakiem w odniesieniu do Boga, nigdy w stosunku do innych ludzi. Jest to najogólniej rzecz biorąc relacja wyjątkowo nieludzka, choć ostatecznie żaden Bóg nie zamyka się całkowicie w ludzkim wymiarze istnienia. Robak mistyków cierpi, lecz zachowuje nadzieję, wierzy, że jego los ulegnie wkrótce odmianie. Tymczasem Dostojewski myli nieustannie mistyczną pokorę z upokorzeniem. Konsekwencje są wyjątkowo niebezpieczne, gdy pojawia się marzenie o państwie, w którym każdy będzie sługą, a nikt — panem. Praktyka dowodzi, że tam, gdzie jest sługa, znajdzie się niebawem i pan, nasza bierność zaś ugruntuje jedynie władzę despoty. Nowoczesne utopie zapowiadają ustrój gwarantujący każdemu obywatelowi możliwie największy zakres wolności. Dostojewski obdarza nas równie nierealną wizją systemu powszechnego poddaństwa.

Mamy prawo zakładać, że poniżenie nie czyni żadnego dobra, że uniemożliwia także autentyczną miłość.

Zdaniem mistyków chrześcijańskich właśnie miłość jedna nas z Bogiem, dzięki niej znika bowiem otchłań między stworzeniem a Stwórcą. Mistyczna unia byłaby jednak nie do pomyślenia, gdyby połączyć miała pana i sługę.

Wykład Zosimy zawiera jeszcze jedną myśl z gruntu obcą chrześcijańskiej tradycji Zachodu, która nakazuje nam kochać człowieka, ale nie jego grzech. „Miłujcie człowieka w grzechu jego”, namawia świątobliwy starzec. Grzech jest mu potrzebny do jeszcze większego poniżenia, równa świętego i zbrodniarza. Z tego powodu nikt nie może być niczym sędzią, każdy jest winien. W tej sytuacji kochać człowieka w jego upadku i kochać upadek człowieka to jedno i to samo. Grzech staje się czymś znikomym, skoro powinniśmy „bratać się” z całym otoczeniem.

Męczennicy Kościoła nie „bratali się” jednak ze swoimi prześladowcami, zachowywali w cierpieniu godność i pokorę właściwą prawdziwej świętości. Jeżeli nawet kochali swych oprawców jakimś szczególnym rodzajem miłości, to w żadnym razie nie zamierzali się z nimi „bratać”, akceptując przemoc, zbrodnię, gwałt. Dlatego nie mam pewności, czy Zosima wpuściłby ich do nieba.

Jeżeli Zosima ma rację, z wymienionych powyżej przyczyn wszyscy stajemy się budowniczymi piekła. Raj posiada natomiast tylko dwóch mieszkańców.

7

W pismach mistyków niemieckich szczególny nacisk kładzie się na duchowy charakter kar infernalnych, odrzucając wszechwładne panowanie liczby i wagi. Miłość czyni się tutaj kluczem do zbawienia, sam człowiek przywołuje dobrowolnie piekło. Valentin Weigel powiada, że piekło nie posiada żadnej wydzielonej przestrzeni, każdy bowiem nosi w sobie miejsce przyszłego potępienia.

Z miłości do Boga wyrasta raj, z miłości własnej — męka nienawiści, bowiem — jak sądzi Sebastian Franck — „kto kocha samego siebie, ten Boga nienawidzi”.

W traktacie *De Vita Mentali* Jakub Böhme rozprawił się ostatecznie z obrazem piekła upowszechnionym przez średniowiecze. Po śmierci dusza nie błąka się po zaświatach, oddziela się jedynie od ciała. Żadna brama nie istnieje, nie wkracza się zatem do rajów ani do piekła tak, jak się wchodzi do pokoju. Śmierć powoduje natomiast zwrot woli do miłości Bożej albo Bożego gniewu. Niebo i piekło są wszędzie, mieszczą się obok siebie, mimo że „jedno dla drugiego jest nicością”.

Zdaniem Jana Taulera mamy podstawy, by każdego pobożnego człowieka nazywać niebem. Również potępieni nosili w sobie niebo, lecz nigdy do niego nie weszli. Wybrali towarzystwo demonów i odrażający widok szatana. Najokrutniejsza z piekielnych kar polega na bolesnej świadomości wiecznego oddzielenia od Boga, zerwaniu więzi z tym, co stanowi istotę i prawdę bytu. Potępieni mają uczucie, że wybawienie znajduje się w bezpośredniej bliskości, prawie na wyciągnięcie ręki, a jednocześnie wiedzą, iż ów dystans urasta do rozmiarów przepaści. Tauler wierzył, że niebo osiąga się stosunkowo łatwo: niebo jest, piekło musi zostać dopiero stworzone. Cała odpowiedzialność za utratę zbawienia spada zatem na człowieka.

Jeden z dystychów Angelusa Silesiusa pozwala nam rozróżnić „wieczność”, jakiej doświadczają mieszkańcy rajów, i „wieczny czas”, w którym pogrążają się grzesznicy. Stwierdzenie to pozostaje bez większych następstw dla ogólnej wymowy *Cherubinischer Wandersmann*, jako że podkreśla się tam nieustannie ścisły związek duszy ludzkiej z wiecznością. Konsekwencje owego rozróżnienia, spotykanego zresztą już w średniowieczu, ujawnił dominikanin Henryk Suzo.

Raj Suzona przypomina mityczną Arkadię, gdzie kwitają lilie i róże, gdzie nigdy nie cichnie radosna mu-

zyka. Piekło było dla niego strefą ciszy, w której rozlega się niekiedy głos rozpacz. Przekraczając piekielne bramy, doznajemy bólu spowodowanego rozłąką — jak gdyby śmierć, w następstwie której opuszczamy swoich bliskich, miała powtarzać się w nieskończoność. Jest to piekło przemijania, piekło nieustannych pożegnań, rozpadu wszystkich naszych marzeń i nadziei — piekło naszej pamięci, którego przedsmak poznajemy już w życiu doczesnym.

Potępienie odbiera nam na zawsze młodość, szczęście, obecność najbliższych osób, wszystko, co kochamy. Taka wizja unicestwienia w pewnym sensie samą ideę piekła. Żeby odczuwać rozpacz w momencie pożegnania, trzeba najpierw pokochać. Skoro w piekle człowiek zachowuje prawo do miłości, zachowuje też własną godność. Z kolei czy pełna będzie radość wybranych, jeżeli zostaną pozbawieni widoku swoich bliskich? Co prawda Bóg może odebrać im pamięć, lecz taka ewentualność wydaje się mało prawdopodobna. Granica między piekłem a niebem kurczy się do niepokojących rozmiarów.

W piekle Dantego duchy zachowują pamięć o popełnionych zbrodniach, u Suzona — przeciwnie, potępieni pamiętają to, co było w ich życiu doczesnym najpiękniejsze, lecz co nigdy nie powróci. Mamy tu zatem do czynienia z klasyczną sytuacją egzystencji wobec czasu. Pamięć powoduje cierpienie, lecz czym stalibyśmy się, gdyby odebrano nam pamięć? Czy potrafilibyśmy jeszcze myśleć, odczuwać, działać, żyć?

Nasza epoka pozostawi po sobie wiele infernalnych budowli i znacznie mniej dokumentów refleksji o naturze piekła. Bez wątpienia najpopularniejszą w minionym półwieczu opinię wypowiedział Jean Paul Sartre. Chodzi mi o dwa zdania równie błyskotliwe jak te, które przytoczył w jedenastej księdze *Wyznań* święty Augustyn. W dramacie *Przy drzwiach zamkniętych* czytamy: „Żadnych palenisk nie trzeba. Piekło to inni.” To stwierdzenie, wyjęte z kontekstu filozofii Sartre’a, nabiera zgoła

nieoczekiwanej wymowy. Spróbujmy odnieść je do mistycznej wizji Suzona, w której także znikają ogniste piece i jeziora gorejącej siarki. Gdyby człowiek zdołał przeobrazić się w zamkniętą monadę, wyrzekł się wszelkich emocji, a zwłaszcza odrzucił miłość, znalazłby może najwłaściwszy sposób ocalenia. Naruszenie relacji łączącej go z „innymi” nie stanowiłoby wówczas żadnej kary. Kto istnieje jedynie dla siebie, nie zazna nigdy najstraszliwszej męki piekła, ale nie przeżyje również prawdziwej miłości.

W mistyce cierpienie i miłość splatają się ze sobą, tworząc najściślejszy związek, którego nie przerywa ani śmierć, ani ostateczny wyrok, ani potępienie. I w tym fakcie wolno nam — oprócz zapowiedzi męki — dopatrzeć się pewnej nadziei.

Mistyka i egzystencja

Mistyczna Księga otwiera przed nami świat paradoksów. Bóg Mistrza Eckharta przebywa w formie bez formy, jest możliwością bez możliwości, prowadzi nas ku Niemu „poznanie bez poznania” („unerkennten Erkenntnis”), czyli niewiedza pojmowana jako rodzaj najwyższej wiedzy. Bezgraniczna ciemność mieści w sobie ukryte światło, wielość okazuje się utajoną jednością, ruch — bezruchem, cierpienie — radością; śmierć otwiera perspektywy prawdziwego życia. Bóg Grzegorza z Nyssy objawia „nadmiar mocy” dopiero wówczas, gdy zaprzeczając swej potędze, wybiera słabość i poniżenie. Największe oddalenie między Stwórcą a stworzeniem buduje ich najściślejszą więź.

Simone Weil nazwała logiczną sprzeczność „dźwignią transcendencji”, Carl Gustav Jung zaliczył mistyczne paradoksy do największych dóbr ludzkości. Warto zwrócić uwagę, że nie chodzi tu o paradoks w sensie figury stylistycznej. Paradoks literacki, który wypływa z przekory, ironii lub sceptycyzmu, nie kwestionuje zazwyczaj możliwości intelektu, wręcz przeciwnie — stanowi dowód jego siły i przenikliwości. Paradoks mistyczny jest świadectwem bezradności rozumu, a bierze swój początek z uczucia najgłębszego zdziwienia.

Jakkolwiek mistycy znają reguły poprawnego myślenia, to przecież nie mają zamiaru ich przestrzegać. Nie

konstruują definicji, ponieważ istota definicji polega na ograniczaniu — operacji najbardziej chyba obcej tym, którzy pragną mówić o nieskończoności. Mistyczne symbole rozbłyskują coraz to innym znaczeniem, a ich treść niezwykle trudno przedstawić w języku nauki czy filozofii. Bez wahania odwołują się do tautologii: Mistrz Eckhart protestuje przeciwko nazywaniu Boga dobrym duchem albo dobrym niebem, nakazuje zaś uznawać Go za „dobre dobro”. Tam, gdzie nie wystarczają paradoksy i symbole, pozostaje negacja. Nie możemy powiedzieć jasno, czym Bóg jest, spróbujmy zatem określić, czym Bóg nie jest. W pewnych sytuacjach niewiedza przekształca się w fundament mądrości.

W.T. Stace widzi źródło mistycznych paradoksów w „doświadczeniu czystej świadomości”, która nie jest „świadomością czegoś”. Ten akt oznacza wyjście poza sferę rozumu i całkowite zerwanie z prawidłami logicznego myślenia. Tak sądził przynajmniej Bertrand Russell w klasycznej już dziś rozprawie *Mysticism and Logic*, sprowadzając wartość przeżycia mistycznego do samych tylko „emocji”. Odmiennego zdania był Rudolf Otto: mistycyzm posługuje się właściwą sobie logiką, którą rządzi zasada „coincidentia oppositorum”, akceptowana przez niektórych filozofów, na przykład Spinozę i Hegla.

Mimo wszystko refleksja mistyczna ukazuje się nam często jako zaprzeczenie porządnego filozofowania, jej korzenie — by posłużyć się cennym rozróżnieniem Tertuliana — tkwią z całą pewnością w „Jerozolimie”, a nie w „Atenach”. Mistycy spoglądają na filozofów z nieufnością, nie dzielają ich troski o poprawność i precyzję wypowiedzi, nie stronią od antynomii, tworzą własne systemy, używając odmiennego języka. Kto poprzestaje na analizie pojęć występujących w mistycznym traktacie, a rezygnuje z próby wnikięcia w ukrytą treść symbolu, popełnia błąd typowy dla wielu historyków filozofii. Mistyczne symbole możemy jedynie interpretować, nie sposób podać ich dokładnej definicji.

Sebastian Franck pisze, że „Pismo pełne jest sprzeczności, tajemnic i paradoksów, które otwiera tylko Klucz Dawidowy — wewnętrzne doświadczenie serca”. Mistyczna wiedza ujawnia paradoksalny charakter ludzkiej egzystencji, a niekiedy ukazuje także Boga jako swoistą „jedność przeciwieństw”. Pogodzenie elementów sprzecznych: ciemności i światła, bytu i nicości, życia i śmierci, staje się możliwe jedynie w porządku prawdy objawionej, porządku boskim.

Mistyka chrześcijańska łączy się z doświadczeniem bezpośredniej obecności Boga — doświadczeniem pewnym, rzeczywistym, a jednocześnie z natury niewyraźnym. Bóg mistyków nie może zostać wywieziony ze świata myśli, mistycy nie potrzebują zresztą filozoficznych dowodów na istnienie Boga, dysponują bowiem argumentami w ich mniemaniu znacznie poważniejszymi. Spotkanie z Bogiem ma miejsce w płaszczyźnie egzystencji, a nie w dziedzinie refleksji. Obrazy poetyckie na równi z pojęciami teologicznymi zdają się raczej zaciemniać niż przybliżyć obraz boskości w stanie czystym — boskości „nagiej” (blotz), o poznaniu której marzą niemal wszyscy mistycy niemieccy.

Podstawowe pytanie metafizyczne: „co to znaczy być?”, w odniesieniu do Boga musimy przetłumaczyć na język paradoksu — choćby taki, jakim posługuje się często Mistrz Eckhart. Pytanie to należy rozpatrywać w powiązaniu z ogólną naturą bytu. Skoro o jego poszczególnych przejawach, zanurzonych w świecie czasu i przestrzeni, skazanych na przemijanie i unicestwienie, mówimy, że „są”, że „istnieją”, to w tym sensie Bóg raczej „nie istnieje”, a mówiąc dokładniej — istnieje w sposób wyjątkowy, odmienny, nieporównywalny z egzystencją skażoną materią. Czy znamy w naszym otoczeniu podobny fenomen? Tak, odpowiada Eckhart, jest nim nicość, której nie zdołamy nigdy pojąć ani opisać, możemy jej natomiast w określonych warunkach doświadczać.

Symbol nicości sugeruje boskość ukrytą, niedostępną, zwróconą ku sobie samej, pozbawioną kontaktu z obszarem bytu. Takie cechy posiada między innymi „Ungrund” Böhme’go, a również boska właściwość „esse”, o której wspomina Swedenborg. Mistyczny dialog staje się możliwy, ponieważ Bóg nie zamyka się w żadnych granicach. „Esse” towarzyszy niezmiennie „existere”, pragnienie manifestacji pojmowane niekiedy jako żądza bytu, tłumaczone potrzebą usprawiedliwienia albo wszechogarniającą miłością. Formuje się ścisła na ogół więź między Bogiem i egzystencją, komunikacja zdaniem niektórych na tyle trwała, że nie zakłócają jej nawet grzech, upadek, niewiara. Cel aktywności boskiej jest nieprzenikniony, znamy jedynie jej skutek.

Według Marcina Lutera spotkanie z Bogiem działa na człowieka wstrząsająco i paraliżująco. Bóg wydaje się bardziej przerażający niż szatan, którego pokusy odpierają bez trudu wszyscy pobożni. *Mysterium tremendum* stanowi zwykle istotną część mistycznej unii, lecz nie jest jej prawdziwym sensem. Ciemność, która wzbudza strach i powoduje uczucie niepewności, odpowiada pierwszej fazie doświadczenia. Mrok nie jest jeszcze światłem, ale nie jest także nicością: poraża, lecz zarazem dopuszcza nadzieję. Przejście od ciemności do światła dokonuje się w sposób płynny, zagadkowy, zdumiewający. Suzo pisze o ciemności „tak jasnej, że wprost oślepiającej”. Mistyczne światło spełnia co najmniej dwie funkcje całkowicie przeciwstawne: odbiera wzrok i umożliwia widzenie, ustanawiając trudną do przebycia granicę między dwoma poziomami poznania, myślenia i mowy.

W pewnych tekstach mistycznych unia między Bogiem a człowiekiem przeobraża się w stan bliski tożsamości. Chrystus to „nowy Adam”, podnoszący człowieczeństwo z upadku uczestnik i bohater ludzkiej tragedii. Mistyk identyfikuje się przeważnie z Synem Bożym, oczekując od Niego pomocy, wsparcia, wzajemności. Jeśli Bóg stał się człowiekiem, to również człowiek — za sprawą „nowego naro-

dzenia” i aktu łaski — może osiągnąć sferę boskości. Dosłowne odczytanie uwolnionych z kontekstu zdań i fragmentów prowadzi rzeczywiście do podobnych wniosków, choć zjawisko deifikacji człowieka w mistyce chrześcijańskiej ma naprawdę zasięg bardzo ograniczony. Decydują o tym dwa fakty, które łatwo dostrzeżemy, uwzględniając jednocześnie występowanie wielu symboli.

Po pierwsze, chociaż mistycy kładą szczególny nacisk na człowieczeństwo Syna Bożego, to przecież nie zapominają, że Bóg ukazuje się nam także w innej perspektywie: jako nicość, otchłań, ciemność. Po drugie, ich zdaniem egzystencja ludzka tworzy splot paradoksów, przedziwne połączenie czystej negatywności i śladów przyszłej misji. Naturalnie prądy pojawiające się w kolejnych epokach różnie oceniają pozycję człowieka, jego usytuowanie w świecie i szanse w dziele zbawienia. Nie zmienia się natomiast zasadniczo styl myślenia: wszystkich mistyków cechuje skłonność do ujmowania obrazu ludzkiej egzystencji w kategoriach ekstremalnych, od największego poniżenia do największej chwały.

Święty Hieronim porównał człowieka do robaka, którego jedyną wiedzę stanowi świadomość, że niczego nie rozumie. Średniowieczna mistyka reńska akceptuje z odmiennych powodów metaforę, którą dobrze znamy z Psalmów i Księgi Hioba: człowiek jest w istocie pełzającym po ziemi robakiem, najędzniejszym ze stworzeń, naruszającym doskonały porządek natury. Tauler nazywa go najuboższą z boskich kreacji, dostrzega w nim źródło wszelkiego błędu, obserwuje z upodobaniem ludzką nicość. Wiele wieków później współczesna nam Simone Weil napisze, że żyjemy niezdolni oderwać się od ziemi, dzieląc los robaka...

Robak jest nieczysty, błoto i ziemski proch są jego udziałem: słaby i bezbronny, reprezentuje egzystencję pozorną, której ciągłość może zostać w każdej chwili naruszona. Z drugiej strony, jeśli przyjąć, że plan stworzenia pochodzi od Boga, który sam przemyślał wszystkie

jego szczegóły, wyłonić się musi hipoteza, iż istnienie robaka wpływa na całość uniwersum. Prawidłowe funkcjonowanie wszechświata zależy w równym stopniu od zachowania robaka, co od biegu planet.

Biblijne psalmy, jakkolwiek rozbrzmiewają raz po raz tonem skargi, nie wykluczają przecież — podobnie jak teksty późniejszych mistyków — możliwości dialogu z Bogiem. Człowiek zniża się do poziomu robaka, przyjmuje najhaniebniejszą postać bytowania, ale jego upadek posiada moc odradzającą i przeobrażającą. Zgodnie z logiką mistycznego paradoksu, największe poníženie zapowiada możliwość największego wywyższenia, hierarchia ontologiczna ulega znamienemu odwróceniu, a na jej szczycie znajdujemy egzystencję ludzką złączoną ścisłym związkiem z Bogiem.

Z punktu widzenia mistyki chrześcijańskiej człowiek nie jest nigdy traktowany jako gotowy byt, podmiot przekształcający świat własnym wysiłkiem, wzbogacający otoczenie i samego siebie w procesach społecznej komunikacji. Mistycy wolą ujmować egzystencję w ruchu, stawianiu się, przemianie, której celem czynią zresztą nie pomnażanie, lecz totalną redukcję. Towarzyszy im świadomość totalnego rozdarcia — paradoksalna wiara, iż w rzeczywistości człowiek nie jest tym, czym jest. Dusza ludzka zawiera bowiem — na przykład zdaniem Eckharta i jego uczniów — pierwiastek nadludzki, który staje na przeszkodzie pogodnemu obcowaniu ze światem i harmonijnemu przeżywaniu czasu. Również tam, gdzie nie występuje Eckhartowska koncepcja „iskry bożej” czy boskości obecnej w głębokościach duszy, pojawia się pragnienie zaprzeczenia własnemu „ja”, przekroczenia wymiaru ludzkiego bytowania. Mistyczne przeobrażenie opiera się na rezygnacji. Odrzuca się wszystko, co stanowi element naszego zakorzenienia w świecie, a zatem głównie wartości czysto ludzkie: wolę, zmysły, pamięć. Cena zbliżenia do Absolutu jest wysoka. Bernard z Clairvaux porównuje egzystencję ludzką jednoczącą się

z Bogiem do kropli wody rozpuszczonej w wielkiej ilości wina. Słabość i bezbronność stworzenia wysuwa się w tym wypadku na pierwszy plan, ale porównanie człowieka do robaka traci swą aktualność.

Słaby i bezbronny jest robak. Słabe i bezbronne jest dziecko, lecz — w przeciwieństwie do robaka — „czyste”, niewinne i otoczone opieką. Spośród mistyków niemieckich Tauler i Tersteegen bodaj najchętniej odwołują się do tego symbolu. Thomas Traherne wierzy, że dzieciństwo przypomina stan rajskiej szczęśliwości, w jakim znajdował się Adam przed upadkiem. Henry Vaughan wspomina z melancholią czas, w którym człowiek żyje w bezpośredniej bliskości Boga, ponieważ nie istnieje jeszcze dystans, jaki budują w okresie dojrzałości język, pamięć, wiedza, a wreszcie ludzki błąd. Mistycy marzą o powrocie do dzieciństwa, świadomość bezbronności staje się dla nich źródłem głębokiej nadziei i radości. Zwyciężają w ten sposób czas i grzech, odzyskują niewinność, jaką zapewnia jedynie niewiedza.

Symbol dziecka w naturalny sposób przywodzi na myśl postać Syna Bożego i wyrażone w Ewangeliach przekonanie, że kto nie stanie się podobny dzieciom, nie osiągnie nigdy Królestwa Niebieskiego. *O naśladowaniu Chrystusa*, tytuł traktatu przypisywanego Tomaszowi a Kempis, wypowiada największe pragnienie mistyków chrześcijańskich. Dwa dokonania Boga-człowieka budzą ich szczególny podziw: zwycięstwo nad śmiercią i pokora w cierpieniu.

Przeciwieństwo między życiem a śmiercią, powszechnie odczuwane przez większość ludzi jako oczywiste, wydaje się mistykom zbytnim uproszczeniem problemu. Wyróżniają oni zresztą wiele rodzajów śmierci: śmierć dla świata, czyli doskonałą realizację ascetycznej drogi życia, śmierć pojmowaną jako stan grzechu sprowadzający wieczne potępienie, a także śmierć, która dotyczy każdego człowieka — śmierć zamykającą jego ziemską wędrówkę. Ta ostatnia nie powinna nas przerażać, chodzi

bowiem — jak zapewnia Grzegorz z Nyssy — o „przemianę widzialnego w niewidzialne”. Podtrzymując tradycję ewangelijną i patrystyczną, mistycy posługują się nieraz obrazem ziarna. Atanazy Wielki porównuje człowieka do ziarna, które — złożone w ziemi — umiera, by narodzić się na nowo.

Uzasadnienie owej wiary okazuje się stosunkowo proste, jeśli przyjmiemy twierdzenie Eckharta o obecności w duszy ludzkiej elementu, który nie został stworzony. Tę drogę wybiera angielski kontynuator Böhme, William Law. Jego zdaniem człowiek stanowi Tchnienie Boga. Dusza należy do sfery boskości, a nie może znaleźć kresu coś, co nie posiada początku. Inni mistycy dochodzą do rozwiązania problemu wieczności drogą niejako okrężną, pełną paradoksów. Próbują nauczyć nas sztuki życia i sztuki umierania, szczególne znaczenie przypisując tej ostatniej, którą Suzo nazywa „umiejętnością witania przykrego gościa”.

Doświadczenie mistyczne odślania człowiekowi perspektywę zwycięstwa nad śmiercią, ale przynosi mu również świadomość, że walki nie da się uniknąć. Życie wieczne osiąga się poprzez śmierć albo raczej dzięki śmierci. W niezwykle lapidarnej formie wyraził pogląd mistyków John Donne: „Kto widzi oblicze Boga, które jest życiem samym, ten musi umrzeć.” Umrzeć — aby żyć, dopowiadają inni autorzy. Bliskość śmierci chroni człowieka przed pogrążeniem się w chaosie rzeczy i spraw przemijającego świata, nadaje wartość temu, co niezmiennie i nieskończone, skłania do słusznego wyboru. Trudno się zatem dziwić, że w ocenie wielu mistyków staje się ona prawdziwą, choć surową mistrzynią i nauczycielką życia.

Jak zgodnie twierdzą biografowie, mistycy oczekują momentu śmierci jeśli nie z radością, to przynajmniej ze spokojem. Śmierć nie zaskakuje ich, nie ogranicza, nie przerywa rozpoczętego dzieła. W paradoksalny sposób sama śmierć jest dziełem, największym może dokonaniem

mistycznej wyobraźni, czynnikiem konstytuującym, a nie unicestwiającym ludzką egzystencję.

W ikonografii średniowiecznej krzyż, symbol męczeńskiej śmierci, zmienia się czasem w drzewo życia — bezlistne, ponieważ jego pień zielonej barwy wyznacza najprostszą drogę ku niebu. Bez żadnej przesady możemy nazwać mistykę życiem w cieniu krzyża. Ciężar ofiary złożonej przez Zbawiciela dodaje odwagi, zachęca do próby naśladowania. Uchylić się od cierpienia to tyle, co skazać się na potępienie. Co prawda dla mistyka szczęście i cierpienie stanowią jakby awers i rewers tej samej monety. Odrzucając sposoby unikania cierpień wypracowane przez filozofów, dostrzega on w udrękach i przykrościach znak boskiej łaski, upatruje w nich najkrótszej i najpewniejszej drogi do zbawienia.

Słabość prześladowanych i poniżonych zmienia się — o czym przekonuje nas święty Paweł (2 Kor 12,9-10) — w potencjał niezmiernej mocy. Człowiek, który cierpi z pokorą, może zawsze liczyć na pomoc Boga. Nie potrzebuje już innej siły ani mądrości, gdyż jego poczynaniami kieruje Opatrzność. Przestaje dążyć do zdobycia władzy pozornej, odrzuca własną wolę, wita z ufnością każde z nadchodzących zdarzeń — nawet takie, które z ziemskiego punktu widzenia oznacza spotęgowanie cierpień.

Z perspektywy mistyki chrześcijańskiej cierpienie dotyczy nie tylko człowieka, doświadcza go również Bóg. Dla Mistra Eckharta, Suzona, Angelusa Silesiusa i wielu innych aż do współczesnej nam Marie Noël — łączność Stwórcy i stworzenia okazuje się tak silna, iż Bóg cierpi z powodu oddalenia. Grzech człowieka powoduje „śmierć” Boga, pomnaża Jego mękę. Wszechpotężny Absolut zmienia się w ubogiego pielgrzyma, odtrąconego wygnańca, który utracił w człowieku swe oparcie. Ten zdumiewający obraz przedstawia Boga, który pokochał, lecz nie doczekał się wzajemności.

Bez porównania częściej mistycy opowiadają, a raczej starają się opowiadać historię miłości spełnionej. Niezwy-

kle bogata w tym zakresie symbolika mistyczna czerpie głównie z Pieśni nad pieśniami, a ponadto korzysta z dorobku wiedzy hermetycznej, zwłaszcza alchemii. Nie do pominięcia wydaje się też wpływ liryki miłosnej wszystkich narodów.

Dwa symbole pojawiają się szczególnie często: ogień i magnes. Zdaniem Ryszarda od świętego Wiktora dusza spala się w ogniu miłości, topnieje niczym wosk, by na podobieństwo dymu wznieść się do nieba. Płomień, o którym wspomina Richard Rolle, nie przynosi męki. Wręcz przeciwnie, płonąca dusza intonuje hymn na cześć świętej miłości Boga. Ogień kojarzy się z namiętnością, a zarazem umożliwia oczyszczenie, spełnia — jak ujmuje to Mechthild z Magdeburga — „odwieczne dążenie do jedności”. Płomień trawiący dyszę symbolizuje tęsknotę do nieskończoności. W wizji Oetingera ogień duszy styka się z ogniem boskim, miłość spotyka miłość.

John Donne porównuje Boga do magnesu, zaś serce człowieka — do żelaza. Identycznymi symbolami posłużył się Angelus Silesius, a po nim mniej znani autorzy: Goclenius i Kircher. Ta wyjątkowo piękna metafora, której przeobrażenia opisał dokładnie Ernst Benz, wprowadza wątek typowy dla całej refleksji mistycznej. Serce człowieka, uformowane z żelaza albo stali, a więc nieczułe, zimne, twarde, nie zasługuje na miłość, lecz mimo wszystko zostaje rozbudzone za sprawą potężnej siły przyciągania. Główna rola przypada tu Bogu, człowiek — jak w mistyce Eckharta — pozostaje w zasadzie bierny.

„Kto nie miłuje, nie zna Boga, bo Bóg jest miłością” — cytowane słowa świętego Jana (1 J 4,8) wytyczają kierunek mistycznych dociekań. Bernard z Clairvaux określa miłość jako „substancję Bożą”, która umożliwia człowiekowi istnienie i działanie. Mistrz Eckhart w paradoksalny sposób odwraca to twierdzenie, jego zdaniem to miłość zapewnia Bogu wieczne trwanie, a jednocześnie buduje ścisłą więź między Stwórcą a stworzeniem. Rozum nie poznaje wprawdzie Boga, lecz czego nie potrafi

dokonać rozum, sprawić może miłość. Przekonuje nas o tym anonimowy autor traktatu *The Cloud of Unknowing*, który wierzy, że poprzez miłość Bóg może być „pochwycony i objęty w posiadanie”. Procesy poznania i zbawienia okazują się w świetle tego tekstu jedną i tą samą operacją, podobnie oceniają tę kwestię inni mistycy europejscy.

Dla Pascala chrześcijaństwo jest religią, która przeciwstawia porządkowi rozumu — porządek serca. To cenne skądinąd spostrzeżenie stało się już w okresie romantyzmu obiegowym frazesem. „Porządek serca” obejmuje w końcu wszelkie odmiany miłości — także i te, z których istnieniem nie potrafiliby się pogodzić mistycy. Autorzy zaliczani do szeroko pojmowanej tradycji mistycznej podkreślają z reguły zasadniczą różnicę między miłością do Boga a miłością ziemską. Nie ma potrzeby wymieniać w tym miejscu całego katalogu nazwisk, którzy mógłby otwierać Plotyn, a kończyć Simone Weil.

Mimo wszystko mistycy wydają nam się bardzo przenikliwymi psychologami miłości — i to nie tylko niebiańskiej. Ruysbroeck roztacza wizję ciemności, w której ten, co kocha, zatracza siebie samego. Eckhart i Tauler zwracają uwagę, że nic bardziej nie usposabia nas do pokory niż głęboka miłość. Mistyka chrześcijańska ceni sobie wysoko wartość pokory, dzięki której, zdaniem Eckharta, człowiek może nawet zmieniać postanowienia Boga. Pokora jest jedynym darem, jakiego nie może udzielić Stwórca, jest również czymś zasadniczo obcym naturze człowieka, a zatem dobrem rzadkim i wprost bezcennym, aktem wielkiej odwagi i szlachetności.

Cierpienie, miłość i śmierć przybliżają człowieka do sfery boskości, a jednocześnie umożliwiają odsłonięcie prawdy ludzkiego bytu. Celem mistycznej wędrówki opisaney tak wnikliwie przez świętego Jana od Krzyża jest szczyt Karmelu. Kierując się ku górze, odrywając coraz bardziej od ziemi, schodzimy przecież w dół, ku głębiom duszy. Nie znając samych siebie, nie wiedząc do-

brze — jak powiedziała Proust — „co przyniesie nam szczęście”, wybieramy zbyt pośpiesznie, narażamy się na ryzyko pomyłki. Mistyka chrześcijańska antycypuje niektóre rewelacje dwudziestowiecznej psychologii, dostrzega działanie sprzecznych sił w obrębie świata wewnętrznego. Święta Teresa z Ávila pojmuje duszę jako labirynt pomieszczeń, w którego centrum przebywa Bóg. Kontakt ze Stwórcą warunkuje samowiedza stworzenia.

„Gnothi seauton”, sformułowana przez greckich filozofów reguła czyniąca człowieka podmiotem i zarazem obiektem poznania, znajduje oryginalne rozwinięcie w literaturze patrystycznej przede wszystkim dzięki Ambrożemu i Janowi Chryzostomowi. Mistyka poszukująca na tej drodze prawdy o człowieku rozdziela się niejako na dwa nurty. Według pierwszego, któremu patronuje traktat *O naśladowaniu Chrystusa*, rezultaty poznania zostały z góry określone, a zatem posiada ono charakter niejako pomocniczy. Rzetelne poznanie samego siebie wzbudza zawsze uczucie pogardy w stosunku do własnej osoby. Drugi nurt, reprezentowany chociażby przez Valentina Weigla, cechuje poznawcza ciekawość. Studiujemy procesy zachodzące w naturze, badamy ruchy gwiazd na niebie, śledzimy życie roślin i zwierząt, mimo że właściwie powinniśmy zająć się człowiekiem. Bernard z Clairvaux tłumaczy wyższość samowiedzy za pomocą szeregu argumentów. Po pierwsze, poznanie samego siebie jest bardziej chwalebne niż zgłębianie tajemnic przyrody. Po drugie, skuteczne poznanie wymaga dobrowolnego ograniczenia, gwarantującego możliwie największy stopień pewności.

Operacji zdobywania samowiedzy odpowiada metafora zstępowania do głębi, ku otchłani. Głębia duszy, o której wspomina święty Augustyn, jest miejscem i stanem, źródłem życia i przestrzenią spotkania z Bogiem. Według Jana Taulera otchłani ludzkiego bytu przyzywa Otchłań nie stworzoną, mistyczna unia staje się możliwa dzięki podobieństwu między nimi. William Law rozbudowuje

omawiany symbol, nazywając głębię — centrum, fundamentem duszy, wiecznością i nieskończonością. Mistyczne doświadczenie porównuje się często do swobodnego lotu ku górze, wznoszenia w regiony, gdzie wyraźniej rozpoznajemy obecność Boga. Ten rodzaj ruchu łączy się jednak z penetracją najgłębszej sfery duszy i zejściem do otchłani. Współczesny nam teolog protestancki i filozof Paul Tillich sądzi nawet, że tradycyjne w chrześcijaństwie pojęcie „wysokości” należałoby zastąpić pojęciem „głębi”. Mistyka okazuje się zatem nie tylko dążeniem do zupełnej unii z Absolutem, ale również próbą objaśnienia samego siebie. W ciemności ludzkiego wnętrza dokonuje się dzieło, w odniesieniu do którego Ernst Bloch używa celnego terminu „Selbstbegegnung” (spotkanie z samym sobą). Dla mistyków posiada ono znaczenie pierwszorzędne, pozwala bowiem ocenić sytuację egzystencji ludzkiej i skłania do właściwego wyboru. Zazwyczaj mistyk wybiera między Bogiem i światem, niebem i piekłem, życiem i potępieniem, a przede wszystkim wołą Boga i wołą własną. Ta ostatnia alternatywa stanowi przedmiot medytacji wielu autorów, przy czym o ile w kręgu ortodoksji podkreśla się doniosłość wyrzeczenia się własnej woli, to mistyka heterodoksyjna skupia uwagę raczej na samym akcie wyboru.

Bernard z Clairvaux przyznał wolnej woli rangę „największej władzy po Bogu” — władzy oddanej do dyspozycji człowieka. Kłopot polega na tym, że owej władzy trzeba jak najszybciej się pozbyć. Kto wyrzeka się własnej woli i „znika” dla swego „ja”, zdaniem Böhmego wkracza już na drogę zbawienia. Prawdziwa wolność polega na odrzuceniu subiektywności i postępowaniu zgodnym z wołą Boga. Obietnica wolności kryje się więc tam, gdzie wolności (przynajmniej w sensie filozoficznym) właściwie już nie ma. Całkowite poddanie człowieka Bogu umożliwia głęboką miłość, wykluczającą ewentualny bunt, znosząca niepokój, jakiego dostarcza ryzyko błędnego wyboru. Sferą działania ludzkiej woli jest świat ko-

nieczności, decyzjom absolutnym stają na przeszkodzie czas, grzech, zmienność. Dopiero w świecie wolności wybór ma charakter nieodwołalny, ostateczny, wieczny.

Opozycja wieczności i czasu, typowa dla całej myśli chrześcijańskiej, nabiera szczególnej treści w pismach mistycznych, ponieważ ich twórcy są ludźmi, którzy o wieczności nie tylko rozmyślają, lecz i sami jej doświadczają. Chciałbym omówić w tym miejscu cztery sposoby rozumienia problemu. Pierwszy z nich, inspirowany przez tezy teologiczne świętego Pawła, wydaje się z ludzkiego punktu widzenia dosyć okrutny. Pojmuje się tam wieczność jako rezultat totalnego oczyszczenia, w następstwie którego wszelki owoc czasu zostaje unicestwiony. Skoro — jak sądzi na przykład Mistrz Eckhart — czas pracuje dla diabła, to siłą rzeczy grzeszne muszą być także jego dzieła. Jakub Böhme wierzy, że czas, który skazuje rzeczy na zagładę, to prawdziwe przekleństwo świata. U Tersteegena źródłem upadku jest zwrot stworzenia od niezmienności ku temu, co przemijające. Wieczność traktowana jako skrajne przeciwieństwo czasu pociąga za sobą konieczność unicestwienia sfery indywidualnej pamięci, zapowiada stan świadomości „czystej”, wolnej od jakichkolwiek związków z przeszłością.

Zdecydowana większość pisarzy mistycznych wyobraża sobie wieczność jako brak ruchu, brak zmiany. W niestałości czasu można jednak odnaleźć pewną wartość, a nawet pociechę. Przeobrażenie ludzkiej egzystencji wymaga bowiem obecności czasu oraz procesów przebiegających w jego obrębie. Budowanie i burzenie, doznawanie i zapomnianie, wypełniona cierpieniem wędrówka, u kresu której czeka śmierć — oto konieczne doświadczenia, jakich dostarczyć może wyłącznie czas, nigdy — wieczność. A zatem usprawiedliwienie czy wręcz ocalenie czasu stają się perspektywą całkiem realną.

W wizji Swedenborga opozycja przekształca się w dialektyczną więź: Bóg przebywa w „czasie bez czasu”, wieczność objawia się jako „nieskończoność Boga w stosunku

do czasu”. Zaświaty oglądane przez szwedzkiego mistyka sprawiają często osobliwe wrażenie. Co prawda ich mieszkańcom nie zagraża przemijanie, starzenie się ani śmierć, ale w pewnym stopniu zachowuje się tam świadomość czasu. Niebianie Swedenborga obserwują zmiany otoczenia, podejmują prace zbliżone do ziemskich, rozmyślają, prowadzą wykłady, dyskutują, wędrują. Mimo wszystko czas ich nie dosięga, czas ich nie dotyczy. Anioł Swedenborga sam jest ruchem, przemieszcza się swobodnie w czasie oraz przestrzeni i dlatego pozostaje w bezruchu. Zwycięstwo nad czasem nie kończy się w tym wypadku unicestwieniem czasu, a i wieczność w rozumieniu autora traktatu *Vera Christiana Religio* różni się wielce od ezoterycznych wizji innych mistyków chrześcijańskich.

Trzeci sposób rozumienia czasu i wieczności pojawia się stosunkowo późno, dopiero w XVIII wieku, szerszą akceptację zaś uzyskuje za sprawą spekulacji romantycznych wizjonerów. Okruchy czasu przechodzą do wieczności, która okazuje się budowlą wzniesioną na „ruinach czasu”. Żaden element historii ludzkiej nie ginie w otchłani wieczności, zachowują tam swoją tożsamość jednostki i narody, a w opinii niektórych mistyków również zwierzęta, rośliny, przedmioty materialne. Nie ma wówczas mowy o potępieniu czasu, który niesie obietnicę Złotego Wieku i Nowego Jeruzalem. Dzieje ulegają sakralizacji, wieczność przestaje być miejscem, w którym uwalniamy się od skutków niszczącej pracy czasu — jest stanem osiąganym poprzez wypełnienie dzieł przemijających, choć zarazem wiecznych.

Doświadczenie innego rodzaju, często spotykane w różnych nurtach myśli mistycznej, polega na próbie spotkania wieczności już w obrębie czasu. Chodzi o fenomen, który wydaje nam się iluzją, skoro żyjemy w czasie, a jego bezwzględne prawa dotyczą każdego z nas. Jednakże Henry Vaughan, stosując metaforę bliską koncepcji platońskiej, przedstawia czas jako „cień wieczności”. Opinię taką podzielają Angelus Silesius i Tersteegen. Czas

i wieczność sąsiadują ze sobą, zaś odrzucenie czasu zależy jedynie — jak powiedziałby współczesny filozof — od wysiłku naszej świadomości. W rzeczywistości bowiem istnienie czasu warunkuje akt woli: sami tworzymy czas, sami aprobujemy jego obecność.

Zwycięstwo nad czasem odnosi ten, kto zdołał zatrzymać trwającą chwilę i przenieść jej kształt do wieczności. Leszek Kołakowski twierdzi, że mistycy już na ziemi żyją w „radosnym poczuciu beczasowości”, gdzie zaciera się granica między przeszłością a przyszłością. Strumień czasu nie burzy „wiecznego teraz”, w którym objawił się Bóg. Nawet nie opuszczając świata i mieszkając ciągle pośród żyjących, można uchronić się przed złowrogim działaniem czasu.

Negatywna bądź aprobująca ocena czasu i zmienności pociąga za sobą szereg następstw, rzutując zwłaszcza na sposób rozumienia więzi łączącej człowieka ze światem. Potępienie czasu prowadzi zazwyczaj do przyznania prymatu postawie wycofania, choć w mistyce rzadko dochodzi do prawdziwej ucieczki od rzeczywistości. Mamy na myśli raczej wyzwolenie, któremu towarzyszy silne poczucie własnej tożsamości i odrębności. Odwrót od sfery rzeczy skończonych ku Bogu zapobiega uzależnieniu od świata, gwarantuje możliwość wyjścia poza jego porządek. Walter Hilton i Richard Rolle akcentują fałszywą naturę miłości do świata, który ich zdaniem skupia cechy demoniczne. Angelus Silesius wybiera odmienną drogę rozumowania: egzystencję ludzką przeraża ogrom widzialności. Jeżeli jednak spróbujemy odnieść wszechświat do Boga, zmieniają się proporcje i dochodzimy do wniosku, że świat jest niczym ziarnko piasku. Któż chciałby zamieszkać w tak ograniczonej przestrzeni? Świat oglądany z pozycji człowieka przeobraża się zatem w ciasną celę więzienną, o której wspominał Pascal. Prawdziwą nieskończoność zawiera dusza ludzka, zaś wrażenie bezmiaru materialnego uniwersum powodują nasze niedoskonałe zmysły.

Powyższy sposób pojmowania relacji człowiek — świat opiera się na przekonaniu, iż świat widzialny, skończony, materialny przeciwstawia się zarówno Bogu, jak i człowiekowi (mówiąc dokładniej: duszy ludzkiej, boskiej w swej istocie i pochodzeniu). Mistyka chrześcijańska dopuszcza przecież możliwość odmiennego ujęcia, którego główne intencje wyrażają najlepiej dwa kolejne symbole: zwierciadło i księga. Teksty hermetyczne, w tym zagadkowa *Tablica szmaragdowa*, każą upatrywać w całej widzialności odzwierciedlenie wyższej rzeczywistości. Świat został stworzony podług reguł architektury niebiańskiej i dlatego stanowić może godne uwagi źródło wiedzy o Bogu. Opozycję zastępuje paralela: świat to zwierciadło, w którym przegląda się Bóg. Gnostycy nauczyli nas wprowadzić, że lustrzane odbicie różni się od samej postaci w stopniu nie mniejszym niż kopia od oryginału, ale przyjęcie symbolu wystarcza, by usprawiedliwić istnienie świata. Z perspektywy człowieka okazuje się on księgą, szyfrem, tekstem domagającym się odczytania. Miłość do świata, w pierwszym ujęciu zapowiadająca nieuchronne potępienie, stanie się obecnie koniecznym warunkiem zbawienia, o czym usiłuje nas przekonać Thomas Traherne.

Opozycja między wymienionymi stanowiskami, z pozoru głęboka, zaciera się i znika, jeśli przyjrzymy się dokładnie roli, jaką wyznaczają mistycy człowiekowi żyjącemu w świecie. Kto chce studiować księgę, musi uzyskać niezbędny dystans, oddalić się na właściwą odległość. A zatem — jak celnie spostrzegła Böhme — trzeba porzucić świat, by móc go dobrze poznać, podobnie jak trzeba opuścić życie, by życie zdobyć. Wyłączając zatem przypadki skrajnego panteizmu, nie ma wielkiej przepaści między tymi, którzy deklarują zdecydowaną niechęć do świata, a mistykami natury, zalecającymi studia nad olbrzymią księgą kosmosu. I w jednym, i w drugim przypadku egzystencja ludzka wysuwa się na pierwszy plan: wewnątrz wolny człowiek, świadomy własnej pozycji, panuje nad pozostałymi stworzeniami.

Mistycy nie należą do ludzi pozbawionych wrażliwości na piękno natury, choć generalnie rzecz biorąc, najchętniej założyliby swoje domy w okolicach bezludnych, jałowych, pustynnych. Większość z nich tworzyła w epokach, gdy żywot eremity był możliwy wyłącznie na kartach dzieł hagiografów. Metaforyczna pustynia symbolizuje stan oddzielenia, bezruchu, ale także bierności. Zdaniem niektórych autorów wybór drogi ascezy oddaje lepiej inny obraz: wewnętrzna twierdza, zamek duszy, rodzaj pałacu, którego bramy otwierają się rzadko i nie dla każdego. W przeciwieństwie do otwartej ze wszystkich stron pustelni, duchowa twierdza broni się przed światem. Mistycy doceniają olbrzymią siłę, jaka płynie z samotności. Wiedzą dobrze, że jakkolwiek każdy poznany człowiek ogranicza nas, to nie każdy — wzbogaca. Jeśli nawet „inni” nie są piekłem, to mimo wszystko wprowadzają w nasze życie oprócz odrobiny radości wiele zamiętu i goryczy.

Mystyk przypomina mi bardziej chińskiego mędrca niż neurotycznego samotnika, w którym wszelki kontakt z otoczeniem wzbudza strach. Duchowy zamek jest budowlą, której wieże wznoszą się ku niebu, lecz dolne partie tkwią niewzruszenie na swoim miejscu i chociaż jego mieszkaniec przebywa jednocześnie w dwóch światach, rzadko dochodzi do tragicznego rozdarcia. Mam wrażenie, że trudną sztukę bytowania „tu” i „tam” mistycy opanowali lepiej od artystów, że wbrew pozorom czują się stosunkowo dobrze w codzienności, sprawując kontrolę nad chaosem spraw i zdarzeń, nie oddalając się ani na chwilę od zamierzonego celu. Montmorand w swej *Psychologie des mystiques* nazwał ich ludźmi praktyki i czynu, popierając swój wniosek długą listą postaci zaliczonych przez Kościół rzymskokatolicki w poczet świętych (m.in. Klemens Aleksandryjski, Ambroży, Augustyn, Anzelm, Bernard, Albert Wielki, Bonawentura). Podobną opinię wyraził kilka lat później Henri Bergson.

Umiejętności rozwiązywania sytuacji konfliktowych, kierowania otoczeniem czy zdobywania szacunku ze strony innych ludzi nie mówią jeszcze wszystkiego o charakterze człowieka. Mistrz unika na ogół kontaktów zbyt serdecznych, stara się nie polegać na przyjaźni i nie ujawniać sympatii dla bliskiej osoby. Zdarzają się, co prawda nie tak często, zwolennicy hasła powszechnej miłości, gotowi kochać Boga, człowieka, świat. Podejrzewam, że ci pierwsi, którzy głoszą, że prawdziwa miłość nie dopuszcza podziału, zaszedli jakby dalej. Kochać jedną istotę to tyle, co nie być w stanie kochać kogoś innego. Kto kocha Boga, odrzuca świat, stroni od ludzi, traktuje ich z dystansem. Zdobywa się bez trudu na współczucie, miłosierdzie czy litość, ale już nie na przyjaźń, czego dowodzą wyznania świętej Teresy i Taulera.

Evelyn Underhill sugeruje, że jakkolwiek w pewnym sensie mistrz organizuje świat wokół własnej osoby, to jednak autentyczna mistyka nie poprzestaje nigdy na poszukiwaniu siebie samego. Mistyczne opus magnum dokonuje się wprawdzie w samotności, lecz jego blask opromienia wszystkich, którzy chcą patrzeć i patrzeć potrafią. Mistycy chrześcijańscy nie poszukują nigdy sławy ani rozgłosu; pod presją wewnętrznego przymusu zwracają się ku innym, by w wyniku takiego spotkania doświadczyć odtrącenia, niedowierzania, drwiny. O większości z nich da się powiedzieć to, co napisał Paul Evdokimov w odniesieniu do mistyków prawosławia: wierzą w wyższość osobowości i wolności indywidualnej nad „ogólnością abstrakcji i organizacji”, głoszą prymat egzystencji ludzkiej, lecz każda forma władzy ludzkiej budzi ich nieufność.

Ryzykując wiele uproszczeń, korzystając często z przywileju eseisty, który wybiera jedne tematy, a pomija inne, starałem się pokazać, w jaki sposób — bez odwoływania się do matematycznych formuł, logicznych definicji i języka nauki — podejmować można refleksję o znaczeniu nie mniej doniosłym aniżeli badania naukowe. Bez wąt-

pienia, mistyka rozmiłowana w paradoksach, antynomiach, poetyckich sprzecznościach i niedopowiedzeniach stanowi dla rozumu ludzkiego nie tylko zagadkę, lecz przede wszystkim swego rodzaju wyzwanie, które podjąć winniśmy bez uprzedzeń.

Święta przestrzeń języka

Jednym z najważniejszych ustaleń mistyki chrześcijańskiej jest odkrycie znikomości ziemskiego języka. W spotkaniu z Bogiem rozległy zdawałoby się kosmos mowy i pisma okazuje się nie większy od ziarnka piasku. Dlatego, pozostając uwięzieni w materialnym bycie, nie potrafimy zdobyć się na precyzyjny opis mistycznych cudów. Dlatego Bóg, Jego atrybuty i dokonania znajdują się na dobrą sprawę poza zasięgiem komunikacji.

Tajemniczy werset Księgi Rodzaju (2,19) mówi jednak nie tylko o porządkowaniu świata, którego mieszkańcy — dotąd anonimowi — otrzymują swoje imiona. Dotyczy on również operacji porządkowania języka, jakiej dokonał Adam w rajskim ogrodzie. Niestety, werset jest powikłany i wieloznaczny. Nie wyjaśnia na przykład, czy Bóg zaufał wyobraźni człowieka i pozwolił mu działać na własną rękę. Według jednej z interpretacji każde zwierzę otrzymało nazwę „istota żywa”, według innej — „każda istota żywa winna nosić imię padane jej przez Adama”. Różnica dosyć istotna, bo rozstrzygająca, czy Adam był jedynie filozofem dającym początek metafizyce, czy też nazywając boskie twory, stawał się pierwszym pisarzem.

Nie ulega jednak wątpliwości, że język nie był jego wynalazkiem, lecz darem Boga. Język przywędrował gdzieś z daleka, z boskich otchłani, z głębin prabytu.

Wyprzedzający wszystkie twory Boga, uformowany najprawdopodobniej już przed początkiem kreacji, odegrał w niej całkiem niepoślednią rolę. W pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju Bóg przemawia. Czy gdyby nie posługiwał się mową, czy gdyby nie używał w tym momencie języka, doszłoby w ogóle do stworzenia świata?

Po upadku Adama język został wyprowadzony z raju. Mogło być zresztą inaczej. Być może język wygnańców uległ — jak całe ich otoczenie — żalosnej degradacji. Na przykład stał się uboższy albo mniej komunikatywny. W tym miejscu otwiera się wprost nieograniczone pole dla mniej czy bardziej efektownych domysłów, na których zbudowano niejedną mistyczną teorię. Być może potrzebny był jeszcze jeden upadek, by skłonić Boga do odebrania człowiekowi rajskiego daru. Jaka metamorfoza nastąpiła u stóp wieży Babel? Czy tylko różnorodność języków zastąpiła dotychczasową monotonię ludzkiej mowy? Czy może — jak chcą żydowscy prozaicy — człowiek utracił tam znajomość języka, który rozumieli także aniołowie?

Teologowie chrześcijańscy nazywają Zesłanie Ducha Świętego (Dz 2,1-13) antytypem opowieści o budowie wieży Babel. Nam kojarzy się ono raczej z unicestwieniem niedoskonałych ziemskich języków. W następstwie mistycznego cudu języki stają się przezroczyste: nie dzielą już ludzi, nie różnicują narodów i kultur. Najbardziej fantastyczne interpretacje głoszą, że w dniu Zesłania dokonał się akt świętej telepatii. Zdarzenie graniczy z szaleństwem. „Popili się winem”, mówią o apostołach sceptycy, którzy nie potrafią obejść się bez tłumaczy, słowników, a najpewniej i liter.

Papier i pióro, choć przyczyniły się do powstania tylu arcydzieł chrześcijańskich, są dla mistyków symbolem niemocy. Prorocze uwagi świętego Pawła (2 Kor 3,6; Rz 7,6) o wyższości ducha nad literą wyznaczają drogę całej kulturze chrześcijańskiej. Sprawiają, że pewien typ spekulacji, o ile w ogóle zaistnieje, spychany będzie na

margines, lekceważony i potępiany. Literę postrzega się jako martwą, skamieniałą formę, nieudolny zapis czegoś, co w gruncie rzeczy zapisane nigdy być nie może. A nawet gdyby udała się ta sztuka, to i tak czytający zniekształciłoby dokument, zrozumieli go niewłaściwie, pomnażając niefortunnie znaczenia, tracąc z oczu istotę przekazu.

Pergamin czy papier, zwoje papirusu, kamienne i gliniane tablice przypominają o swoim związku z materią. Jakub Böhme z właściwą sobie prostotą wyjaśnia, że atramentu z całego świata nie wystarczyłoby na opisanie upadku Lucyfera. Język stawia opór, gdy próbujemy go wykorzystać niezgodnie z przeznaczeniem. Uświadamiamy sobie, że jest on zaledwie bezdusznym i prymitywnym narzędziem, jakie pozwolono zabrać Adamowi z rajskiej krainy. Z punktu widzenia mistyków substancja języka raczej oddala, niż zbliża do Boga. Dotyczy to nawet autorów wierzących, że język jest czymś więcej niż taflą mętnego szkła, którą musimy rozbić, by dotrzeć do prawdy.

Jeśli tak, to spotkanie z Bogiem, które miałyby miejsce w przestrzeni języka, wydaje się problematyczne. Zapewne, mówienie i pisanie o Bogu, modlitwa i pobożne rozmyślenia mają swój udział w walce o zbawienie duszy, ale trudno porównać je z mistyczną wizją. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech doświadczenia mistycznego jest natomiast jego pozajęzykowy charakter. Bóg posługuje się światłem i ogniem, kolorami tęczy i figurami aniołów. Czasem słyhać jedynie echo niebiańskiej muzyki. Ale jeśli z nieba spływa poemat, traktat albo kilka liter, to zapisanie ich w którymkolwiek z ziemskich języków przekracza ludzkie siły.

Całkiem inaczej przedstawia się ta kwestia w równie bogatej jak mistyka chrześcijańska tradycji kabalistycznej. Tu nie ogląda się nigdy Boga samego, a myśl o mistycznej unii, symbolizowanej choćby zetknięciem dwóch świec dających wspólny płomień, uznaje się za świętokradztwo. Bóg spotyka człowieka w świętej przestrzeni języka. Blask sacrum pada na słowa i litery, podnosi ran-

gę mówienia i pisania. Natchniony staje się akt lektury i akt tworzenia. Świat otrzymuje zgoła odmienne wyjaśnienie, litery ujawniają prawdziwą moc. Słowa nie są już nośnikami znaczeń, czymś w rodzaju materialnej formy, obciążenia wynikającego z faktu bytowania w ziemskiej rzeczywistości.

Sefer Jecirah, jeden z najstarszych i najważniejszych dokumentów Kabały, mówi o trzydziestu dwóch ścieżkach wiedzy, na których pisał Pan, Bóg Izraela. Warto zwrócić uwagę, że proces kreacji jest tam porównany do pisania, a nie mówienia. I od samego początku kluczową rolę odgrywają w nim litery. Jest ich tyle co w hebrajskim alfabecie — dwadzieścia dwie litery tworzą boską hierarchię uzupełnioną o dziesięć sefirotów. Niektórzy interpretatorzy są zdania, że same sefiroty dzielą się, by zrodzić liczby i litery. Jak pamiętamy, sefirotów nie należy pojmować w duchu neoplatońskim. Gershom Scholem wyjaśnia, że „nie są one szczeblami drabiny pomiędzy Bogiem a światem, lecz różnymi fazami manifestacji Boga”.

Podobnie litery, liczby i słowa stanowią trzy rodzaje ekspresji boskości. Sygnalizują nieskończoność kreacyjnych mocy, mówią o triumfie języka. *Sefer Jecirah* kładzie nacisk na różnorodność liter. Wymienia trzy litery-matki: Alef, Mem i Szin (pierwsza, trzynasta i dwudziesta pierwsza zgodnie z porządkiem alfabetu), siedem liter podwójnych i dwanaście pojedynczych. Dopiero z kompozycji liter i sefirotów wynikają liczby i słowa, a w dalszej kolejności elementy, wymiary i kierunki świata, początek i koniec, dobro i zło. Bóg ustawia litery w gigantycznym kręgu stworzenia, mającym dwieście trzydzieści jeden bram. Potem wprawia koło w ruch. Litery-matki dają początek trzem żywiołom (ogień, powietrze, woda). Z ognia powstaje niebo, z powietrza — wiatr, z wody — ziemia. Wreszcie wyłaniają się członki ludzkiego ciała: głowa (z litery Szin), brzuch (z Mem), pierś (z litery Alef).

Siedem liter podwójnych wprowadza do uniwersum nie tylko „siedem bram ludzkiego ciała”, siedem dni ty-

godnia i tyleż planet na firmamencie, ale także siedem fundamentalnych przeciwieństw (życie — śmierć, wiedza — głupota, piękno — brzydota itd.). *Sefer Jecirah* ujawnia w tym miejscu rysy najwyraźniej gnostyckie. Wszechpotężne litery nie są podobne do chrześcijańskich aniołów. Doskonałość wymaga zarówno dobra, jak i pełni. Genezę zła rozwiązują najstarsi kabaliści zręcznym unikiem. W pewnych sytuacjach Mem reprezentuje zło, zaś Szin — dobro. W innych bywa na odwrót. Alefowi przypada niezmiennie miejsce środkowe.

Hierarchie ziemskich bytów opisane w *Sefer Jecirah* stały się później źródłem dociekań znacznie mniej naiwnych aniżeli wywodzenie dwunastu znaków Zodiaku od dwunastu pojedynczych liter. W centrum uwagi niektórych autorów znalazła się magiczna moc, jaką daje składowanie liter i tworzenie za ich pomocą słów. Większość zgadza się z tak obcą chrześcijańskiej tradycji opinią, że litery istniały początkowo samodzielnie, nie łącząc się w słowa. W Kabale budowanie słów jest zresztą otoczone atmosferą lęku i niepewności. Słowo konstytuuje byt, dlatego jest tak bardzo niebezpieczne. Narodziny słowa „śmierć” sprawiły, że ludzie zaczęli umierać. Nie może bowiem istnieć coś, co nie posiada nazwy, czego nie da się zapisać literami.

Nawet Tora była pierwotnie mieszaniną liter — Księgą bez słów, skupiskiem pojedynczych znaków. W owej koncepcji Scholem dostrzega paralelę z Demokrytową teorią atomów i przypomina o podwójnym znaczeniu słowa „stochion” („atom” i „litera”). Jednak w legendzie włączonej do *Zoharu* litery wyglądają już zgoła inaczej. Są posłusznymi rycerzami, gotowymi działać na rozkaz swego pana. Ich rywalizacja ma w sobie coś z kurtuazji średniowiecznych turniejów. Litery ukazują się w określonym porządku i odprawione przez Boga powracają na swoje miejsce. Alef pojawia się na końcu, Beth jako przedostatnia.

Nie jest przypadkiem, że kabaliści zapisują zwykle alfabet w postaci kręgu liter, a nie kolumny znaków umiesz-

czonych jeden pod drugim. Kabalistyczna reguła pozwala dojrzeć w alfabecie konstrukcję znacznie głębszą aniżeli prosty zbiór wszystkich liter. *Sefer Jecirah* powiada wyraźnie, że alfabet jest źródłem mowy i przyczyną wszystkich bytów. Takiego znaczenia nie posiada rzecz jasna żaden z trzech alfabetów, które towarzyszą początkom chrześcijaństwa. Późniejsze próby pojednania liter greckich, hebrajskich i łacińskich rażą dowolnością. Trudne do pogodzenia wydaje się istnienie kilku równoprawnych, świętych alfabetów, podobnie jak wzbogacenie albo redukcja kompozycji złożonej z dwudziestu dwóch elementów.

Kto bawił się kiedykolwiek kartami taroka, ten wie, jak wdzięczne układy tworzą tak zwane Duże Arkana. Za pośrednictwem liter kabaliści godzą to, co skończone — z nieskończonością. Dwadzieścia dwa elementy pulsują mnogością kombinacji, przenikają wszystkie poziomy bytu, makrokosmos i mikrokosmos, kategorie czasu i przestrzeni.

Już litera sama w sobie, nie mówiąc o jej zapisie graficznym, pełna jest znaczenia. Jeszcze wyraźniej określa się jej charakter poprzez miejsce w hierarchii wszystkich liter, pozycję w magicznej figurze alfabetu. Wreszcie litera ujawnia swą moc poprzez udział w tworzeniu tych, a nie innych słów. Łatwo zauważyć, że przyjąwszy takie założenia, kabaliści mają bez przerwy do czynienia z nieskończonością, że ich wysiłek badania świętych liter porównać można do próby opisanie wszystkich bogactw raj.

Znawcy twierdzą, że w Kabale nie istnieje szczególne przeciwieństwo między mistyką Słowa a mistyką Pisma. Każde słowo może bowiem zostać zapisane i wypowiedziane. Graficzny obraz litery przynależy jednocześnie do świata duchowego i materialnego. Inaczej niż w tradycji mistycznej chrześcijaństwa, zapisywanie nie jest ściąganiem na ziemię, utwierdzaniem w materialnym bycie.

Przełożmy teraz przestrzeń na czas. Litery egzystujące pierwotnie jako monady zostają wmontowane w porządek alfabetu. Bóg Kabały jest nie tyle natchnionym stwórcą, co genialnym rzemieślnikiem. Pisarze kabalistyczni opowiadają o kreacji słowami, które przywodzą na myśl trud rzeźbiarza, miedziorytnika albo pisarza. Z tą jedną różnicą, że pisarz — o ile nie ma ambicji Jamesa Joyce'a — zastaje zwykle swój warsztat już przygotowany. W *Sefer Jecirah* Bóg „wypisuje, wycina, układa, waży, zmienia” litery. Gdzie indziej — tylko porządkuje, a litery przyjmują wszystkie operacje bez buntu, stając się elementami wielkiej boskiej budowli. Jednakże za sprawą ludzkiego błędu następuje upadek. Co dzieje się wówczas z językiem?

Księga Temunah, pochodząca z połowy XIII wieku, zawiera kilka bardzo oryginalnych idei, odrzucanych bądź pomijanych przez inne dokumenty Kabały. Przede wszystkim — co jest prawie niewyobrażalne w tym systemie myślenia — powiększeniu ulega liczba liter. W obecnej formie alfabet jest niekompletny i fałszywy, bowiem dwudziesta trzecia litera stała się po upadku niewidzialna dla ludzkości. Jak wolno przewidywać, jej nazwę poznamy dopiero w następnym kosmicznym cyklu.

Myśl o istnieniu zagadkowej litery podważa cały fundament wiedzy, zmierzając do ugruntowania teorii dualizmu. Podchwytuje ją trzysta lat później Mojżesz Cordovero. Zakłada on, że Tora w swej najbardziej wewnętrznej esencji składa się z liter, które są konfiguracjami boskiego światła. Litery formują najpierw słowa oznaczające imiona i przymioty Boga, potem łączą się, by utworzyć nazwy ziemskich bytów. Świat, w jakim żyjemy, jest konsekwencją upadku człowieka, co nie pozostaje bez wpływu na kształt Tory. Duchowe litery nabierają cech materialnych, święty język — ten pogląd wzbudził polemiki — ukazuje się nam przesłonięty „węzową skórą”.

Przypomnieć warto w tym momencie przekonanie wielu mistyków chrześcijańskich, zgodnie z którym ludzkość

zagubiła pierwotny, prawdziwy sens Biblii. Böhme, Swedenborg i Blake, by poprzestać na największych, wiążą mistyczną wizję z wysiłkiem zrozumienia biblijnych symboli. Bodaj żaden z wymienionych nie ma jednak świadomości, że święte sensy oddalają się także bez udziału naszej woli. Obarczają winą fałszywych proroków, zinstytucjonalizowany Kościół, racjonalistyczną filozofię, epokę pełną intelektualnego zamętu.

Późni kabaliści dostrzegają lepiej ogrom rozprzestrzeniającego się uniwersum. Na jego krańcach blask świętości nie jest już tak wyraźny jak u źródła. Heretycy dopuszczają myśl, że w ogóle wygasa. Język wyrodnije, litery tracą moc. Na miejscu jedności tak pieczołowicie budowanej w *Sefer Jecirah* wyrasta wielopiętrowa konstrukcja: cztery światy obce względem siebie, a może nawet wrogie. Tylko w najwyższym z nich, świecie boskich emanacji, Tora osiąga pełnię. W królestwach świętych imion Boga i anielskich sił podlega już pewnym ograniczeniom, podczas gdy w naszym, najniższym ze światów nie może być odbierana właściwie. Zapewnienia tego rodzaju mają również pewne znaczenie praktyczne. Łączą się z wezwaniem do nieufności wobec lektury powierzchownej, pospiesznej, lekceważącej wysiłek kabalistycznej interpretacji Tory. Upadek nasuwa bowiem myśl o konieczności powrotu do stanu świętości, ciemne sensy domagają się odświeżenia, tak jak słowo splata się z milczeniem.

Martin Buber zauważył, że kabalistyczni mędracy rzadko piszą teksty autobiograficzne. W tym środowisku stało się niemal zwyczajem usuwanie fragmentów nazbyt osobistych przed oddaniem rękopisu do druku. Chaim Vital Calabrese nie opublikował czwartego rozdziału *Bram Świętości*, tłumacząc, że „są tam święte imiona i wielkie tajemnice, których publikować nie wolno”. Rabin Nachman przerywa swoją opowieść wyjaśnieniem, że zakończenie poznamy dopiero wówczas, gdy nadejdzie Mesjasz — oby stało się to jak najszybciej, dodaje. Takich przy-

kładów znajdziemy znacznie więcej w przebogatej tradycji chasydzkiej, formującej się przez parę wieków, zwłaszcza na kresach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tradycji przez Polaków niedocenionej i ciągle jeszcze — z paroma wyjątkami — nie rozpoznanej. Ileż pięknych owoców mógł przynieść dialog kultur, gdyby obydwie strony wykazały dostatecznie dużo dobrej woli, aby go podjąć! Inaczej niż u mistyków chrześcijańskich, zakaz mówienia nie ma nic wspólnego z bezradnością języka. Wręcz przeciwnie — sam Bóg domaga się milczenia wówczas, gdy kabalista mógłby przedwcześnie lub bez widocznej potrzeby ujawnić Jego tajemnice. Podczas wykładu w Tyberiadzie z ust rabina Nachmana trysnęła krew — na znak, że niebo się nie zgadza, by mówił dalej.

Granice wiedzy ezoterycznej pozostają najwidoczniej płynne, skoro Stwórca uciekać się musi do tak spektakularnych efektów. Zresztą chodzi może o coś innego. W swym umiłowaniu narracji niedomkniętych i powikłanych kabalistyczny Bóg przypomina mistrza gier powieściowych. Przemilczenia, zagadki, olśniewające tajemnice i nieskończone uniwersum symboli stanowią jego żywioł. Świat wyjaśniony, pozbawiony sekretów wydaje się jakby mniej pociągający. Czyż zresztą nie mają racji ci, co powiadają, że sztuka częściej komplikuje świat, niż go objaśnia? Ale z drugiej strony, być może pewnych wyjaśnień nie uzyska się nigdy bez uprzedniego spiętrzenia komplikacji?

Tak zdaje się sądzić Jakub z Kastylji, opisujący naturę magicznego trójkąta, którego wierzchołkami są Bóg, człowiek i litera. Ten działający jeszcze przed powstaniem *Zoharu* kabalista postępuje niczym Rimbaud, który z alchemicznego tygla poezji wydobywa różnobarwne samogłoski. W spekulacjach Jakuba litera istnieje na krawędzi dwóch rzeczywistości. Jej wewnętrzna, „biała” forma koresponduje z Bogiem, zaś zewnętrzna, „czarna”, łączy się ze światem. Wszystko jest tu ważne, wszystko — nasycone znaczeniem, nie wyłączając układu ust podczas

wymawiania określonej głoski. Oczy, usta i serce to mistyczna triada, za pośrednictwem której przemawiają do nas litery.

Rozważania Jakuba z Kastylii prowadzą do samego centrum refleksji kabalistycznej. Nadając literom wartości liczbowe, kojarząc je ze słowami, objaśniając symbole i studiując Torę, uzyskujemy coś znacznie ważniejszego od wiedzy czy mądrości. Mistyczne operacje otwierają drogę do kontaktu z Bogiem, pozwalają dotrzeć do najważniejszej części języka, poznać słowo słów, najskrytszą kombinację liter składających się na imię Boga.

Bóg ukryty, nie objawiony, to z punktu widzenia Kabały Bóg nie nazwany, którego Imię stanowi dla kabalisty przedmiot dociekań. Imię Boga — jak pamiętamy, złożone z liter — spełnia tak wiele funkcji, że Gershom Scholem uważa je za główny i właściwy temat całej mistyki żydowskiej. Imię Boga stanowi metafizyczną przyczynę wszystkich języków, a siłą rzeczy także przyczynę powstania świata. Jest ponadto twórcywem Tory. Niektórzy sądzą, że jest Torą samą. W kabalistycznych traktatach, nie inaczej niż w *Zoharze*, mówi się zarówno o jednym Imieniu, jak i o nieskończonej liczbie Boskich Imion. Dla kabalisty nie ma wielkiej sprzeczności między jednością a nieskończonością, Bóg bowiem godzi doskonale wszelkie paradoksy i antynomie.

Imię Boga może być słowem albo literą. Może też okazać się, że mieści w sobie cały język, kosmos niezliczonych kombinacji literowych i liczbowych. Zdaniem Abrahama Abulafii, jednego z najgłębszych myślicieli żydowskich, Imię Boga odśłania się często człowiekowi w godzinie męki. Poznają je ci, co — podobnie jak sam autor *Księgi Wiecznego Żywota* — kroczą Drogą Imion wprost do Boga. Proroczy duch objawił Abulafii „Wielkie Imię Boga zawierające siedemdziesiąt dwa imiona łączące się i rozdzielające”. Mistyczne doświadczenie graniczyło ze śmiercią, jako że dotknięcie Boskiego Imienia niesie człowiekowi zagładę. Już w *Zoharze* Imię Boga, utożsamiane

z Torą, nabiera znamion wielkiej kosmicznej potęgi. Nie może być w żaden sposób „zrozumiane”, lecz tylko „interpretowane”. Dlatego Tora posiada siedemdziesiąt twarzy — tę liczbę Izaak Luria podniesie następnie do sześciuset tysięcy. Wydaje się logiczne, by każdy mieszkaniec Izraela otrzymał swoją własną drogę czytania i interpretowania Tory, swój własny promień boskiego światła.

Z punktu widzenia Kabały stworzenie dokonuje się w przestrzeni języka. Wszystko, co żyje, jest niczym więcej jak werbalną ekspresją Boga. A sam Bóg — czy jest czymś więcej niż samym tylko Imieniem? Badacze wiedzą wprawdzie o istnieniu Boga ukrytego w swej transcendencji, pozostającego poza obszarem rozważań kabbalistów. Jednak sfera niezgłębionej boskości zdaje się pozwoli tracić swe znaczenie, rozplywa się w powodzi dociekań skupionych wokół problematyki Imienia. Ziemia i niebo przeminą, lecz wielkie Imię Boga trwać będzie w wieczności, ku której wiodą także ścieżki Tory. Znajdą się tam oczywiście również litery i liczby, słowa i symbole — cała święta przestrzeń języka zostanie ocalona.

Trudno oprzeć się pokusie wysunięcia pewnej dosyć ryzykownej hipotezy, zgodnie z którą litery istniały, zanim uformowane zostało Imię Boga. W każdym razie zbudowana z liter i ewentualnie słów Księga nie jest instrumentem ani wyrazem boskiej woli. Nie jest też w zasadzie skierowanym do człowieka komunikatem, choć i takie zadanie niekiedy jej przypada. Nade wszystko jednak Księga jest towarzyszem Boga, pomocnikiem w Jego stwórczych działaniach. Dlatego w wielu tekstach kabbalistycznych Tora przestaje być książką czy nawet księgą. Opisywana jest jako żywy organizm, wcielenie boskiej wiedzy emanujące nieprzerwanie blaskiem świętości. Do identycznej metafory odwołuje się autor *Tikkune Zohar*. W jego traktacie Tora nie posiada rozdziałów, fraz i słów, lecz ma ciało, głowę, serce, usta i inne organy — tak jak człowiek i tak jak naród. Sen o stworzeniu świata wy-

śniony w *Zoharze* ukazuje w sposób niezmiernie intrygujący relacje między Bogiem, światem i Księżą. Nie ma tam Boga mocującego się z materią, samotnego demiurga wyrywającego z nicości uniwersum aniołów i zwierząt, światła i ciemności, roślin i kamieni. Bóg stwarza być może dlatego, że posiada Księżę, że ona właśnie dyktuje Mu racje powstania świata w tej, a nie innej formie. Zanim ruszy cykl sześciu pracowitych dni, Bóg zagląda do Księgi, wczytuje się w jej treść. Może czerpie stamtąd energię do swych przedsięwzięć? Może święty akt lektury poprzedzić musi akt kreacji? A może pragnie, by Jego dzieło nabrało odpowiedniego stylu?

Jedno nie ulega wątpliwości: ów wspaniały w swej różnorodności i stworzony przez Boga świat jest zjawiskiem podrzędnym wobec fenomenu Księgi. Jest wielką niewiadomą — nawet dla stwarzającego. I jest czystą potencją, wirującą kulą bytu, którą w każdej minucie ogarnąć może demoniczny chaos. Dlatego ludziom pośredniczącym między Bogiem, światem i Księżą przypada tak odpowiedzialna misja. *Zohar* tłumaczy, że ci, co poświęcają swe życie studiowaniu Księgi, podtrzymują istnienie świata, usprawiedliwiają jego trwanie.

Znamy — oprócz świata — jeszcze jedną konstrukcję zbudowaną z liter. To Biblioteka, której imponującej architektury nie poznaliśmy jeszcze w całości. Mistycy chrześcijańscy, a nawet pokrewni im romantyczni poeci wyrażają wątpliwości, czy Bibliotekę uda się przenieść do nieba. Literatura daje nam poczucie wieczności, ale cóż zrobić z literaturą, gdy odkryją się wszystkie tajemnice i będzie — mówiąc słowami Zygmunta Krasińskiego — „niebo wszędzie”? Mistycy i teologowie nie znajdują wystarczających powodów, dla których w raju miałyby istnieć literatura. Pamiętajmy, że dla poetów brak też miejsca w doskonałym państwie Platona i ziemskim raju Marksa.

Wyobrażam sobie, że kabalistyczna interpretacja fenomenu literatury mogłaby się okazać pomyślniejsza. Przede

wszystkim tylko dla nas, krótkowzrocznych, bo żyjących w upadłym świecie, Biblioteka tkwi w stanie płynnego chaosu. To nieprawda, że jedne dzieła trwają, a inne toną w mroku niepamięci i wreszcie rozsypują się w proch. Bo z perspektywy sefirotów i towarzyszących im świętych liter wszystkie możliwe książki zostały dawno napisane. Biblioteka jest kompletną całością i żaden pisarz nie jest w stanie dodać do niej ani słowa.

Podobnie nie pojawiają się od wieków żadni nowi autorzy. Bowiem dusza Adama, pierwszego człowieka, któremu przyszło zetknąć się ze świętą substancją języka, zawierała w sobie dusze wszystkich piszących. Czuję się nieswojo myśląc, że przed przyjściem na świat mieszkały obok siebie dusze Szekspira i Dostojewskiego, a ich sąsiadką mogła być na przykład dusza Henry Millera. Taka wizja wyłania się jednak po lekturze *Zoharu*. Wcześniej podobną sugestię można znaleźć w pismach jednego z zapomnianych już dziś filozofów wczesnego średnio-wiecza.

Spoza owego mozolnego procesu pomnażania liczby dzieł i pracowitej bieżącej autorów wynika przecież coś naprawdę ważnego — coś, co pozostaje nawet po zamknięciu dziejów świata. Są to kombinacje liter i same litery, niezależnie od tego, czy składają się one na Imię Boga, czy obrazoburczą powieść Céline'a. I jeszcze jedno. Ktoś, kto przyłożyłby kategorie Kabały do myślenia o literaturze, nabrałby przekonania, że nie tylko my kreślimy litery. To również litery nami się posługują: „Litery nas piszą.” Ostatecznie zatem nie może być innej świętości i większej chwały niż ludzki wysiłek zadomowienia się w tajemniczej i doprawdy boskiej przestrzeni języka.

Fantastyczna historia herezji

1. Simoni deo sancto

Platonicy wierzą, że człowiek przychodzi na świat obdarzony nieśmiertelną duszą wyposażoną w pamięć. Ciało zamyka wprawdzie drogę do ujawnienia całej wiedzy o zaświatach, jaką posiada dusza, ale zdarza się, że w sprzyjających warunkach przeszkoda ta zostaje usunięta. Szymon Mag pamiętał wyjątkowo dużo: smak jabłka z ogrodów Edenu, głos kruka unoszącego się nad zatopionym światem, wynik gry, który pozwolił jednemu z żołnierzy stać się posiadaczem szaty Ukrzyżowanego. W snach Szymona pojawiała się co pewien czas postać starca o twarzy Abrahama, to znów Sokratesa, proroka Ezechiela albo cesarza Klaudiusza. Niezwykła pamięć pozwoliła mu zrozumieć, że wszystkie te osoby są częścią jego nieskończonej i wielokształtnej natury. Sny przypominały teraz każdą chwilę przeżytą na ziemi, uzupełniały wiedzę o wypadkach, w których brał udział, i ludziach, których kiedyś spotykał. Utwierdzały go też w przekonaniu, że nie podlega już prawom czasu ziemskiego, ponieważ jest wolny od okrutnych reguł przemijania i śmierci.

Lecz od kogo pochodziły sny? Doświadczony Augustyn w czwartej księdze dzieła *O Państwie Bożym* wysuwa hipotezę, według której największym pragnieniem demonów jest oszukiwanie ludzi, bowiem są one w stanie podporządkować sobie tylko tych, których omamiły przed-

tem kłamstwem. Siedemnastowieczny mistyk hiszpański Miquel Molinos przekonuje nas jednak, że za działalnością demonów kryje się inspiracja Boga, który w ten sposób poddaje próbom wybrane dusze, zwalniając je mimo wszystko od odpowiedzialności. W każdym razie prawowierni pisarze kościelni uważają uczestnictwo szatana w narodzinach herezji za fakt wystarczająco dowiedziony. „Gdy wiara w Zbawiciela naszego i Pana — pisze Euzebiusz z Cezarei — docierała już do wszystkich ludzi, wróg człowieczego zbawienia, chcąc chytrze zawładnąć stolicą państwa, wprowadził do niej Szymona.” Justyn mówi o nim, że z nakazu demonów uprawiał magiczne sztuki. Ireneusz potwierdza, że posługiwał się egzorcyzmami i zaklęciami. Pod którym kierunkiem, pyta Tertulian, rodzi się herezja? Oczywiście, że jest to sprawa diabła, który udziela chrztu tym, którzy do niego należą.

Zywiołem Szymona był ogień, uznał go podobnie jak stoicy za początek wszechrzeczy. Ogień zdawał się być nieograniczoną, dynamiczną siłą, jego zmieniający się nieprzerwanie kształt oddawał najbardziej precyzyjnie niestałą istotę kosmosu. Wreszcie pewnego dnia w płomieniach ukazała się twarz Ewy, by dowieść, że wszystko, co się staje, bierze prapoczątek z dwoistości. Mając cały czas w pamięci obraz jej twarzy, Szymon powędrował do Fenicji. Odnalazł ją bez trudu: nosiła wówczas imię Helena i — jak zapewniają — była znana w Tyrze jako nierządnicą. W rzeczywistości odbyła długą drogę, zanim zbuntowane anioły i moce niebiańskie nie zmusiły jej do przybrania tak podłej postaci. Była pierwotną ideą i matką wszystkich bytów, w raju była Ewą, pod Troją — Heleną, w jej osobie skupił się odwieczny element kobiecości, zapewniający płodność i trwanie rodzaju ludzkiego.

Opowiadają następnie, że kiedy w czwartym roku panowania cesarza Klaudiusza Szymon przybył do Rzymu, przyjęto go jak boga i uczczono posągiem ustawionym nad Tybrem między dwoma mostami. Szacunek zdobył

sobie czarnoksięskimi sztukami, które wprawiły w niemy zachwyty jego licznych zwolenników. Dzięki jego czarom, pisze Jakub da Voragine, kamienne posągi śmiały się, a psy śpiewały. Apokryficzne *Dzieje Piotra* pozwalają na przesłedzenie dalszego ciągu historii „ojca wszystkich herezji”. Oto Piotrowi ukazuje się w Jerozolimie Chrystus z rozkazem, by pierwszy z apostołów natychmiast popłynął do Rzymu. Jest w tej pełnej cudów opowieści zaczarowany statek, mówiący pies i wędzona ryba, która powraca do życia. Mówi się także o senatorze Marcellusie, nawróconym na prawdziwą wiarę przez Piotra. Wszystko to sprawia, że z dnia na dzień Szymon staje się wrogiem ludu. Cierpi niemal jak Chrystus: jest lżony, wyszydzany, bity, policzkują go niewolnicy, kobiety wylewają mu na głowę naczynia pełne nieczystości. Wreszcie następuje ostateczny pojedynek heretyka i apostoła. Szymon wlatuje ponad świątyniami Rzymu i Forum Romanum, Piotr modli się do swego Boga o odjęcie mocy demonowi. Jak było do przewidzenia, kacierz zostaje pokonany. Spada na ziemię głową w dół z dużej wysokości i jest mało prawdopodobne, by — jak pisze apokryfista — mógł ocaleć. Wolimy raczej przyjąć rozpowszechnioną w średniowieczu wersję, według której Szymon zginął.

W chwili upadku powstało znaczne zamieszanie i nikt nie zauważył, że na twarzy umierającego Szymona pojawił się mało stosowny do okoliczności uśmiech. Nie powinniśmy się temu dziwić, albowiem, jak dowodził za życia: „Wszystko, co nie powstało, znajduje się w stanie możliwości, również szczęście i nieśmiertelność jest utajona we wszystkim jako możliwość, nie istnieje zaś w rzeczywistości.” Gdyby jeszcze — na przykład cudownie wskrzeszony przez Piotra — mógł mu coś powiedzieć, powtórzyłyby zapewne dziwne słowa, które przekazał nam Hipolit: „Ty to ja, ja to ty. Ja i ty jesteśmy jednością. Przedemną — ty, po tobie — ja.”

Pewien kronikarz, popolity bluźnierca i kłamca niegodny uwagi, wspomina, że po śmierci Szymona w za-

chowaniu Piotra nastąpiła dziwna zmiana. Nauczał przeważnie w tych samych miejscach, z których przemawiał dawniej heretyk, polecił odszukać Helenę, często w zamyszeniu zwracał wzrok ku niebu. Autor ów, którego dzieło winno zostać potępione, przypuszcza również, że ci, którzy ukrzyżowali Piotra głową w dół, wzięli go za Szymona Maga. Ogarnął ich po prostu strach, że dzięki znajomości sztuki magicznej heretyk zdołał powrócić między żywych.

2. Menander nieśmiertelny

Jego pochodzenie jest zapewne równie tajemnicze, co dziwna, niepokojąca nauka, którą głosił wszystkim wątpiącym i poszukującym. Niewidzialne moce zesłały go do dalekiej Samarii, by tam objawił ją światu. Zastanawiając się nad najdawniejszą przeszłością, jaką mogła ogarnąć jego pamięć, Menander potrafił sobie przypomnieć, że został zrodzony przez daleką, nieokreśloną, lecz równocześnie dającą poczucie bezpieczeństwa ciemność. Niestety, modlitwy, medytacje ani długie praktyki ascetyczne nie były w stanie jej rozproszyć. Pewien wędrowiec, napotkany podczas podróży na Wschód, w zamian za kilka sztuk złota zgodził się wtajemniczyć go w podstawy magii. W krótkim czasie uczeń przerósł mistrza. Wypowiadał najbardziej niebezpieczne zaklęcia, kreślił bez strachu magiczne figury na piasku, zwracając rysunek trójkąta wierzchołkiem w dół umiał przywoływać ducha ziemi.

Demony, nad którymi uzyskał władzę, posłusznie zstępowały do Samarii. Wyjawily mu, że są twórcami i jedynymi królami świata, odstąpiły tajemniki astrologii i alchemii, nauczyły, jak stać się niewidzialnym, jak w mgnieniu oka przebywać najodleglejsze przestrzenie. Trwało to wiele lat, ale Menander nie ustawał w wysiłkach. Kiedy wypowiedział ostatnie zaklęcie, demon obiecał mu nie-

śmiertelność i Menander mógł mniemać, że stał się równy Bogu. Zapewne nie naiwna miłość do ludzi, lecz szlachetny altruizm, a może tylko brak egoizmu albo żądza sławy nakazały mu podzielić się swoją wiedzą z innymi. Możemy przypuszczać, że w ten sposób zdobył sobie raczej wrogów niż przyjaciół.

Jednakże umarł i ciało jego rozsypało się w proch. Większość przyjęła ten fakt z ulgą właściwą pozbawionym wyobraźni prostaczkom.

Jeżeli jednak nieśmiertelność rozumiemy w sensie alegorycznym, ale ciągle jeszcze ludzkim, to okaże się, że marzenie Menandra zostało mimo wszystko spełnione. Pewien święty przeznaczył mu w swym greckim dziele trzy zdania. Oryginał zaginął, zachował się na szczęście łaciński przekład, dzięki któremu Menander nie umarł dla nas całkowicie.

Takie rozwiązanie może sugerować co najmniej dwie możliwości. Pierwsza — że demon dotrzymał obietnicy i posłużył się w tym celu piórem świętego. Druga — że prośbę Menandra spełnił nie demon, lecz Bóg, który decyduje w końcu o wszystkim. Obie odpowiedzi stwarzają pewne trudności. Sceptycyzm nie pozwala ufać demonowi, każe też wątpić, by święty albo Bóg mogli działać zgodnie z jego wolą. Menander miał prawo nie dostrzegać tych antynomii, umierając bowiem być może się przekonał, iż Bóg i demon nie posiadają odmiennej natury, lecz są dwoma przypadkami tego samego bytu i że zwracając się do jednego z nich, poszukujemy obydwu naraz.

3. Księga Saturnina

Wszystko wskazuje na to, że mieli rację ci, którzy uważali filozofa z Antiochii, ucznia Menandra, za nieudolnego egzegetę Pisma Świętego. Nigdzie nie jest jednak powiedziane, że Bóg ceni najwyżej interpretatorów wyróżniających się wyjątkową zręcznością, pomysłowością

czy inteligencją. Saturnin odczytywał Pismo jak poeta, nie troszcząc się przesadnie o poprawne zrozumienie alegorii, propagując dosłowność, która irytowała jego przeciwników. Dziwił się, że znajduje pomyłki i sprzeczności w poszczególnych tekstach, zdumiewała go nieobecność wspaniałej zagadki Trójcy w księgach Starego Testamentu, przerażał Bóg gniewu i zemsty, zapewniający: „Uczynię, co zechcę.” Podczas lektury Księgi Hioba nie odczuwał zachwyту, lecz swoistą grozę, jaką budził w nim szalony układ między najdoskonalszą i najpodlejszą ze wszystkich istot. Wiedział, że nigdy nie znajdzie się w roli Boga, lecz na miejscu cierpiącego człowieka. Myśl o sprawach ostatecznych zatruwała mu życie. Męczył się tak długo, aż w końcu litościwy Bóg zdecydował się przyjść mu z pomocą.

Znajdował się w ciemnym lesie, gdy nagle ujrzał przed sobą bramę. Otworzył ją i wszedł do środka. Stał w pomieszczeniu, które — tak przynajmniej sądził — winno nosić nazwę „bibliotheca divina”. Nie było tu ksiąg Starego ani Nowego Testamentu, a jedynie teksty pełne anielskiej jasności, niebiańskiej pogody i miłości, opisy świetlistego empireum, traktaty teologiczne zupełnie niepodobne do ziemskich. Wydawało mu się, że spędził na lekturze całe życie, ale gdy znowu powrócił między ludzi, zauważył, że minęła jedna chwila. Pracował dzień i noc, starając się odtworzyć wszystko, co dane mu było zobaczyć. Pomagał mu w tym anioł, którego pojawienie zapowiadał święty Paweł (Ga 1,8). Dzięki temu, a także dzięki znajomości sztuki czarnoksięskiej i zdolności czynienia cudów, Saturnin poczuł się wcieleniem istoty najwyższej i nowym Mesjaszem. Wykazywał z uporem, że księgi uważane przez ludzi za głos Boga pochodzą z fałszywych natchnień szatana. Argumenty, jakich używał, by pokonać swoich przeciwników, były tak niezręczne, że każdy choć trochę obeznany z ówczesnymi polemikami religijnymi mógł je odeprzeć bez trudu. Tertulian ostrzega, że dyskusje z heretykami na tematy biblijne

mogą prowadzić co najwyżej do bólu żołądka lub zawrotu głowy. Żadna z tych przykrości nie groziła adwersarzom Saturnina. Wobec misternie skonstruowanych wywodów teologicznych był on bezradny. Ci, którzy go zwyciężyli i ośmieszyli, nie odczuli nawet radości sukcesu, za tak miernego uważano go myśliciela. Tak więc, bez względu na działalność Saturnina, kanon Pisma Świętego nie uległ zmianie. Nie powinniśmy bowiem sądzić, że „bibliotheca divina” i biblioteka ziemską, choć biorą swój początek z tego samego korzenia, mogą się kiedykolwiek zetknąć choć na chwilę. Pierwsza wyrasta z ducha pokory i ufności i wiedzie do wiary. Drugą, wprost przeciwnie, rządzi duch niepokoju i sceptycyzmu. Największym nieszczęściem erudycji jest przecież to, że prowadzi ona w końcu do nadmiernej tolerancji, czyli obojętności wobec wszystkiego i stanu melancholijnej rezygnacji.

4. Przemiana Saturnina

Prześladował go dokładnie ten sam lęk, jakiego doświadczał wiele wieków później Gregor Samsa. Budził się rano, doznając koszmarnego wrażenia, że podczas snu stał się robakiem. Stwierdzał z przerażeniem, że jego plecy zamieniły się w twardy, brązowy pancerz, przed oczami trzepotały mu bezradnie cienkie, niezliczone odnóża.

Strach Saturnina, pozornie bezzasadny, gdyż cielesna forma ludzka nie została mu jeszcze odebrana, miał swe źródło w dziwacznej interpretacji dzieła stworzenia świata, której był autorem. Nieznany Ojciec, Pater Agnostos, stworzył aniołów, archaniołów, moce i potęgi. Siedmiu aniołów zbudowało świat i wszystko, co się w nim zawiera, również człowieka. Kreacja była możliwa, ponieważ na wysokościach pojawił się na krótko świetlisty obraz Istoty Najwyższej. Aniołowie nie zdołali dokładnie zachować w pamięci obrazu, który szybko zniknął im z oczu. Nic więc dziwnego, że człowiek — twór, który miał być

utrwaleniem tej wizji — był istotą nikczemną. Czołgał się po ziemi jak robak, nie mogąc się podnieść, dopóki Istota Najwyższa nie obdarowała go iskrą życia. Na tym zakończyła się współpraca Najwyższego Stwórcy z aniołami. Skoro tylko poznały one, że potęgą nie dorównują Najwyższemu, zdobyły się na odruch rozpaczliwego buntu, w nadziei, że uda im się strącić swego władcę. Tymczasem na ziemi pojawił się szatan; walczył z aniołami, a zwłaszcza z jednym z nich, imieniem Jahwe. Nie wiadomo jednak, kogo reprezentował — nauczył ludzi hodować, a następnie zabijać zwierzęta, przyjmować pokarm mięsny, wstępować w związki małżeńskie i płodzić dzieci. Niektórzy nazywali go zbawicielem. Saturnin do nich nie należał. Uważał, że aniołowie stworzyli zarówno dobrych, jak i złych ludzi, szatan zaś pomaga jedynie tym ostatnim. Myśl o równości wszystkich ludzi była dla niego nie do przyjęcia. Przekonany, że Bóg pozostawi go przy życiu do dnia Sądu Ostatecznego, Saturnin czekał cierpliwie. Wierzył, że nastąpi wtedy sprawiedliwe rozdzielanie, a Pater Agnostos odbierze iskrę bożą wszystkim potępionym i zmieni ich w pełzające po ziemi robaki.

Minęło wiele lat. Któregoś dnia zbudził go odgłos anielskich trąb, na niebie zapaliły się ogniste znaki, ziemia zadrżała. Saturnin wybiegł na ulicę. Gromady olbrzymich karakonów pięły się po murach domów, zagrzebywały w ziemi, pożerały drzewa i roślinność, walczyły ze sobą o każdy kęs pożywienia. Saturnin przytknął oczy z przerażenia i wtedy sprawdziły się wszystkie sny, jakimi obdarowywał go Bóg przez całe życie. Jego ciało zmieniło się w twardy, lśniący pancerz, usta dotknęły ziemi. Ledwie zdążył wpełznąć do swego domu i zatrzasać drzwiami, by uczynić coś zgoła absurdałnego i całkowicie daremnego. Macając niezdarnie czułkami, próbował odnaleźć przybory do pisania. Możemy się jedynie domyślać, co postanowił zapisać — w obliczu doskonałości Boga żaden człowiek nie jest bez winy i nie zasługuje na łaskę.

5. Śmierć Bazylidesa

Ten, który w ciągu całego swego żywota usiłował przekonać ludzi, że celem ich działania jest przyjęcie światła i odrzucenie ciemności, umierał teraz otoczony chórami demonów. Przesłoniły krąg słoneczny, sprowadziły na ziemię bezksiężycową noc, gasiły wszelki płomień zapalony w pokoju konającego. Chwilami chaos rozprasał się nieco i Bazylides zapadał w krótki, niespokojny sen. Śnił, że jego czysta, duchowa natura łączy się z cieleśną formą jakiegoś zwierzęcia: wilka, psa albo koguta. Wiedział doskonale, że dusza heretyka, podobnie jak dusza każdego człowieka, jest obarczona ciężkim brzemieniem winy, od której wolny nie był nawet człowiek imieniem Jezus. Bazylides wierzył, że na wzgórzu Golgoty, w miejscu trupich czaszek, Chrystus dokonał cudownej przemiany, przybierając wygląd Szymona z Cereny, wracającego z pola wieśniaka, który pomagał Mu dźwigać krzyż, a następnie zginął jako Jezus z Nazaretu. Tymczasem ten ostatni, stojąc obok w przebraniu Szymona, naigrawał się ze swych prześladowców. Rozpatrując zdarzenia, które doprowadziły do ocalenia Chrystusa, Bazylides zastanawiał się nad możliwością ucieczki przed czekającą go śmiercią. Nim zdołał jednak wybrać między swym synem Izydorem a którymś z najwierniejszych uczniów, poczuł, że opuszcza ciemny świat materii. Wędrował przez miasta i kraje, wznosił się nad dachami pałaców i świątyń, wreszcie dojrzał pierwszych aniołów, mieszkańców najniższego nieba. Przemierzył trzysta sześćdziesiąt pięć kręgów niebiańskich, zanim znalazł się w pobliżu bezosobowych idei boskiego umysłu. Z wielkim trudem rozpoznał Rozum, Słowo, Myśl, Mądrość, Potęgę, Sprawiedliwość i Pokorę. Zdobył się na odwagę, by zapytać nieobecnego Boga, czy został usprawiedliwiony. Milczenie wydało mu się znakiem potwierdzenia, podążył więc dalej, póki nie zatrzymały go świetliste błyski układające się na kształt

ośmiu liter. Bazylides podał pospiesznie wartość liczbową każdej z nich: A (1), B (2), R (100), A (1), X (60), A (1), S (200). W ten sposób litery utworzyły imię Najwyższego, a suma wszystkich cyfr magiczną liczbę 365. Wtedy ogarnęły go bezkresne ciemności, mógł poruszać się w dowolnym kierunku, ale wszędzie otaczała go nicość. Nadejście tej chwili przepowiedział zresztą w swoich pismach, gdzie zanotował, że „był kiedyś czas, gdy nie było niczego”. Pomyślał jeszcze, że popełnił dwie omyłki. Po pierwsze, należało zmienić czas przeszły na przyszły, co jednak nie miało większego znaczenia, skoro osiągnął już życie wieczne. Po drugie — w nicości coś przecież istniało — on, Bazylides, który nicość poznawał i zachowywał w jej obrębie pełną świadomość. Nie było mu dane doprowadzić do końca tę ostatnią myśl. Nicość zaatakowała go nagle i pochłonęła bez śladu. Bazylides wciągnął w siebie po raz ostatni oddech, zacisnął usta i umarł.

6. Cerynt i Jan Ewangelista

Żył, jak powiadają, w Azji Mniejszej, za czasów Jana Ewangelisty. Jego nauka przypomina nieco późniejsze dociekania średniowiecznych kabalistów: Bóg wyłonił z siebie eony, z których jeden stworzył świat widzialny, a drugi, imieniem Jahwe, dał na górze Synaj prawo Żydom. Jezus był tylko najdoskonalszym człowiekiem, lecz w czasie chrztu zstąpił na niego eon Chrystusa, inaczej Logos, i udzielił mu mocy aż do dnia męki, kiedy to opuścił go nagle, pozostawiając w obliczu śmierci i cierpienia. Gdy połączy się z nim znowu, nadejdzie czas Apokalipsy, po którym nastąpią lata szczęśliwego panowania Jezusa Chrystusa na ziemi.

W zasadzie nie ma w tej nauce ani jednego elementu, którego nie dałoby się odszukać w systemach teologicznych innych twórców herezji. Może i sam Cerynt nie

byłby postacią tak bardzo zasługującą na uwagę, gdyby nie jego przeciwnik, apostoł Jan. Spotkanie nastąpiło w Efezie, w łaźni publicznej. Ewangelista, rozpoznawszy Cerynta, miał podobno wykrzyknąć: „Chodźmy stąd, łaźnia może się zawalić, skoro jest w niej wróg prawdy — Cerynt.” Wolno nam chyba założyć, że okrzyk ten nie był spowodowany wyłącznie uczuciem głębokiej pogardy dla heretyka, bo czyż wielki myśliciel i pisarz nie znalazłby słów znacznie lepiej dających jej wyraz, a jednocześnie mniej dwuznacznych?

Mamy raczej podstawy, by sądzić, że święty przeżył chwilę słabości — ogarnął go lęk, że dotknąć go może kara należna Ceryntowi. Czy jednak ma to oznaczać, iż wina heretyka była tak wielka, że mogła przesłonić w oczach Boga zasługi apostoła? Wolno jedynie przypuszczać, w jaki sposób objaśniał sobie nagłe zniknięcie Jana Ewangelisty Cerynt, jak mówią — duch niespokojny i podburzający do buntu. Doszedł on do wniosku, że podczas zdarzenia w łaźni święty Jan, choć cnotliwy i bogobojny, musiał mu ulec i odejść jako pokonany, nie zwycięzca. Cerynt reprezentował w tym spotkaniu moc wyższą aniżeli doskonałe człowieczeństwo — odległą, kreacyjną potęgę, mało mającą wspólnego z dobrem. Po stronie Jana było dobro i miłość, ale nie było mocy. Albowiem, jak łatwo zauważyć, w świecie zło góruje w każdej chwili nad dobrem. Wielkie wojny i pomniki cywilizacji, które składają się na historię ludzi, są przeważnie dziełem zła. Dobro ocala wprawdzie świat przed całkowitą zagładą, ale nie jest twórcze. W XIX wieku rozumiał to doskonale William Blake, poeta obcujący z mieszkańcami nieba.

A zatem decyzja świętego Jana, aby opuścić łaźnię w Efezie, może być usprawiedliwiona tylko szlachetnością apostoła i jego poczuciem humoru. W łaźni nie groziło mu żadne niebezpieczeństwo i — co wydaje się naturalnie paradoksem — głównie dlatego, że znajdował się w niej Cerynt.

7. Misja Karpokratesa

Wszystko, co wiemy dziś o Karpokratesie, może skłaniać do podejrzenia, że był wyznawcą Epikura. W rzeczywistości zbliżał się bardziej do mistycznych ascetów średniowiecznych, choć wzgardził zarówno pustelnią, jak całą klasztorną. Nieszczęściem Karpokratesa była jego pamięć, jak zapewniał, doskonalsza niż któregokolwiek z ludzi. Pamiętał świetlistą prajednię Boga Ojca, obserwował, jak wyłaniały się z niej skupiska duchów, przyszytych budowniczych świata zewnętrznego. W intencji Boga każdy element wszechświata stanowił odwzorowanie idei pierwotnej, każdy byt winien zostać wypełniony boską esencją, a widzialność miała stać się mieszkaniem Boga i bramą do nieba. Jednakże duchy w procesie radoznego obcowania z materią przybrały postać demonów i dokonały stworzenia według własnego planu, nadając naturze inne prawa, niż postanowił uprzednio Bóg. Opuszczony i zdradzony, Bóg zwrócił się ku ludziom. Ich dusze, istniejące dotąd w niebie i obdarzone łaską oglądania boskiego obrazu, przyjęły formy cielesne i zeszyły na ziemię. Demony odebrały im pamięć, wskutek czego ludzie poddali się władzy fałszywych bogów i narzuconym przez nich prawom. Nie doszłoby zatem nigdy do spełnienia szlachetnej misji, gdyby nie wyjątkowa pamięć Karpokratesa, która nie do końca uległa zniszczeniu.

Szukał pociechy u tych wszystkich, których myśl porzucała sfery ziemskiej rzeczywistości, by skierować się ku dalekim zaświatom. Jego uczniowie czcili Chrystusa, Pitagorasa, Platona i Plotyna, przekonani, że każdy z wymienionych mówił o tym samym. Spełnienie swej misji Karpokrates uzależniał od powodzenia walki prowadzonej przeciwko prawom i obyczajom świata, wierzył, że tylko wtedy ocali się byty stworzone, gdy ulegną zmianie ustalone między nimi proporcje. Okres powszechnego zwątpienia poprzedzi ustanowienie nowych, boskich praw. Karpokrates propagował zatem wolną miłość, na-

woływał do podziału i wspólnoty dóbr, głosił, że zbawiony będzie tylko ten, kto przez wiarę i miłość wzniesie się ponad prawo. Wkrótce przekonał się, że jego działalność przynosi bardzo nikłe wyniki. Albowiem istnieją w świecie dwa pierwiastki: jasny, oznaczający dobro, i ciemny, symbolizujący zło. Pierwszy jest bierny i słaby, drugi aktywny i silny, nasycony energią, twórczy i niszczytel-ski zarazem. Domyślali się tego Cerynt, Manes i Jakub Böhme.

Karpokrates zdecydował się pożegnać swych uczniów, na własną prośbę pozostał jednak na ziemi, choć Bóg przeznaczył mu teraz o wiele podlejszą postać. Tak jak Kain, a po nim Ahaswerus, miał podobno wędrować po wszystkich krainach, nigdy nie zaznając spoczynku ani wytchnienia, dopóki jego misja nie doczeka się szczęśliwego spełnienia.

8. Cerdon i Bóg

Jak powiada Ireneusz (*Adv. haer.* I.27.1), Cerdon przybył do Rzymu za Hygina, dziewiątego po apostołach następcy na stolicy biskupiej. Podobno zetknął się z nauką Szymona Maga, ale jego sny były zupełnie inne, pojawiały się w nich nieodmiennie koszmarnie nieziemskie istoty podobne do skrzydlatych szatanów. Minęło wiele lat, zanim Cerdon zrozumiał, że sny są nie tylko karą za wszystkie przewinienia, lecz zapowiadają jednocześnie przyszłość z jej okrutnymi, nigdy nie kończącymi się mękami. Nie wiadomo dokładnie, czy Bóg wyznaczył mu specjalną rolę w historii ludzkiego rodu, czy też była to wyłącznie zasługa samego Cerdona, dość że pewnej nocy stał się on Mojżeszem i rozmawiał z Bogiem skrytym w ognistym krzaku. Cerdon milczał, Bóg mówił. Z trwo-gą słuchał Boga, który szdyżił, drwił, zapowiadał zemstę, na koniec odebrał mu wzrok, przywrócił jednak do zdrowia nad ranem — zapewne po to tylko, by zatrzeć jedyny

ślad swej obecności. Rozpamiętując całe zdarzenie, Cerdon uczynił pokutę. Nawet przez chwilę nie dopuszczał myśli, że istota ukazująca się we śnie mogła mieć twarz szatana. Studiował księgi proroków, porównywał ich doświadczenia ze swoimi, szukał rozwiązania w naukach tajemnych, wreszcie był gotów ujawnić światu naukę, którą uważał za boską. Dowodził, że Bóg Ojciec, którego zwiastował Zakon i prorocy, jest najsprawiedliwszym z bogów. Żaden występki ludzki nie ujdzie bezkarnie. Pismo podaje najlepsze tego świadectwa: Bóg zsyła na zepsuty świat klęskę potopu, niszczy ogniem zbrodnicze miasta, traci zwyrodniałe plemiona, nie zna przebaczenia. Jest w swym działaniu nieskończenie mądry, ale jak mówi Księga Eklezjasty (1,18): „Gdzie jest wiele mądrości, tam musi być wiele gniewu.” Nikt go nie widział, nie może bowiem przystać na spotkanie z ludźmi, których haniebne czyny są mu znane. Mimo wszystko Cerdon nie mógł uwierzyć, by świat zdołał przetrwać tyle wieków i nie spłonął w ogniu sprawiedliwości bożej. Wprowadzał zatem do swych koncepcji przeciwnika zagniewanego Jehowy — Jezusa Chrystusa. Zdaniem Cerdona Jezus nie był naturalnie synem Boga Ojca, lecz jego odwiecznym wrogiem, poszukującym w człowieku sojusznika. Zbawiciel nie jest sprawiedliwy, ponieważ zastępuje sprawiedliwość dobrocią serca, a gniew i zemstę — litością. Bóg Ojciec zarządza światem piekielnych otchłani, Chrystus — świetlistym państwem niebiańskiej radości. Władcy obydwu krain wiodą ze sobą nieustanny spór. Instrumentem władzy Jahwe i jego najwierniejszym sługą jest szatan, chociaż on sam nie jest szatanem, ale bratem szatana. Jehowa jest tak doskonały, że w zetknięciu z nim nikt nie może zostać ocalony. Niezmierzona sprawiedliwość nie pozwala mu na uniewinnienie jakiegokolwiek stworzenia. Niesłuszne byłoby przecież mniemanie, że wyrok sądu jest znany jeszcze przed rozpoczęciem procesu. Dlatego każdy z oskarżonych łączy się do samego końca. Prawnicze księgi ludzkości są w pewnym sensie spra-

wiedliwe, lecz podarował je człowiekowi szatan — istota nieskończenie niższa niż jego pan. Bóg posługuje się podczas rozpraw własną, nikomu nie znaną księgą. Proces wygląda w ten sposób, że Bóg w samotności czyta akta każdego z nas, nie wchodząc tym samym w kontakt z oskarżonym. Może się czasem wydawać, że nie ma żadnego procesu, jednakże w aktach wszystko zostało kiedyś zapisane: nasze zbrodnie, odczuwana po ich popełnieniu skrucha albo zadowolenie, również mowy obrońcy. Adwokatem człowieka na boskim sądzie jest z konieczności diabeł, jako że inne istoty nie zamieszkują państwa Jehowy. Diabeł stara się jak może, ale przed najsprawiedliwszym z sędziów nie da się niczego ukryć. Nic więc dziwnego, że do państwa Boga zarządzanego przez siły szatańskie wiedzie tylko jedna brama — ta właśnie, którą opisał na początku trzeciej pieśni *Piekle* Dante. Przekonanie, że ludzki ród jest w swej genezie i przeznaczeniu diabelski i trwałą więzią z szatanem złączony, załamuje się z chwilą, gdy na ziemi ukazuje się inny Bóg, Jezus Chrystus. Przyjęcie przez Niego postaci ludzkiej było czynem z natury dobrym i litościwym, ale naruszającym zasady sprawiedliwości, jako że żaden z ludzi nie zasłużył sobie na to, by oglądać Boga, nawet w przebraniu. Zagniewany Jehowa zmącił Żydom umysły do tego stopnia, że ukrzyżowali swego dobroczyńcę. Annasz i Kaifasz, a przede wszystkim Piłat, byli wysłannikami szatana, natomiast Bóg pod postacią człowieka utracił znaczną część swej mocy i nie był w stanie przeciwstawić się Jahwe. Nieprzenikniona noc zapadła wówczas nad światem na znak triumfu państwa ciemności.

Cerdon wierzył, że bogowie są nieśmiertelni: chociaż więc Chrystus umarł na krzyżu jako człowiek (śmierć ta była sprawiedliwa, ponieważ Bóg, bratając się ze śmiertelnymi, podzielił ostatecznie ich los), jako Bóg istniał nadal. Cerdon wykazywał, że każdy z bogów stara się pozyskać możliwie największą liczbę zwolenników, nie wyjaśnił jednak, co powinniśmy zrobić, by uniknąć wiecz-

nej kary i odnaleźć drogę do królestwa światłości. Zresztą nie było to dla niego najważniejsze, albowiem sam wahał się jeszcze między wyborem sprawiedliwości i dobroci, nocy i dnia, światła i ciemności. Obietnica wiecznego szczęścia pociągała go w równym stopniu, co myśl o zasłużonej karze, którą — jako człowiek uczciwy i miłujący Boga — pragnął ponieść.

Pewnej nocy, gdy pełen nadziei i zwątpienia kończył swój wielki traktat, zgasło światło lampki oliwnej i powiał silny wiatr. Tak jak wiele lat temu poczuł, że traci wzrok i upadł. Wtedy aniołowie o czarnych skrzydłach unieśli go w powietrze. Razem z ciałem Cerdona przepadło jego dzieło, najpełniejszy zapewne wykład poglądów heretyka. W historii literatury, jaką przed początkiem czasu ułożył Jehowa, nie było najwidoczniej miejsca dla Cerdona. Mamy też prawo podejrzewać, że nieznaną Bóg nie życzył sobie, aby jego ognista, przerażająca twarz została kiedykolwiek ujawniona ludziom.

9. Wąż Marcjona

Pochodził z Pontu, lecz Tertulian słusznie nazywa go włóczęgą. Przyszedł na świat w mieście barbarzyńskim i smutnym, gdzie niebo jest stale pochmurne, słońca niemal nie widać, a zima panuje cały rok. Tę przekłętą przez Boga krainę, jeśli zawierzyć autorowi *De praescriptione haereticorum*, zamieszkiwał lud dziki i wojowniczy, nie uznający stałych miejsc pobytu, ciągle podróżujący na wyładowanych dobytkiem wozach. Wielki pisarz daje nam tym samym do zrozumienia, że heretyk przeważnie nie ma domu, jest wędrowcem, który rzuca zatrute ziarno swoich myśli wszystkim napotkanym po drodze ludziom.

Bogiem Marcjona był wąż i cała wiedza, jaką posiadał, od węża pochodziła. Pod tym względem Marcjon był następcą Adama, który jako pierwszy przyjął węzową naukę.

Bóg, którego przedstawia Księga Genezis, jest okrutnym tyranem odpowiedzialnym za wszelkie zło tego świata, niestałym, kapryśnym i mściwym. Ponad nim znajduje się istota doskonała, Marcjon nazwał ją Ojcem, lecz równie właściwe wydaje się nazwanie jej węzem. Jezus był synem węża i jego wysłannikiem, przybył na ziemię z misją zniszczenia wszystkich dzieł Boga, twórcy świata. Zgodnie z tymi założeniami Marcjon dokonał korekty tekstów Pisma Świętego. Pozostawił — mówi Ireneusz — jedynie szczątki Ewangelii, postarał się także o stworzenie własnej wersji Mojżeszowego Pentateuchu. W wężu skradającym się potajemnie w kierunku Adama dostrzegał zbawiciela. Sądził, że Bóg przybrał tak odrażającą z ludzkiego punktu widzenia postać, by udowodnić, jak mało ceni sobie piękno związane z substancją materialną (sam Marcjon przeczył stanowczo możliwości zbawienia ciał). Bóg-wąż wskazał ludziom drogę do boskiego stanu. Owoc z drzewa wiedzy sprawił, że stali się oni równymi stwórcy widzialności, a w następstwie — panami Edenu. Jednakże, jak pouczali wcześniejsi wyznawcy węża, ofici, Syn-Logos jest węzem, który wije się nieustannie, to przybliżając się ku nieruchomemu Ojcu, to znów skłaniając ku ruchliwej materii, której dostarcza siły i pierwiastka twórczego. Ofici byli przekonani, że istotą natury węża jest nieprzerwana aktywność, a jakikolwiek spoczynek powoduje degradację. Tymczasem Adam i Ewa zastygli w bezruchu, zaślepiła ich radość, skoro tylko poczuli się równi Bogu. Zapomnieli, że jedynie wieczny ruch wznieść ich może ku prawdziwemu Ojcu. Ognisty anioł wysłany przez Jehowę zastał ich siedzących pod drzewem — byli bezbronni, słabi, choć szczęśliwi. Dzieło Adama podjął jego pierworodny syn, Kain. Abel, ulubieniec stwórcy widzialności, zginął z jego ręki. Ta śmierć spowodowała, że wąż powrócił na ziemię, czyniąc Kaina swym przedstawicielem. Odtąd Kain prowadził samotnie swą walkę z nienawistnym Bogiem. Stał się tułaczem, przemierzył wszystkie kraje w poszukiwaniu sojuszników. Kiedy umarł, Ojciec, najwyższy z bogów, zbawił go i wprowadził

do królestwa niebieskiego. Litość nakazywała Kainowi odwiedzać od czasu do czasu piekło, gdzie mógł podyskutować z Ablem, Noem i Abrahamem. Każda wizyta kończyła się zresztą kłótnią, bowiem nieszczęśliwi więźniowie piekła brali ogniste postacie szatańskie za niezliczone boskie słońca, a dokuczliwy żar piekielny za niebiańskie światło. Poza obecnością Kaina nic ich nie dziwiło.

Polikarp, biskup Smyrny, nazwał co prawda Marcjona „pierworodnym synem szatana”, ale inni autorzy poświadczają, że mimo skłonności do herezji był uczciwym człowiekiem. Namówiony przez przyjaciół, poddał się próbie egzorcyzmów. Nie wszyscy zauważyli, a nikt nie przekazał potomności, że podczas wielogodzinnych modłów ciało Marcjona opuścił jadowity wąż. W każdym razie nigdy potem nie słyszano już o pontyjskim żeglarzu i uczniu stoików. Umarł w zapomnieniu, a jego uczniowie rozpierzchli się po świecie.

Historia Marcjona dowodzi przekonująco dwóch co najmniej tez. Pierwsza mówi, że w sławie, której nie można oddzielić od pychy, jest zawsze coś demonicznego, co usprawiedliwia naszą czujność i podejrzliwość. Autorem drugiej jest Tertulian, który zauważa trafnie (i zgodnie z grecką etymologią wyrazu), że istotą każdej herezji jest w końcu akt wyboru.

10. Cierpienia Tacjana

Inaczej niż znaczna część jego współczesnych, Tacjan nie czuł się potomkiem pierwszego człowieka, Adama. Uważał, że musiał tkwić jakiś błąd czy przeszkoda w dziele kreacji, jeśli z rąk Stwórcy wyszedł twór tak nieudany, pełen sprzeczności, może nawet niezgodny z pierwotnym zamysłem kreatora. Tacjan był indywidualistą: nie troszczył się o próbę własnej kosmogonii, która sprowadziłaby rodzaj ludzki na właściwą drogę. Szczerze mówiąc, ludziom nie ufał, był skłonny traktować ich z pewnym

lekceważeniem, wyjąwszy może niewielką grupę tych, którzy darzyli go sympatią i tak jak on sądzili, że kto raz wstąpił w żywot Adamowy, nie może nigdy zostać zbawiony. Cały beznadziejny wysiłek Tacjana został więc skierowany na to, by — pozostając mimo wszystko przy życiu — uczynić je możliwie najbardziej odmiennym od egzystencji Adama. Mając w pamięci rozdział trzeci Księgi Genezis, Tacjan nienawidził kobiet i zabraniał swym uczniom wstępować w związki małżeńskie, również widok małych dzieci napełniał go głęboką odrazą. Nie wierzył Platonowi, który ustami Arystofanesa, jednego z bohaterów *Uczty*, głosił, że pierwsi ludzie posiadali dwie pary rąk i nóg, a dopiero potem nastąpiło rozdzielenie. Zdaniem Platona tęsknota do innego człowieka była uzasadniona pragnieniem powrotu do dawnej jedności, możliwej wyłącznie w związku z jakimś „ty”. Tacjan zapewniał, że człowiek przychodzi na świat nie w postaci półówki, lecz samotnej, zamkniętej monady, której przeznaczeniem jest cierpienie za życia i śmierć w przerażającej samotności. Narodziny są zatem nie mniejszym nieszczęściem niż choroba, starość i śmierć. Po pewnym czasie Tacjan doszedł do wniosku, że nie tylko cielesne obcowanie jest czymś przeciwnym naturze. Zaczął także unikać wszystkich spotkań i rozmów z ludźmi. Pogrążony w milczących medytacjach zaprzestał wreszcie przyjmowania pokarmów.

Nikt nie wie, jak skończyła się ta historia. Jedni twierdzą, że znaleziono go któregoś dnia na drodze do miasta: konał podobno ze zmęczenia i wyczerpania, powtarzając jakieś dziwne, niezrozumiałe słowa. Inni wspominają, że po latach ktoś natrafił na miejsce, gdzie Tacjan mieszkał pod koniec życia. Przedmioty, które znaleziono, były pokryte kurzem, ale ich właściciel zniknął. Najwidoczniej — upodobniwszy się do bezcielesnego ducha — znalazł wreszcie drogę do Boga, który pozbawił go piętna Adamowego i zezwolił poszybować w zaświaty.

Tygrys

Prawdopodobnie każdy Anglik, choć trochę obeznany z literaturą ojczystą, słysząc nazwisko Blake'a, uśmiechnie się ze zrozumieniem i bezbłędnie wyrecytuje:

Tiger! Tiger! burning bright
In the forests of the night.

Mój przyjaciel twierdzi złośliwie, że w wypadku przeciętnego Anglika wiedza o Blake'u zaczyna się i kończy właśnie na owym dwuwierszu, ale może nie jest to stan rzeczy aż tak bardzo katastrofalny, jak by się mogło здаwać. Inaczej niż znana każdemu Polakowi Mickiewiczowska inwokacja, która nie zapowiada w żadnym razie choćby kosmicznych otchłani *Dziadów*, początek *Tygrysa* prowadzi nas w samo centrum stworzonego przez Blake'a mistycznego systemu, formułuje z miejsca fundamentalne pytania obecne w całej twórczości angielskiego poety.

Tygrys był kilka razy tłumaczony na polski, między innymi przez Zygmunta Kubiaką i Jerzego Pietrkiewicza. Przytoczę tu mniej znany, ale trafiający chyba w sedno problematyki oryginału przekład Romana Klewina:

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Mogły stworzyć twej symetrii grozę?

W jakiej głębi czy nieba oddali
Twoich oczu ogień się palił?
Na jakich skrzydłach wzniósł się płomień
I jakie go chwyciły dłonie?

I czyje ramię, jaką magią,
W tym sercu nerwy mogło nagiąć?
I kiedy serce bić zaczęło,
Co dłoń, co łapy trwogą zdjęło?

I jakież młot? Łańcucha człony?
I w jakim tyglu żądz twych płomień?
Jakież kowadło? Jakie cęgi
Ciebie strasznego mogły sięgnąć?

I kiedy z gwiazd rój strzał się cisnął,
A niebo spadło łzą rzęsistą,
Czy rad był Bóg? I czy być może,
Że Ciebie i Baranka stworzył?

O Tygrysie, w gęstwinie nocy
Gorejący, jakiej mocy
Nieśmiertelna dłoń lub oczy
Śmiały stworzyć twej symetrii grozę?

Tylko ktoś bardzo naiwny mógłby dopatrzeć się w tym wierszu zwykłej reminiscencji z przechadzki po ogrodzie zoologicznym. Tylko ktoś bardzo prostoduszny powiedziałby, że wyraża on jedynie zadumę nad różnorodnością świata: zdziwienie, że Stwórca obdarza życiem tak rozmaite istoty. Tego rodzaju lektura musiałaby pomijać wiele zagadkowych szczegółów, ortografii nie wyłączając. Wiersz Blake'a czytać należy w kontekście w dwóch cyklów poetyckich zatytułowanych *Pieśni Niewinności* i *Pieśni Doświadczenia*. *Pieśni Niewinności* przywodzą na myśl sielankowe obrazy Złotego Wieku, jakie spotkać możemy u wielu autorów mistycznych, choćby Oetingera czy Novalisa. Niezwykle prosty kodeks moralny gwarantuje powszechny ład panujący w owej krainie. Cztery naczel-

ne wartości: Miłosierdzie, Litość, Pokój i Miłość, królują w sercu każdego człowieka. Dzięki nim ziemia staje się rajem, w którym niepotrzebne są już jakiegokolwiek inne prawa. Blake był zdania, że owe wartości stanowią esencję człowieczeństwa, a nie na przykład rezultat lęku przed karą wieczną albo doczesną. Stąd „Miłosierdzie ma serce ludzkie”, a „Litość — ludzką twarz”. Miłość utożsamiał poeta z „człowieczym kształtem boskości”.

Nad światem opisanym w *Pieśniach Niewinności* unosi się błogosławieństwo Boga, łagodnego i życzliwego ludziom Stwórcy. Chrystus, Dobry Pasterz, uśmiecha się, spoglądając na szczęście wszystkich istnień. Boskość symbolizuje tu Baranek, choć z drugiej strony Blake przywołuje także postać Dzieciątka.

W *Pieśniach Doświadczenia* mistyczny krajobraz Złotego Wieku ulega gwałtownej metamorfozie. Milczący i nieobecny Bóg nie daje już prawa do nadziei, modlitwa nie usuwa cierpienia. Cztery cnoty główne z *Pieśni Niewinności* zastąpiły ich przeciwieństwa. Do głosu doszły teraz: Nieczułość, Zemsta, Wojna i Nienawiść. Oglądamy zabitego Baranka i udręczone dziecko.

Stan Doświadczenia wprowadza dylematy, od których wolny był stan dziecięcej Niewinności. Człowiek zdobywa gorzkie owoce wiedzy, poznaje jednak mękę ograniczenia. Rozkosze, jakich dostarczyć może miłość, zostały stłumione przez pełną pruderii moralność. Jeden z liryków zawiera obraz niezwykle charakterystyczny dla poglądów autora. Promienie słoneczne oświetlają nagie ciała chłopca i dziewczyny, którzy na moment znaleźli się w rajskim ogrodzie. Im większe szczęście stało się ich udziałem, tym boleśniejszy będzie powrót między ludzi, traktujących akt miłosny jako upadek. Fałszywa etyka nakazuje potępić również taniec, śpiew, muzykę — wszystko, co stanowi wyraz ludzkiej radości. W tym ponurym świecie milczenie przerywa tylko jęk skargi. W Ogrodzie Miłości przechadzają się kapłani w czarnych szatach, układający listę kolejnych zakazów.

Surowe prawo określa model życia każdej jednostki. Dominować w nim powinna praca i modlitwa do budzącego przestрах Boga. Dozwolone są jedynie „tajemne nocne rozkosze”. Za popełniony błąd, wybór fałszywej drogi, człowiek płaci niezmiernie wysoką cenę. Przyjęcie iluzji powoduje utratę wizji. Ludzkość nie pojmuje już sensu boskich znaków, nie rozumie mowy aniołów, a zaprzeczając istnieniu Baranka, mimo woli popada w ateizm.

Kontrast między światami z *Pieśni Niewinności* i *Pieśni Doświadczenia* ilustrują najlepiej przemiany, jakim podlega natura. W utworach z pierwszego cyklu zachwyca się bujną zielenią, podziwiamy żyzną ziemię i jej dary. Najważniejszą porą roku okazuje się tu wiosna, porą dnia — wschód słońca i jasne południe. W *Pieśniach Doświadczenia* czyste barwy ciemnieją, zapada ponura zimowa noc, życie zdaje się zamierać.

Symboliczne zwierzęta, Baranek i Tygrys, odgrywają podstawową rolę w Blake’owskiej mitologii. O ile sens pierwszej z figur nie budzi wątpliwości, to druga kryje w sobie niejedną zagadkę. W *Pieśniach Niewinności*, zgodnie z mistyczną ideą Złotego Wieku, tygrys należy do zwierząt łagodnych. *Pieśni Doświadczenia* ujawniają jego drugą naturę. Tygrys łączy w sobie pierwiastki najzupełniej sprzeczne: jest zaprzeczeniem miłości, ale nie zaprzeczeniem mocy, zaprzeczeniem dobra, ale nie zaprzeczeniem energii. W tym wierszu Blake po raz pierwszy dokonał zamachu na spójny szereg wartości tradycyjnie akceptowany przez naukę chrześcijańską.

Szczególnie tajemniczo wygląda więź łącząca Tygrysa i jego twórcę. Przeciwwstawiony Barankowi Tygrys mógłby się okazać symbolem „innego” Boga. Ostatecznie nawet autorytet Dionizego Pseudo-Areopagity usprawiedliwiłby taką koncepcję. Dionizy wyjaśnia, że nie jest rzeczą niestosowną przedstawiać byty niebiańskie pod osłoną najpodlejszych emblematów. Materia zachowuje przecież ślady boskiej piękności, a te prowadzą nas na trop czy-

stych form pierwotnych. Jako dowód Dionizy cytuje odpowiedni fragment Księgi Ozeasza, gdzie dzikie zwierzęta stają się figurami boskiej potęgi. Biblijny prorok wymienia jednak lwa, panterę i niedźwiedzicę. Tygrysa brak w owym wyliczeniu.

Myślę, że to nie przypadek. Blake był pilnym czytelnikiem Biblii, a co ważniejsze — wierzył, że Pismo nie może kłamać. Tygrys nie jest oczywiście Bogiem, nie jest także boską figurą, choć narodził się w wyniku niezrozumiałego dla nas aktu boskiej woli. „Kowadło”, „młot”, „łańcuchy” przypominają, że Tygrys narodził się w kuźni. U Blake’a sztuka kowalska jest sztuką boską albo też Bogu przypisywaną. W późniejszych tekstach opiekuje się nią „boski Urthona”, otrzymujący w krainie czasu i przestrzeni imię Losa. Związek Tygrysa z boskością wydaje się zatem nie do podważenia.

Dla chrześcijańskiej ortodoksji Bóg jest doskonałą jednością, wolną od jakiegokolwiek wewnętrznej walki, rozdarcia, przeciwieństw. Taki Bóg jest przede wszystkim łagodnie pulsującym światłem, które opisywali z wielkim znanstwem mistycy średniowiecza. Jakub Böhme, niemiecki wizjoner działający na przełomie XVI i XVII wieku, zniszczył ten pełen harmonii obraz. Jego zdaniem istnieją trzy principia boskiego objawienia, podobnie jak trzy osoby Trójcy Świętej. Bóg „pojmowany według pierwszego principium” jest ogniem, „pojmowany według drugiego principium” — światłem. Ten „pierwszy” Bóg obdarza nas gniewem, wściekłością, srogą karą, ten „drugi” daje nam miłosierdzie, dobroć, obietnicę zbawienia. Dostrzegamy w takim rozróżnieniu echa gnostyckich spekulacji, w których przeciwko groźnemu Bogu Prawa i Proroków występuje Syn Boży, Bóg litości i przebaczenia.

Böhme nie miał pewności, czy Bóg „pojmowany według pierwszego principium” jest w ogóle Bogiem. Mówił na ten temat dosyć niejasno, radził, by istotę boskości opisywać raczej na podstawie drugiego principium.

Blake znał doskonale poglądy niemieckiego mistyka i — jak wolno przypuszczać — wyprowadził z nich ostateczne konsekwencje.

Tygrys Blake'a mógł być ogniem, ale nigdy — światłem. Zwróćmy uwagę, że metafory związane z tym właśnie żywiołem zajmują w tekście uprzywilejowane miejsce. Tygrys w ogniu się rodzi i ogniem pozostaje. Jest ogniem, który nigdy nie wygasa, w dodatku mistycznym ogniem oddzielonym od świata. Reprezentuje zatem boską sprawiedliwość w najokrutniejszej postaci: sąd bez miłosierdzia, karę bez przebaczenia, gniew bez litości.

„Przerażająca symetria” („fearful symmetry”) dotyczy naturalnie nie tyle materialnego kształtu Tygrysa, co symetrii grzechu i kary. W sensie głębszym Blake ma też może na myśli kamienne tablice Dekalogu, które jego malarska wyobraźnia utożsamia z drzwiami wiodącymi do wnętrza grobu. Zdaniem angielskiego poety Bóg ułożył wprawdzie kodeks dziesięciu przykazań, ale powodowany miłosierdziem unieważnił go i ukrył przed ludzkością. Odnaleziony przez kapłanów Dekalog, „kształty ciemnej złudy”, podniesiony został do rangi obowiązującego powszechnie prawa.

Tym samym sfałszowano również obraz Boga, zastępując Chrystusa, „Przyjaciela grzeszników”, surowym Sędzią i Najwyższym Prawodawcą. Blake ma odwagę stwierdzić, że osiemnaście wieków chrześcijaństwa okazało się wielką i tragiczną pomyłką.

Tygrys podpowiada, na czym ów błąd polegał, ale prawdy jeszcze nie odsłania, podstawowe pytanie eschatologiczne pozostaje tymczasem bez odpowiedzi. Być może (ale nie dysponujemy w tej kwestii żadnymi dowodami) istnieje oprócz Baranka-Chrystusa jeszcze inny Bóg, który upodobał sobie krwiożerczego Tygrysa. Być może (znów możemy polegać wyłącznie na domysłach) Bóg stwarza nie tylko dobro, ale i zło. Być może wreszcie kreacyjna potęga przysługuje również demonom. Jednoznacznego rozstrzygnięcia Blake nie dokonał, ale właśnie dramatycz-

na niepewność decyduje w dużej mierze o walorach utworu takiego jak *Tygrys*.

Niewiedza prowadzi do zdziwienia, zdziwienie kończy się ujawnieniem wątpliwości. Bo czyż to możliwe, by ten sam Bóg karał i przebaczał, srożył się i miłował? Czy możliwe, by był jednocześnie ogniem i światłem, twórcą piekła i budowniczym raju? Czy wreszcie mógłby — nie będąc demonem — odczuwać radość, widząc, jak okrutna kara dosięga grzeszników.

Ostatnia zwrotka wydaje się mechanicznym powtórzeniem pierwszej, co usypia niestety czujność czytelników, a nawet niektórych tłumaczy. A przecież sam Blake uprzedził lojalnie, że w jego tekstach ważna jest każda litera! Końcowy werset pierwszej strofy brzmi w oryginale: „Could frame thy fearful symmetry”. W ostatniej natomiast zwrotce słowo „could” znika bez śladu, zastąpione przez „dare”. Czysta potencja staje się graniczącą z bluźnierstwem realizacją. Prawdziwy Bóg mógł stworzyć Tygrysa, ale ośmielił się go stworzyć ktoś inny.

Lasy ciemności, „lasy nocy” („forests of the night”) z pierwszej strofy są być może niezgłębianą otchłanią bóstwa, w której istnieć może wszystko — nawet święty i sprawiedliwy gniew. Ale identyczna metafora użyta w zakończeniu utworu kojarzy się już z „ciemnym lasem” Dantego. Znalazłszy się w stanie zagubienia, człowiek oddala się od Boga i ustanawia religię strachu zamiast religii miłości; przyjmuje diabelską naukę o istnieniu kary za grzech. W tajemniczej wizji Blake’a nie było miejsca dla sądu, piekła czy boskiego gniewu. Jego zdaniem autentyczny chrystianizm polega na powszechnym i bezwarunkowym przebaczeniu.

Naprawdę istnieje więc tylko Baranek, krwiożerczy Tygrys rodzi się zaś w umysłach fałszywych proroków.

Zagłada świętych szkieletów

Pisma Richarda Jefferiesa znajdują dziś niewielu czytelników, a jego nazwisko wymieniają jedynie większe podręczniki historii literatury angielskiej. Wspomina o nim w każdym z kolejnych wydań nieoceniona *Encyclopaedia Britannica*.

Urodził się w 1848 roku w pobliżu Swindon, w hrabstwie Wiltshire. Miejscowi farmerzy zapamiętali wysokiego, szczupłego i zazwyczaj stroniącego od ludzi chłopca, który w wieku szesnastu lat uciekł z domu, zamierzając odbyć w towarzystwie kuzyna wielką podróż na Wschód. Ostatecznie wyprawa skończyła się już we Francji, dwa lata później zaś młody człowiek został reporterem „Nort Wilts Herald”. W 1872 roku zdobył pewien rozgłos artykułem złożonym z czterech tysięcy słów, który wydrukował „Times”. Od tego momentu współpracował z wieloma czasopismami, a najczęściej z „Pall Mall Gazette”.

Z bogatych doświadczeń dziennikarskich zrodziła się jego pierwsza książka: *Hodge and His Masters* (1880), klasyczny portret wieśniaka epoki wiktoriańskiej. Próbował też swoich sił w prozie beletrystycznej, tworząc *Green Ferne Farms* (1880). Ostatnie trzy lata życia (zdaniem niektórych krytyków — pięć) należy uznać za najbardziej owocne. Pisze wówczas między innymi: *Wood Magic*

(1881) i *Bevis: The Story of a Boy* (1882). Chłopiec imieniem Bevis znajduje się tu w otoczeniu zwierząt, ptaków, owadów i żywiołów, ludzie są nieobecni — sytuacja taka przywodzi na myśl *Opowieść mego serca* (*The Story of My Heart*, 1883), duchową autobiografię, która zapewniła pisarzowi miejsce w ówczesnej literaturze i niejaką popularność. W ciągu półwiecza książka doczekała się w Anglii dwudziestu wydań. Ciężko chory dyktuje swe ostatnie utwory: tomy esejów *The Open Air* (1885) i *Field and Hedgerow* (wyd. pośmiertne 1889) oraz powieść *Amaryllis at the Fair* (1887), porównywaną przez badaczy do regionalnych powieści Hardy'ego. W postaci Jefferiesa i jego poglądach (zwłaszcza na temat natury) jest pewien rys dwuznaczny i tajemniczy, nawet pomijając typową dla wielu ludzi pióra mizantropię. Niektórzy dopatrują się pokrewieństwa z Waltem Whitmanem — zestawienie moim zdaniem niezbyt przekonujące, choć musimy pamiętać, że Richard Jefferies nie zdążył nam przekazać wszystkich swoich myśli w formie gotowych tekstów. Dzień 14 sierpnia 1887 roku, który zastał pisarza w Goring (hrabstwo Sussex), okazał się ostatnim w jego krótkim życiu.

Opowieść mego serca pisał Jefferies siedemnaście lat. Nie widać w tej książce śladów pośpiechu, ale nie przypomina ona również jednego z owych wielkich, monumentalnych i — jak powiedziałyby Witold Gombrowicz — „zimnych” arcydzieł. Wydaje się raczej zbiorem luźnych impresji, zapisem najrozmaitszych wrażeń, rodzajem intelektualnego notatnika. Jefferies pragnął zapewne — jak każdy człowiek owładnięty pewną ideą — stworzyć własny manifest. W miarę pisania zdał sobie jednak sprawę, że to, co ma do powiedzenia, przybrać musi w końcu formę najbardziej osobistą: formę pamiętnika, duchowej autobiografii, dzieła na pograniczu mistyki i literatury.

Henry David Thoreau, z którym tak wiele łączy Jefferies, mógł uwolnić go od wątpliwości. Ostatecznie wszystkie książki pisze zawsze „ja”, chociaż pisarze sta-

rają się często ten fakt ukrywać. Mistycy przemawiają natomiast we własnym imieniu nawet wówczas, gdy ogłaszają teksty imitujące naukowe czy filozoficzne traktaty. Autor *Opowieści mego serca* miał zatem sporo racji, określając swój utwór mianem „spowiedzi” (confession). Jak zauważył wydawca Longman, nie chodzi tu o „autobiografię rejestrującą drobne zdarzenia życiowe”, bowiem z punktu widzenia Jefferies’a „to dusza stanowi o człowieku, a nie ubranie, które go okrywa”.

Opowieść mego serca nie należy do książek, które olśniewają czytelnika już podczas pierwszej lektury. Nawet jeśli docenia on wartość tego pisarstwa, ma prawo poczuć się nieco zagubiony i zdezorientowany. Dopiero tom ostatnich esejów, *Field and Hedgerow*, przynosi upragniony klucz. Jefferies wprowadza nas konsekwentnie w swój świat i opisuje go z nadzwyczajną precyzją. Potrafi zachwycać się niedzielnym porankiem, przylotem jaskółek, pracą kowala, melodią dzwonów. Studiuje z uwagą barwy, aromaty, kształty. Pogrążony w codzienności, odkrywa wieczność i świętość. Moglibyśmy powiedzieć o nim to samo, co napisał swego czasu Emerson na temat Swedenborga: pozostaje na ziemi nawet wtedy, gdy stara się zgłębić tajemnice ponadziemskie.

W 1866 roku poczuł pierwszy impuls, który kazał mu sięgnąć po pióro. Wiele lat później, na zamku Pevensey, zniszczył zapisane już stronicę. Takie walki wewnętrzne, rozterki i silny przymus pisania znajdujemy w biografii niemal wszystkich wielkich mistyków europejskich. Każdy z nich skarży się na trudności i przeszkody, niezwykle rzadko poznając prawdziwą radość tworzenia. W drugiej połowie XIX wieku mistyczny autor znajdował się w szczególnej sytuacji. Człowiek, który odkrył uroki cywilizacji i władzę, jaką daje rozum, a nie doświadczył jeszcze piekła zwątpienia, będzie patrzeć inaczej na problem Boga i natury, budować inną hierarchię zaświatów, inaczej czytać, inaczej marzyć. Musi przemyśleć na nowo swój stosunek do religii, pracy, czasu, śmierci. Świat

podlega nieustannym przeobrażeniom i niełatwo zdobyć się na gest przekreślający z góry jego wartość. Wciąż powiększa się uniwersum, którego ogarnięcie i rozszyfrowanie planuje mistyk. W tym pomnożonym świecie są podróże i cuda ludzkich rąk — dzieła techniki. Istnieją ponadto odwieczne mistyczne dylematy, które powinny zostać wypowiedziane w nowym języku.

W eseju *Nature and Books* Jefferies mówi o daremnych wysiłkach określenia koloru majowego mlecza. Żółty, pomarańczowy czy może złocisty? Nie zadowala go żaden z wymienionych przymiotników. Sięga do dzieł optyków, czyta niemieckie rozprawy z zakresu teorii barw. Ktoś wskazał mu książkę Chevreula. Ogromne rozczarowanie: „Znalazłem tam wiele informacji o dobieraniu kolorów wełny, lecz niczego o płatkach kwiatu.” Lektury uświadamiają, że dzieli z innymi autorami tylko bezradność: „Istnieją miliony książek, a przy ich pomocy nie potrafię wam powiedzieć, jaki jest kolor mlecza w maju.”

Wahania Jefferiesa nie dotyczyły rzecz prosta teorii kolorów. Prawdziwym źródłem jego niepokojów był język — ułomny, oderwany od istoty rzeczy, bezgranicznie sztuczny. Język ludzki nie wystarczał mistykowi do opisów niezwykłych wędrówek po zaświatach. Autor *Field and Hedgerow* czuł jego niedoskonałość już wówczas, gdy schodził w głąb natury. Co prawda dla angielskiego pisarza cała przyroda okazywała się faktem mistycznym. Skoro nie umiał zawładnąć językiem, pisząc o najniższych przejawach życia, trudno się dziwić, że czuł wielkie opory przed sformułowaniem własnych koncepcji eschatologicznych. Nawet w przebogatym języku ojczystym, który stawiał zresztą wyżej od języków starożytnych, nie znajdował odpowiednich słów. I chyba dlatego nie ufał księgom i wolał czytać barwną mowę kwiatów albo motyli, których skrzydła są „czerwone, niebieskie, żółte, brązowe i purpurowe — przyćmione i stonowane, wzbogacone kropkami i osobliwymi plamkami, ciemno zabarwione w części spodniej, jak gdyby ocienione półmro-

kiem wieczoru”. Szczególnie błękit, który Turner zaliczył do trzech kolorów podstawowych, zyskał uznanie Jefferies. Odróżniał błękit wiatru (wind-blue), błękit nocy (night-blue), błękit nieba (heaven-blue). Poszukiwał wielkich przestrzeni, by zaobserwować barwy powietrza.

Odrzucenie całej wiedzy nagromadzonej przez ludzkość na przestrzeni wieków to pierwszy stopień mistycznego wtajemniczenia. Jefferies, przekonany, iż „trzeba zapomnieć pięć tysięcy książek”, bez większego żalu opuszcza Bibliotekę. Pragnie „odrzucić skórę po skórze” (take off peel after peel). Porównuje świątynie, minarety, kościoły i księgi do świętych szkieletów. Któregoś dnia ludzie odwrócą się od dzieł przeszłości i w kontakcie z naturą odnajdą fundament nowej religii. Kwestionując wartość dawnych kultur i wierzeń, głosi konieczność powrotu do mistycznej jaskini. „Cave-man” Jefferies nawiązuje do idei popularnych wśród członków amerykańskiego Klubu Transcendentalistów. Ralph Waldo Emerson wierzył przecież, że musimy znowu stać się dziećmi, by odzyskać niewinność powracając do niewiedzy. Thoreau stwierdzał, że prawdziwą mądrość posiada człowiek jedynie w dniu swoich narodzin.

W *Opowieści mego serca* jaskinia wyznacza kres dotychczasowych ludzkich możliwości. Angielski pisarz sceptycznie mówił o wynalazkach zmieniających kształt europejskiej historii. Traktował z lekceważeniem tak istotne osiągnięcia jak druk, maszyna parowa, wyprawy podróżników: „Człowiek jaskiniowy odkrył trzy idee, wydobywając je z niewiedzy: egzystencję duszy, nieśmiertelność, boskość.” Zdaniem Jefferies od tej chwili ludzkość nie posunęła się naprzód. Trzeba powrócić do jaskini, by poznać czwartą, piątą i szóstą ideę, a także po to, by w drastyczny sposób przerwać zakłęty krąg, w jakim tkwi od dawna myśl Europejczyków.

Droga, którą odbył autor *Field and Hedgerow*, przypomina inne mistyczne wędrówki: *Ladder of Perfection* Hiltona, poszukiwania Julian z Norwich, wreszcie trzy stop-

nie doskonałości Rolle'a — z tą różnicą, że Jefferies, jak się zdaje, doświadczył tylko dwóch pierwszych (calor, canor). Uniesiony zapałem, słyszał niebiańską melodię, od „miłości płonącej” skierował się ku „miłości pełnej pieśni”, nie zaznając rozkoszy największej słodyczy (dulcor).

„Bóg może być widziany we wszystkich rzeczach przez oko, które stało się czyste” — zapewniał Spenser. Richard Jefferies nie spodziewał się, nie oczekiwał i nie pragnął takiego spotkania. Stan ducha znacznie wyprzedzający przyszłe radości ekstazy przypomina obraz totalnego kryzysu psychicznego, choć w rzeczywistości powodowany jest potrzebą gruntownego oczyszczenia. Fragmenty z *Opowieści mego serca* służyć mogą za ilustrację owego stanu, choć równie łatwo dojrzeć w nich echo spóźnionego romantycznego spleenu:

„Opowieść mego serca rozpoczęła się siedemnaście lat temu. W pełni młodości co jakiś czas zdarzało się, że odczuwałem brak potężnej inspiracji duchowej. Moje serce było znużone i jałowe z braku głębokich uczuć; umysł mój — wypalony i wyczerpany.”

Kolejne doświadczenia wyznacza mapa wędrówek Jefferiesa. Pierwszym punktem godnym odnotowania jest wzgórze, które spełnia nie mniejszą rolę aniżeli wzgórze Ménilmontant w eskapadach starego Jana Jakuba Rousseau. Odkrycie każdego nowego pejzażu równa się odnalezieniu nowej jakości życia. W samotności, w otoczeniu natury rozbrzmiewa jedyna w swoim rodzaju pogańska modlitwa — tym bardziej osobliwa, że jej adresat nie zajmuje ani przez chwilę uwagi twórcy *Opowieści mego serca*. Modlitwie towarzyszy akt głębokiej pokory, ale zachwyty dla najdrobniejszej cząstki natury i harmonii sfer niebieskich kończy się opuszczeniem doskonałego kosmosu. W pełnym blasku słońca spada na Jefferiesa mistyczna noc, której ciemności nie zdoła rozproszyć żadne ziemskie światło.

W wizji angielskiego pisarza uniwersum składa się z trzech powszechnie przyjętych elementów: ziemi, wody

i powietrza. Czwartym elementem jest światło. Całą naturę wypełnia pulsujące światło gwiazd, słońca i księżyca, ruchliwe jak w pejzażach Constable'a. Ma swoje światło wschód i zachód słońca, ma je również noc, podczas której „oczyszcza się rzeka, a pogrążona we śnie myśl staje się przejrzysta”. Prawdziwym światłem mistycznej nocy okaże się jednak dopiero przerażający ogień:

„Pod ogromnym słońcem płonącym nad spienionym morzem, pod sklepieniem niebios — świadom samego siebie dzięki tym zjawiskom — czuję, że myśl winna stać się jeszcze swobodniejsza i odpowiadać im ogromem zamysłu. Lecz nie zadowalają mnie tytaniczne dzieła: morze, słońce i głębiny. Czuję bowiem, że moja myśl jest od nich potężniejsza. Płonę życiem jak pochodnia. Gorejące światło odbite w morzu płonie na mych policzkach — płonie we mnie życie. Dusza rwie się jak morze do swobodniejszego życia. Żadna z myśli, jakie dotąd posiadałem, nie potrafi zadowolić mej duszy.”

Blake i Słowacki poznali nieco wcześniej ów niespokojny ruch myśli, którego doświadcza się czasem, wędrując wzdłuż wybrzeża oceanu. Jest on jednak niespodzianką dla Jefferiesa, „towarzysza polnych koników”, badającego z taką uwagą pejzaż typowej angielskiej wsi, jaki znamy dobrze z obrazów późnego Gainsborougha. Wierzył zawsze, że natura jest Księgą o nieskończonej liczbie stronic, z kolorową ilustracją na każdej z nich. Odrzucając większość dziedzin nauki, czynił wyjątek dla botaniki i zoologii. Z szacunkiem wyrażał się o Linneuszu i Darwinie, przyrodnikach pracujących „outdoors”, chętnie opuszczających ciasne gabinety. Widział botanikę oddzieloną od świata reakcji chemicznych, liczb, wzorów, prawideł. Mówił mniej więcej to samo, co Rousseau zabierający zielnik na swe podparyskie wycieczki: prawdziwy botanik powinien posiadać duszę poety i wędrowca.

Niemal zawsze mistyce towarzyszy wędrowka. Jedni przemierzają kręgi piekła i raju, inni na pustyni poszukują samego Boga. Jefferiesowi wystarczają Jego dzieła.

W *Opowieści mego serca* spotykamy wiele miejsc magicznych, obdarzonych szczególnym znaczeniem: wzgórze, pole pszeniczne, morskie wybrzeże, strumień. Są magiczne ptaki: jaskółka — symbol tego, co najlepsze w nas i w naturze, mewa, z której lotu odczytuje się przyszłość, rudzik — ptak, którego głos niepokoji angielskich farmerów. Istnieje tajemniczy świat owadów, prawdziwy kosmos barw i kształtów, i świat obłoków: „flotylla niebios, która zawsze wędruje naprzód i nie zna przestrzeni”.

Pokój mistyka mieści się na poddaszu. Trzeba zamieszkać bliżej nieba, aby usłyszeć rytm natury, aby podziwiać wirowanie gwiazd. Syriusz, Orion i Aldebaran także mają swą rolę w modlitwie całego wszechświata. Kto pogrąża się w stanie ekstazy, nie szuka towarzystwa ludzi. Obecność innych napełnia Jefferies'a lękiem. Obawia się, że wezmą go za dziwaka albo, co gorsza, wyczytają z jego oczu tajemnice, których drobną zaledwie cząstkę odsłonił w swej duchowej autobiografii.

W jego wizji natura nie przybiera cech doskonałego mechanizmu, konstrukcji geometrycznej czy idealnie funkcjonującego organizmu. „Im częściej ktoś studiuje naturę, tym lepiej przekonuje się, że jest błędem zakładać, iż rzeczami kierują stałe prawidła.” Wszystko, co żywe, dąży do zmiany. Autor *Opowieści mego serca* podziwia raczej różnorodność, wielobarwność i bogactwo form niż wszechobejmujący system. W sposobie odczuwania natury bliski takim poetom jak Wordsworth czy Coleridge, różni się przecież od angielskich romantyków innym ujęciem relacji człowiek — przyroda. Świat roślin, zwierząt i minerałów nie stanowi dla niego języka, którym przemawia Bóg. Przyrodę Jefferies'a cechuje milczenie, głębocka obojętność w stosunku do ludzkiego bytu.

Ten fakt stanowi podstawowe doświadczenie egzystencjalne angielskiego autora, tym boleśniejsze, że natura nie jest dla niego naznaczona piętnem grzechu albo niedoskonałości. Pojmuje, że fascynowało go dotąd piękno czyste, ale zimne, obojętne tym rodzajem obojętności, jaki

dostrzegamy niekiedy w kamiennych posągach. Natura nie istnieje bowiem „dla nas”, jest pod każdym względem „niehumanitarna” czy wręcz „antyludzka” („anti-human”):

„Gwiazdy krążą po swych szlakach, nie troszcząc się o nas, bo niczym dla nich jesteśmy. Nie ma nic ludzkiego dokoła w całej naturze. Cała natura, cały wszechświat, jaki widzimy, jest dla nas zupełnie nieczuły i dla nikogo prócz nas samych życie ludzkie nie przedstawia wartości większej aniżeli żdźbło trawy. Gdyby cały rodzaj ludzki zginął w tej godzinie, czy sprawiłoby to ziemi jakąś różnicę?”

Człowiek, który z takim entuzjazmem obserwował dojrzewanie pąków, lot motyli, układ chmur na niebie, nagle okazuje się wygnańcem, przybyszem nie z tego świata. Wędrownica nie kończy się jednak wraz z upadkiem iluzji. Będzie kontynuowana dalej i chociaż nie uda się uniknąć cierpienia, to ani przez moment nie będzie nam też towarzyszyć zwątpienie. W niehumanitarnym czy antyludzkiem uniwersum człowiek lepiej dostrzega własną tożsamość. Opuszcza to wszystko, co stanowiło krąg przelotnych fascynacji. Musi porzucić naturę, by dotrzeć w głąb własnej jaźni, do ukrytych warstw „ja”, odkrywając stan łański napełniający zarówno radością, jak i poczuciem bezgranicznej siły.

Pogrążony w codzienności człowiek spogląda już ku wieczności. Kto zrozumiał nieskończone piękno wiecznie trwającej chwili, ten nie pojmie już radości płynącej ze zmiany kształtów i kolorów. Być może jest zresztą zupełnie inaczej. Być może Jefferies domyśla się, że natura tworzy Księgę tak wyczerpującą, iż nie sposób jej się przeciwstawić, pisząc po prostu jeszcze jedną książkę, lecz należy rozpocząć poszukiwania zgoła innego rodzaju, u których kresu znajduje się odkrycie innej Księgi. Na przykład tej, którą pisarze biblijni obdarzają mianem Księgi Życia (Wj 32,32; Ps 69,29).

Świat sztuki jest wielką i trochę nie spełnioną nadzieją Jefferiesa. Poprzez działanie artystyczne martwy przedmiot uzyskuje miejsce w ludzkiej rzeczywistości. W mu-

zeum autor *Opowieści mego serca* czuje się równie dobrze jak na polnej ścieżce. Ogląda rzeźby i obrazy, nie przerywając swoich medytacji. Jego estetykę kształtuje raczej Wenus z Milo (którą zdążył jeszcze zobaczyć w Luwrze), dzieła Tycjana i Michała Anioła niż malarstwo angielskie drugiej połowy ubiegłego stulecia. Mimo wszystko trudno go nazwać sympatykiem klasycyzmu. Nie docenia walorów nieśmiertelnych proporcji ani kanonów starożytnej harmonii. Opowiada się za żywą, falującą linią, wskazuje na piękno asymetrii.

British Museum kontrastuje z ponurą rzeczywistością londyńskiej ulicy. Z odrazą spogląda na tłum przed wejściem do budynku Królewskiej Giełdy. Sztuka udziela człowiekowi świętego czasu na rozmyślanie. Jeśli ktoś godzinami przesiaduje pośród obrazów i posągów, jeśli spędza noc śledząc obraz konstelacji gwiazdnych, musi wydać się podejrzany w epoce panowania pieniądza. Miał nadzieję, iż przyszłe pokolenia będą mogły próżnować. Sam czuł się szczęśliwy wyłącznie w momentach beczynności, jak wiemy z biografii — dosyć rzadkich. Surowo zwalczał demagogów, którzy z pracy, zwłaszcza rozumianej jako „przekształcanie materii”, uczynili wartość samą w sobie. W swym sceptycznym podejściu do cywilizacji pracy i pieniądza przypomina zagubionego w lesie nad stawem Walden Thoreau. Opowiada się za medytacją i refleksją nie przynoszącą wymiernych rezultatów. Aprobuje czysty bieg idei, którego nie ogranicza perspektywa konkretnych osiągnięć, nie krępuje przydatność ani użyteczność. Nawet studia, pisanie i lekturę wspominał z niechęcią — wydawały mu się czymś podrzędnym wobec stanów pozbawionych działania. Jego twórczości — podobnie jak dokonaniom WALTERA PATERA — patronował duch obserwacji, w której szczególnie rolę odgrywa fragment.

Jefferies nie ufał całości, tak jak nie ufa się dzisiaj wielkim, zamkniętym systemom. Sam był typowym poetą fragmentu, artystą miniatury, mistrzem drobnego kon-

kretu. Fragmentaryczny Diogenes Laertios pociągał go bardziej niż monumentalne podręczniki dziewiętnastowiecznych historyków filozofii. Z Arystotelesa gotów był zachować dwa rozdziały. Sokrates, któremu niektórzy Ateńczycy mieli za złe właśnie bezczynność, nauczył go „metody pisania, porządku wykładania własnych myśli”. Bawiła go „encyklopedia rzeczy dziwacznych”, jaką ułożył przed wiekami dowcipny Ateneusz, zachwycał piękny sen greckiego mitu i świat utrwalony na starożytnych amforach. Wspaniałe to czasy, gdy jedyną nadzieją literatury była ludzka pamięć. W antycznych posągach dostrzegał zamknięte życie, które potrafi uwolnić jeden ruch wyobraźni.

Lekceważył wpływ cywilizacji Egiptu i Asyrii, podobnie jak przekreślał osiągnięcia kultury średniowiecznej i wieku XVIII. Sądził, że „potop nowych poglądów” obróci w proch piramidy, sarkofagi i papirusy. Bogatsi o doświadczenia współczesnych egiptologów, możemy trafniej ocenić dążenia ludzi, którzy przed wiekami budowali miasta nad Nilem. Wiemy — ale wiedzy takiej nie mógł posiadać Richard Jefferies — że byli przywiązani do życia nie mniej niż starożytni Grecy, że ich świat pojęć znał „wzory duchowego i materialnego piękna”, o których wspomina autor *Opowieści mego serca*, miłośnik Aten i Sparty.

Kiedy studiuje okruchy starożytnych budowli i pochyla się nad ocalałymi manuskryptami dawnych pisarzy, moglibyśmy wziąć go za spóźnionego ucznia romantyków, który ma za sobą lekturę dzieł Volneya i Gibbona. Porównanie o tyle niesłuszne, że ruiny nie są dla niego materialnym świadectwem minionej potęgi. Zdaniem Jefferiesa ruiny tchną życiem w nowej postaci, nad grobami zmarłych przed dwoma tysiącami lat odczytuje on znaki wieczności. „Zdarza się często, że nie możemy ujrzeć czasów, w których żyjemy. Każda rzecz musi bowiem przeminąć, zanim będziemy w stanie ją zobaczyć.” Przeszłość jest bardziej żywa i lepiej obecna niż terażniejszość, nie

zacierają się nigdy jej ślady, a ludzka wyobraźnia przywraca pełny kształt, podobnie jak „odtworza brakujące i okaleczone fragmenty greckiej rzeźby”.

Przemierzając angielską wieś, Jefferies spotykał zapewne wielu ludzi chętnych do rozmowy, choćby owych wieśniaków, o których czytamy bez przerwy na stronicach *Field and Hedgerow*. Lecz *Opowieść mego serca* jest od początku do końca monologiem. Żywi znaczą tu tyle co przelotne cienie, ożywają natomiast cienie zmarłych. Wszyscy są jednakowo realni — cień wojownika rzymskiego krąży po lesie w słoneczne południe, człowiek zmarły przed kilkoma tygodniami zostaje ożywiony dzięki sile pamięci i wyobraźni. Dwa tysiące lat to dla duszy nie więcej niż sekunda.

Henry David Thoreau, odnajdujący wieczność w swej leśnej pustelni, porównał czas do strumienia, którego bieg nie narusza istoty tego, co absolutne. Autor *Opowieści mego serca* skorzystał z metafory amerykańskiego myśliciela, chociaż jego pomysł był jeszcze śmielszy:

„Zanurzam rękę w strumieniu i czuję jego nurt; po chwili cząsteczki wody, których dotknąłem, odpływają kilka jardów w dół, moja ręka pozostaje. Podnoszę ją, a przepływ strumienia — czas — nie istnieje dla mnie. Wielkie zegary firmamentu, słońce i gwiazdy, sierp księżycy, ziemia krążąca dwa tysiące razy są dla mnie niczym więcej niż przepływ strumienia, skoro rękę swą cofnąłem; dusza moja nigdy nie była i nigdy nie zostanie zanurzona w strumieniu czasu. Czas nigdy nie istniał i istnieć nie będzie; jest on wyłącznie pojęciem sztucznie ustalonym. Wieczność jest teraz, zawsze była i będzie. W żaden sposób nie mogę znaleźć się w czasie, nawet gdybym usiłował tego dokonać. Znajduję się w wieczności i muszę już tam pozostać.”

William Blake, spoglądając na tarczę słoneczną, był w stanie dostrzec mieszkańców królestwa wieczności. W upalny londyński dzień, w mieście Emanuela Swedenborga, Jefferies odczuwał działanie niematerialnych sił

rzeczywistości. Caroline Spurgeon przeciwstawia „słoneczną” myśl Richarda Jefferies’a „księżycowej” poezji Keatsa. W blasku słońca nawet mogiły przypominają o nieśmiertelności, a każda chwila wydaje się obdarzona przywilejem wiecznego trwania. Dopiero w nieskończoności rozpoznajemy tożsamość duszy ludzkiej — w tym punkcie angielski autor różni się od tych mistyków, którzy zwiedzeni przez błąd panteizmu marzą o „roztopieniu się w oceanie boskości”.

Religia Jefferies’a wyrasta z głębokiego odczucia cudów natury: „Tajemnice natury i życia błędzą między kolumnami świątyni lasu.” Nie szuka wraz z modernistami natchnienia w dawnych religiach Wschodu, świętych księgach przeszłości, doktrynach ezoterycznych wszystkich epok. Wystarcza mu niezapomniane wrażenie, jakie niesie krajobraz, światło, niebo, woda, powietrze. Wszystko jest pełne tajemnic, wszystko nadprzyrodzone i niepojęte, „zagadka kryje się za każdym drzewem”, litery, prawidła i definicje przeszkadzają w jej zrozumieniu czy raczej odczuciu.

Terminologia, w której próbował opisać swoje życie duchowe, daleka jest od precyzji filozoficznego traktatu. Znów zawiódł język, zbyt słabe okazały się słowa ludzkie, na których nieprzydatność narzekali rozmyślający o Bogu teologowie i mistycy chrześcijańscy. Jefferies musiał się zatrzymać na granicy, poza którą znajduje się już tylko to, co niewyrażalne. Doskonale zdawał sobie sprawę, czego dotyczą prowadzone na pozór bez celu poszukiwania, które krytyczny i mniej cierpliwy czytelnik oceni może jako błędzenie bez żadnej nadziei:

„Ostatecznie stwierdziłem, że istnieje egzystencja wyższa niż dusza — wyższa, lepsza i bardziej doskonała niż bóstwa. Głęboko modliłem się, by znaleźć coś, co jest doskonalsze niż bóstwo. Istnieje coś wyższego i lepszego. O tym myślałem pracując, szukając i modląc się. Jeśli mimo wszystko nic by nie istniało, a moja dusza zgasła jak płomień, nawet wtedy myślałbym jeszcze, że żyje ona

w tej chwili. Ze wszystkich sił mojej egzystencji, wszystkimi siłami myśli mojej, umysłu mojego i duszy modłę się, by odnaleźć Najwyższą Duszę, coś większego nad bóstwo, lepszego niż bogowie. Pozwólcie mi żyć najgłębszym życiem duchowym teraz i zawsze razem z tą Duszą. Z braku lepszego słowa piszę «dusza», lecz myślę, że chodzi mi o coś, co istnieje ponad duszą.”

Dylematy Jefferiesa były dość dobrze znane ówczesnym autorom religijnym, choć tylko nieliczni z nich nadali swym wątpliwościom tak dramatyczną formę. Autor *Opowieści mego serca* nie pragnął gotowych rozstrzygnięć. Pisał tak, jak gdyby zniknęły nagle miliony tomów zgromadzonych w bibliotekach. Nie zadowalały go istniejące już w języku teologicznym słowa i pojęcia. Żaden system nie wypowiadał do końca tego, co stanowiło wyłączną własność jednego człowieka i składało się na jego niepowtarzalną biografię.

Rozróżnił umysł (mind) i duszę (soul). Chociaż Ralph Waldo Emerson podniósł pojęcie duszy jakby o stopień wyżej, ustanawiając słowo „oversoul”, Jefferies nie skorzystał z tego terminu. Wolał odwołać się do greckiego określenia „psyche”. W myśl tradycji starożytnej przedstawiano Psyche pod postacią ptaka albo motyla. Autor *Field and Hedgerow* pamiętał z pewnością o wieloznaczności słowa „psyche” (tchnienie, życie, dusza). Nazwał „psyche” wewnętrzną świadomością i „umysłem umysłu”, który pozwala wznieść się ponad świat materialny i poznawać niebiosa. Nie przywiązywał zresztą wielkiej wagi do stworzonej przez siebie terminologii:

„Mógłbym pisać zawsze «psyche» zamiast «dusza», unikając znaczeń, które przypisuje się zazwyczaj temu ostatniemu słowu, lecz byłoby to dość niewygodne. W istocie niekształtne okazują się słowa ludzkie, skoro tylko opuścimy drewnianą arenę życia powszedniego.”

Rozwiązał niewiele zagadek, uchylił się od odpowiedzi na pytanie o pochodzenie wszechświata, również tajemnicy nieśmiertelności nie potrafił wyjaśnić. Umysł

ludzki wydał mu się instrumentem zbyt mało precyzyjnym, by mógł zdobyć się na stanowczość. Powtarzał z uporem, że wierzy w istnienie „nowych możliwości”. Buntował się na myśl o formułowanych tradycyjnie alternatywach, tezy logiki i przyrodoznawstwa porównywał do starożytnych legend o stworzeniu świata. Czytelnika *Opowieści mego serca* spotka zawód, jeśli liczył, że autor odsłoni „trzecią możliwość” (dwie pierwsze to materializm i spirytualizm). Jefferies poprzestał na wielce lakonicznym wyznaniu: „Na temat tej idei nie mogę powiedzieć ani słowa więcej ponad to, że istnieje.”

U schyłku XX wieku zdajemy sobie sprawę, że nauka ludzka, budując tymczasowy i niedokładny obraz wszechświata, dostarcza nam zaledwie hipotez. Większość odbiera przecież tę sytuację jako zrozumiałą konieczność. Dla Jefferiesa hipotezy nie przedstawiały żadnej wartości, odsłaniał z odwagą ich iluzoryczną połowiczność. Doceńmy wysiłek angielskiego myśliciela, który przemawia do nas z takim trudem, płacząc terminy, powściągliwie opatrując każde słowo wieloznacznym cudzysłowem. Mistyczne dzieło było zawsze pracą przerastającą ludzkie siły, ale chyba nigdy wcześniej mówienie o religii nie przychodziło z takimi oporami jak w drugiej połowie XIX wieku.

Człowiek czuł się wówczas na ziemi pewniej niż kiedykolwiek dotąd. Jefferies uznał dobre samopoczucie filozofów i entuzjastów nauki za rezultat tragicznej pomyłki. Przekreślił trzy wielkie mity, których nieskończone warianty dawały powód do optymizmu: mit opatrności obecnej w historii, mit bliskiej i życzliwej człowiekowi natury, wreszcie mit postępu i cywilizacyjnej misji Europy. Katastrofa statku „Princess Alice” i pożar kościoła w Santiago stanowiły dla niego wstrząs nie mniejszy niż sławne trzęsienie ziemi dla Woltera. Ale reakcja była całkiem odwrotna: autor *Field and Hedgerow* wzgardził królestwem z tego świata, królestwem przypadku. Nie dopuszczał myśli o uwikłaniu Boga w ludzkie dzieje, czego

tak bardzo pragnęli romantycy. Odkrył stan bezbronności człowieka i jałowość dotychczasowych poszukiwań. Historia Europy, wypełniona zdarzeniami przeszło dwudziestu wieków, jego zdaniem zaczynała się i jak dotąd kończyła na prehistorycznej jaskini.

Richard Jefferies pozostał osamotniony w swej wierze, osobliwych poglądach i nieokreślonych nadziejach. Skarżył się na niezrozumienie. Kiedy opowiadał ludziom o nadzwyczajnych fenomenach natury, o muzyce rozbrzmiewającej w przestworzach, o psyche, która pozwala odczuć istnienie tych, co przeminęli, spotykał się — jak powiadał — „z tępym niedowierzaniem”. Taki obrót sprawy nie powinien nas zdumiewać, bo podobne doświadczenia są zazwyczaj udziałem tych, co widzą więcej i głębiej od innych. Historia Richarda Jefferiesesa powtórzyła się wielokrotnie na przestrzeni wieków. Nawet ci, którzy przyjęli *Opowieść mego serca* z aprobatą, nie mogli chyba powiedzieć, że zrozumieli tę książkę do końca.

Wiele wskazuje na to, że lekturę jeszcze ciekawszą, choć niemożliwą w naszej rzeczywistości, stanowi nie napisana książka Jefferiesesa. Składa się na nią to wszystko, czego nie ośmielił się powiedzieć, a zaledwie naszkicował w swej duchowej autobiografii, dalej to, czego po prostu nie umiał rozstrzygnąć. W dziejach mistyki europejskiej milczenie odgrywa przecież rolę bez porównania większą aniżeli zapisane słowo.

Bazyliszek

*Jaja bazyliškowe wylęgli, a płót-
na pajęczego natkali. Kto by jadł
jaja ich, umrze, a jeśli je stłucze,
wynijdzie jaszczurka.*

Na początku historii Bazyliszka jest cud. Groźny, zapowiadający katastrofę u Izajasza, apokaliptyczny u Pliniusza Starszego, sprowadzony do właściwych proporcji przez mędrców średniowiecza, którzy wiedzieli już, że czarna magia znajduje przeciwwagę w magii białej. Spojrzenie Bazyliszka niesie śmierć ludziom, zwierzętom, roślinom, kamieniom. Jak mówi autor jedynej znanej mi ody do Bazyliszka:

Jeśli nie umarł ten, co cię ujrzał,
Cała twoja historia jest kłamstwem,
Jeśli przeto nie umarł — nie zna ciebie,
A jeśli umarł — nic nie wypowie. *

Znaczyłoby to, że nigdy nie dowiemy się, jak wyglądał Bazyliszek — czy był wężem, czy raczej dwugłowym kogutem z węzowym ogonem. A może — jak zapewniają inni — przypominał wawelskiego smoka?

Ponieważ prawa rozwoju organicznego dotyczą wszystkich istot, możemy śmiało założyć, że również Bazyliszek zmieniał się zgodnie z ideą postępu, że cywilizował się, doskonalił, że z powodzeniem zwalczał swe

* Francisco Quevedo: *Bazyliszek*. Cytat w przekładzie Zofii Chądzyńskiej.

krwiożercze instynkty. Co mógł robić w drugiej połowie XIX wieku? Zapewne przestał zabijać i używał magicznej siły wzroku do innych celów. Mógł urzekać, czarować, onieśmielać, nawet może uwodzić. To też pewna forma władzy, choć bez porównania subtelniejsza, bo nie stoi za nią brutalna przemoc. Nie da się ukryć, że w wyniku ewolucji z węża, koguta albo jaszczurki Bazyliszek przekształcił się w kobietę. Oczywiście niezbyt piękną, zatem — jak wszystkie Bazyliszki — unikającą raczej lusterka, nie stanowiącego już wprawdzie śmiertelnego zagrożenia, ale zdradzającego Bazyliszkowi gorzką prawdę.

Drugi z bohaterów naszego romansu, wzorowy pozytywista, tak opisał swoje spotkanie z Bazyliszkiem:

„Nie jest już młoda ani ładna, ożywieniem swym jednak i sympatycznymi rysami twarzy robi wrażenie miłego urwisa. Duże czarne oczy rzucają skry, gdy się ożywi, w chwilach podniecenia jest bardzo zabawna: chwytą bowiem sąsiadów za poły, podskakuje, przysiada. Zarazem jednak zdradza delikatniejsze uczucia i łatwo się wzrusza cudzą krzywdą.

Ma lat 38 (zapewnia, że do czterdziestego roku życia będzie jeszcze mówiła prawdę) i nie wygląda też na więcej; przy świetle wieczornym dałbym jej nawet mniej; przy dziennym mocno szpakowate skronie i pasmo całkiem siwych włosów na lewym ciemieniu wiek zdradzają; płeć ma śniadą, lekko zeszepeconą przebytą ospą, ale rysy regularne i w twarzy żadnych zбочeń. Podbródek bujny, zaokrąglony. Czoło inteligentne, wyraz twarzy zwykły, nieco kwaśny — w uśmiechu zaś sympatyczny, trochę rubaszny. Głos niezbyt dźwięczny, basem zarywa. Oczy duże. Wzrok średni: litery tytułowe dzienników poznaje prawym okiem na odległość 1 metra, lewym na 1,25 metra; źrenice miernie kurczliwe, cokolwiek rozszerzone.”

A jak wyglądał autor tego opisu? Weźmy do ręki jego portret i przyjrzyjmy się mu oczami... No, nie — natu-

ralnie nie Bazyliuszka, bo to niemożliwe, ale wzrokiem uczonego fizjonomika.

Czoło ani zbyt prostopadłe, ani zbyt pochyłe, w części dolnej wystające nieco naprzód — niezawodna oznaka mądrości. Brak zmarszczek znamionujący szlachetność uczuć i niepoślednią inteligencję. Oko długie, wąskie, nadające twarzy wyraz nieco melancholijny, świadczyć mogło zarówno o wielkiej przenikliwości, jak i braku zmysłu praktycznego. Oddalone od oczu brwi dowodziły pewnej chwiejności charakteru. Nos subtelного smakosza. Bujny zarost czyniący twarz raczej dobroduszną niż majestatyczną. Powiadano o właścicielu owej fizjonomii, że szalony, dziwaczny, łatwowierny, a przy bliższym poznaniu — konsekwentny, uparty, podejrzliwy. Chyba także — ambitny, ale w dobrym znaczeniu. Bo poza tym — jak na osobnika spod znaku Ryb przystało — sympatyczny, koleżeński, niekonfliktowy.

Pora już chyba zdradzić, że nasz bohater nazywał się Julian Ochorowicz, nieśmiertelny Bazyliszek zaś przybrał tym razem imię Eusapii Palladino, słynnego włoskiego medium. Jest już on i ona, ale romans nam się jeszcze nie układa. Kogoś tu jeszcze brakuje. Chyba — tej trzeciej. Ach, nie, to nie będzie poczciwa pani Ochorowiczowa, która w naszej historii nie odegra żadnej roli, bo szybko zaprzyjaźni się z Bazyliuszkiem. Może nie starczyło jej odwagi, by przeciwstawić się mężowskiemu fanaberiom. Ale skoro okazała się tak potulna, będziemy zmuszeni o niej zapomnieć i skupić całą uwagę na innej damie. Zanim zdradzę jej imię, powiem lepiej, pod jakimi względami różniła się od czarnookiego urwisa.

Poważna do przesady, surowa i zasadnicza. Nie pociągały jej żadne mediumiczne figle. Czytała wyłącznie poważne książki i wielce uczone artykuły, pełne wzorów, liczb, wykresów. Nie znaczy to wcale, że była nudna. Wręcz przeciwnie, potrafiła dostarczyć naszemu bohaterowi niemało radości, a noce spędzone w jej towarzystwie były chyba bardziej upojne od rozkoszy małżeńskiej sy-

pialni. To ona nauczyła naszego pozytywistę wiary w potęgę faktów. Uświadomiła mu, iż rzeczywistość to skupienie materii i siły, że ciało najpiękniejszej nawet istoty to właściwie kompozycja tłuszczów, fosforów i paru innych składników, które ma pod ręką w laboratorium każdy chemik.

Poetom raczej się nie podobała, bo ówczesni poeci woleli długowłose muzy snujące się po ogrodzie przy blasku księżyca. A ona przecież na takie spacery nie miała zupełnie czasu. Być może zresztą, że potrzebowała raczej dłuta rzeźbiarza, który przedstawiłby ją pod postacią alegorycznego posągu. Byłaby to wizja jak najbardziej usprawiedliwiona, skoro nasza bohaterka nie była konkretną osobą, lecz alegorią. Mogłaby nazywać się Scientia, ale nie jestem pewny, czy to imię kobiece. Nazwijmy ją więc mniej dokładnie, za to wdzięczniej — imieniem Sophia. Zdaje mi się, że nigdy nie wyszła za mąż, miewała tylko romanse. Zatem określać ją będziemy dalej jako pannę S.

Wyznam teraz, że pozwoliłem sobie na małą mistyfikację, bo ta trzecia była w rzeczywistości tą pierwszą. Miała też być pierwszą i jedyną — któż nie zna tych młodzieńczych marzeń? I może byłaby istotnie, gdyby nie czyhająca zewsząd pokusa? W omawianym przypadku pokusa pojawiła się w 1893 roku, oczywiście wiosną i — jakże by inaczej — w maju. A jeśli dodamy, że scenerię spotkania tworzyły rzymskie pałace i fontanny, to przyznać musimy, że w takich warunkach łatwo stracić głowę. A jeszcze łatwiej zapomnieć o pozostawionej w smutnym i biednym kraju pannie S., która w porównaniu z czarnooką czarodziejką wydała się wreszcie tym, kim była zawsze — to znaczy szarą myszką w okularach, psującą sobie wzrok ślęczeniem nad opasłymi tomiskami, pozabawioną fantazji i zupełnie niezdolną do erotycznych szaleństw.

A tymczasem miły urwis zrobił wszystko, by olśnić wzorowego pozytywistę. Wyczarował duchy, które klepa-

ły Ochorowicza po ręce wyżej łokcia — raz dwoma palcami, potem czterema, to znów całą dłońią. Czuł ich dotyk na czole, na brodzie, na plecach i na kolanach. Byłem szczególnie faworyzowany przez duchy — wspomni kilkanaście lat później. Zalotom Bazyliszka towarzyszyło dziwne kołatanie, tupot nóg, podejrżane szmery. Tajemnicza ręka podała Ochorowiczowi szklankę wody. Starał się ją pochwycić, ale bezskutecznie — była dość duża, nieco koścista i prawie ciepła. Pojawiły się też tajemnicze świetliki:

„Na żądanie nad naszymi głowami zaczęły się ukazywać światełka, bardzo wyraźne i do robaczków świętojańskich podobne. Te, które ja widziałem (wszystkich widzieć nie mogłem, bo szybko znikwały), miały barwę złotą, wybiegały jakby znad głowy medium, szły w linii prostej ku środkowi pokoju, następnie zataczały łuk podobny do esów, nakreślonych na papierze, lub do litery O niedbale narysowanej, okręcały się w miejscu i znikwały. Widziałem trzy takie światełka w całym ich przebiegu.”

A to dopiero widowisko: Bazyliszek w złocistej aureoli. Czy to nie bardziej pociągające od monotonnego zabijania wszystkiego, co się porusza? Miły urwis uniósł się następnie w powietrze na wysokość pięciu czy sześciu cali. Nie wiele, zawsze jednak. Potem powiedział parę zdań po francusku — czyli w języku, którego w ogóle nie znał. To wystarczyło, by nasz bohater znalazł się w stanie lekkiego oszołomienia. Coś się w jego życiu zmieniło. Czarnooki Bazyliszek odstłonił przed nim światy, o których panna S. nie miała nawet pojęcia. Eusapia mogła triumfować.

Ochorowicz wracał do Warszawy, pełen głębokich rozterek. I chociaż wcale nie było mu do śmiechu, próbował obrócić wszystko w żart:

„Kiedym z okna wagonu żegnał się z Henrykiem [Siemiradzkim]:

— Wiesz co — rzekłem — ja chyba nie dojadę do Warszawy, tylko zatrzymam się w Tworkach, bo jak zacznę opowiadać, com widział, to i tak mnie tam odesłają...

Za chwilę pociąg nasz pędził w stronę Ancony, a ja ogryzałem kurczę, ofiarowane mi przez panią Siemiradzką i popijałem chianti...

Albo ja wiem zresztą, czy to było kurczę? Alboż ja wiem, czy to było wino?...

Ale tak mi się wydawało.

Tłumy krzykliwych pasażerów przyływały i odpływały.

Jak ci ludzie inaczej przedstawiali mi się dzisiaj!

Przed wszystkim zauważyłem, że wszyscy mają oprócz rąk i korpusy. Ale to mniejsza. Najwięcej dziwiło mnie ich zaaferowanie. O niczym więcej nie myśleli, tylko o swoich interesach; żadna twarz nie zdradzała dociekania, jakim sposobem stół może się podnosić bez podpory...?"

Nie da się ukryć, że nasz bohater zachowywał się dziwnie. Jakby nie przebudził się jeszcze z intrygującego snu, jakby zastanawiał się, czy w ogóle warto się przebudzić. Nie smakowało mu kurczę, zapewne wyborne. Nawet włoskie chianti, pewnie autentyczne i też pierwszorzędne, jakoś nie wprawiło miłośnika dobrej kuchni w szampański nastrój. Wszystko wskazuje na to, że pan Julian został oczarowany, a może i zaczarowany; kto wie — może zamagnetyzowany jak Wokulski za sprawą panny Izabeli?

Teraz cała nadzieja w pannie S. Czy stanie na wysokości zadania? Czy potrafi i czy zechce zrównoważyć wpływ rywalki? Ale panna S. jest chłodna. Może także zbyt wyniosła i zbyt dumna. Woli sprawiać wrażenie, że jej nie zależy, że raczej pozwoli odejść naszemu bohaterowi, niż przystąpi do walki o jego serce czy też rozum (jako prawdziwa scjentystka panna S. powiedziałaaby, że chodzi o mózg, ale to słowo nie przystoi naszej romansowej konwencji).

Pan Julian już wrócił. Jest strasznie nieszczęśliwy. Jak sam powiada, pali go niecierpliwość, ogarnia chęć sprawdzenia po raz drugi prawdziwości sensacyjnych zjawisk,

z punktu widzenia nauki — niedorzecznych. Aha, czyli że urok panny S. posiadał jeszcze swoją siłę. I tak będzie już zawsze. Mając obok siebie jedną, będzie tęsknił do drugiej, nadaremnie usiłując pogodzić damy o całkiem sprzecznych temperamentach. Pogodzić raczej we własnej imaginacji, dostrzegając w jednej cechy charakteru drugiej, i przekonać siebie samego, że nawet uwiedziony przez czarnookiego urwisa, pozostał wierny tej jednej jedynej, w dodatku niedostępnej. Ale może to najlepszy sposób, by zachować wierność, gdy już trzeba być niewiernym?

Bazyli szek w Warszawie. Przyjechał zziębnięty, wystraszony, spragniony czułości. A jak przyjął go Ochorowicz? Panna S. nie mogłaby lepiej dokonać dzieła zemsty. Nasz bohater narzucił swemu medium morderczy rytm pracy. Posiedzenia odbywały się niemal codziennie. Zabawiano się z duchami nawet w Wigilię i Nowy Rok, nie było więc chyba czasu na kolędy, podarunki, okolicznościowe życzenia i uściski. Ochorowicz przez dwa miesiące sypiał po pięć godzin na dobę — musiał być śpiochem, skoro uważał to za niezwykły wyczyn. Eusapia chorowała niemal bez przerwy (bardzo kobieca forma ucieczki), cierpiała również na bezsenność, którą nasz bohater próbował likwidować za pomocą magnetyzmu i hipnozy. Kryzys nastąpił mniej więcej w połowie pobytu neapolitańskiego medium i trwał właściwie do samego końca.

Zaczęło się jednak doskonale. Do tajemniczego stolika dopuszczono najpierw koryfeusza świata literackiego. Po prawej ręce Bazyli szka zasiadł mężnie Bolesław Prus, po lewej — nieustraszony Julian Adolf Święcicki, naprzeciwko — Józef Karol Potocki. Przeciwny róg zajął Ignacy Matuszewski, podczas późniejszych posiedzeń dołączył jeszcze Marian Gawalewicz. Eusapia lubiła literatów i była to sympatia na ogół odwzajemniona. W dalekim Grodnie Eliza Orzeszkowa wzdychała do Eusapii Palladino, tłumaczącej zagadki czwartego wymiaru, na wieść o eksperymentach ostrzył swe satyryczne pióro lwowski

poeta Mikołaj Biernacki-Rodoć, z detektywistycznym zacięciem usiłował rzecz wyjaśnić Cezary Jellenta, nawet Adam Asnyk coś tam przy okazji napisał. Eksperymentami z pogranicza magii i nauki pasjonował się młodzieńki Stefan Żeromski, Władysław Reymont zaś długo marzył, że pójdzie w ślady Eusapii i zostanie głośnym medium. Na szczęście Reymont był pechowcem i wszystko, do czego się zabierał, udawało mu się tylko połowicznie. Więc i w tym wypadku jakoś nie wyszło — z korzyścią dla międzynarodowej reputacji naszego piśmiennictwa.

Nie najlepsza atmosfera zrobiła swoje. Czarnooki urwis czuł chyba w powietrzu obecność rywalki, bo chociaż bardzo się starał, nie umiał pozbyć się tremy. Większość prób przebiegała w nerwowej, histerycznej atmosferze, którą potęgowała zarówno nieufność środowiska lekarskiego i dwuznaczne zachowanie ludzi w rodzaju Bronisława Reichmana, jak i niepewność samego Ochorowicza. Jednym słowem, panna S. działała w sposób jawny i podstępny, czasem nawet trochę intrygancki.

Nabrał teraz pewności, że Eusapia go oszukuje. Czynił jej wyrzuty, nękał podejrzeniami, robił sceny.

Oto kartka z dziennika Juliana Ochorowicza:

„9 I 1894 rano, po obudzeniu, widząc, że jej złość nie opuściła, wzywam ją do swego gabinetu na rozmowę, która trwała całe dwie godziny.

Nie chcąc wobec niej narażać panny S. [myślę, że nie chodzi w tym wypadku o naszą bohaterkę — J.T.] i Matuszewskiego, biorę wszystko na siebie i powiadam, że jeżeli istnieje obecnie pewien chłód w moim stosunku do niej, to dlatego, że zauważyłem pewne objawy podejrzane.

E. zaklina się, że nic o tym nie wie, płacze, obraża się, wyrzuca mi podejrzliwość, pokazuje swoje włosy, jak są kruche i jak łatwo skręcają się, że więc nawet nie mogłyby poruszyć dzwonka, tłumaczy, że często bawi się włosami, ale że jej nawet na myśl nie przyszło używać ich do doświadczeń.”

A więc zaczęły się kłótnie i posądzenia, jakże niesprawiedliwe. Bo przecież na dobrą sprawę to właśnie Bazyli-szek powinien zrobić scenę naszemu bohaterowi. Bo to pan Julian — nie na darmo fizjonomia wskazywała na chwiejność charakteru — nie wiedział dobrze, czego chce, ściągając miłego urwisa ze słonecznej Italii do zimnej, późnojesiennej Warszawy. To pan Julian gotów był zrobić wszystko, czego zażyczyła sobie tamta, zimna kobieta, która bez wysiłku, na dobrą sprawę nie czyniąc nic, odzyskała jego serce. Najwidoczniej Eusapia uznała, że nie wszystko jeszcze stracone, skoro nie kazała wieść się od razu na dworzec, skoro wytrzymała podejrzenia, sceny, awantury, kaprysy.

Czy to znaczy, że była gotowa na wszystko? Nie wiem, ale takie odnoszę wrażenie, czytając opis doświadczeń warszawskich. Pragnąc wykluczyć oszustwo, Ochorowicz nakazał skępować ręce i nogi Eusapii, jej odzież poddawano szczegółowej rewizji, przeszukiwano też pokój, w którym odbywał się seans. Zazwyczaj dwóch świadków zwanych kontrolerami (nazwa równie niemiła jak pełniąca funkcja) trzymało medium za ręce. Przy końcu doświadczeń pan Julian polecił umieścić nogi Eusapii w pudełkach od cygar, wreszcie wpadł na pomysł, by przyśrubować jej buty do podłogi.

Czyż pan Julian nie przypomina nam teraz oszalałego z zazdrości kochanka, który próbuje dowieść swej wybrance, że dopuściła się zdrady? Ale urwis obdarzony talentami czarodziejki też jest uparty. Chyba również — cierpliwym. Zniesie bez szemrania wszelkie przykrości. Wytrzyma wszystko. Żeby pokonać pannę S. czy żeby zdobyć zaufanie naszego bohatera?

Wzorowy pozytywista, który z taką łatwością dał się oczarować w Rzymie, teraz robi, co może, by pozbyć się Eusapii. Ale zdaje sobie sprawę, że dokona tego tylko wówczas, gdy zdobędzie dowody zdrady. Cóż za próżność i jaka naiwność. Ochorowicz — jak tylu mężczyzn przed nim i po nim — chciałby osiągnąć poczucie pewności.

Problem polega na tym, że pewność jest w kontaktach tego rodzaju stanem co najwyżej tymczasowym.

Spójrzmy teraz na dzieje zapomnianego romansu w nieco szerszym kontekście. Wolno sądzić, że w przypadku mediumizmu obserwujemy bardzo interesujący mechanizm psychologiczny, który nie dotyczy zupełnie sfery fenomenów religijnych. W historii mistyki czy historii ruchów religijnych cuda, w dodatku bardziej efektowne od stolikowych szaleństw, mają miejsce stosunkowo często. Reakcje bywają różne: strach, zachwyt, radość, pokora występują obok siebie i przeplatają się wzajemnie. Ale z reguły jest tak, że kto zobaczył, ten zmuszony był uwierzyć. Natomiast uczestnicy seansów z Eusapią zachowywali się inaczej. W trakcie doświadczeń i tuż po ich zakończeniu skłonni byli dać wiarę i podpisać odpowiedni protokół. Wątpliwości pojawiały się po kilku dniach. Nagle wycofywano się z zajętego stanowiska, opartywano wcześniejsze relacje sceptycznym komentarzem. Dlaczego? Odpowiedź może być bardziej sensacyjna niż mediumiczne rewelacje.

Myślę, że tymi, którzy wycofywali swoje podpisy i publikowali sprostowania, nie kierowały pobudki koniunkturalne, a przynajmniej nie tylko one. Nie rozstrzygając sprawy do końca, powiedzmy prowizorycznie, że opisany mechanizm przypomina coś, co ludowa mądrość nazywa „zauroczeniem”. Wzrok Bazyliszka obezwładnia najbardziej krytyczne umysły. Poraża, olśniewa, skłania do posłuszeństwa. Ale skoro kończą się stolikowe eksperymenty, obserwatorzy wyzwalają się spod władzy czarnych oczu Eusapii i powracają do normalności, w której — jak dowiódł już dawno pozytywizm — cuda się oczywiście nie zdarzają. Naturalnie uwzględnić należy presję otoczenia — stanowisko takich ludzi jak Świętochowski, którzy wiedzieli, zanim zobaczyli. Eksperymentom mediumicznym towarzyszyła przecież aura skandalu. Jak wyznawał z goryczą pan Julian: „Na dobitek nie było tak głupiego dziennika, który by sobie mną zębów nie wy-

cierał, a paszkwile i drwinki, jakie prywatnie odbierałem, mogłyby złożyć pokaźne album, gdybym ich nie był wrzucał do kosza.”

Źródła nieukontentowania naszego bohatera tkwiły chyba w jeszcze innej sferze. Otóż w latach siedemdziesiątych pozytywista stawiał przede wszystkim jedno pytanie: jak zbudowany jest świat? Ale w latach dziewięćdziesiątych nie było ono już tak intrygujące, bo najważniejszy — i to dla wszystkich pokoleń — stawał się dylemat: jak żyć? Ochorowicz pozostał pozytywistą doskonałym, omijającym wytrwale metafizyczne pułapki. A że przy okazji i jego coś ominęło, to już inna sprawa.

Nasz romans dobiega końca. Oto widzimy, jak Eusapia wyjeżdża, zaopatrzona w listy polecające, torebki z cukierkami i bukiety kwiatów. Pożegnanie jest czułe, ale obie strony wiedzą doskonale, że powrotu nie będzie. Kiedy pociąg rusza z warszawskiego dworca, sceptyk zadaje całkiem słuszne pytanie: w jakim stopniu doświadczenia mediumiczne wpłynęły na los Polski, Europy, świata, czy rozwiązały choć jeden z trudnych problemów, których niemało zapowiadał rok 1894?

Bazyliszek wyjeżdża — wyjeżdża, by czarować innych: Włochów, Francuzów, Anglików. W prowincjonalnej Warszawie zostaje na placu boju panna S. Zwycięska? Tak moglibyśmy sądzić, ale...

Minęło piętnaście lat, podczas których zdarzyło się sporo w życiu naszych bohaterów. Na Marszałkowskiej zbudowano jedną z najokazalszych kamienic — gmach towarzystwa asekuracyjnego „Rosja”. Prezesem krajowego oddziału tej instytucji był niejaki Henryk Barylski. W zimowe wieczory zasiadali u niego do smacznej kolacji Stanisław Libicki, działacz społeczny, Władysław Smoleński, historyk, i dwaj nasi znajomi: Julian Adolf Święcicki oraz Julian Ochorowicz. Piąty uczestnik, który pozostawił opis owych spotkań, nazywał się Ignacy Baliński. Był poetą, dziennikarzem, prawnikiem, wspaniałym gawędziarzem, a ponadto ojcem Stanisława Balińskiego,

pisarza już z następnej epoki. Aha, trudno zapomnieć, że tym panom — powiedzmy w sile wieku — towarzyszyła jedna dama. Kolejne medium, Stanisława Tomczakówna. Znowu działy się rzeczy niezwykle: pojawiały się duchy, niewidzialne ręce podnosiły papieros, ołówek, małe nożyczki. Ale to wszystko miało miejsce później, po kolacji. Bo na kolację podawano wyszukane zakąski i dania z pomidorów, w przyrządzaniu których celować miał gospodarz.

Romansu tym razem nie było. Kolejna kandydatka na Bazyliżka była piękna i młoda. Odniosła w życiu sporo sukcesów, a potem wyszła za mąż w Anglii, co pewnie też kłeską nie było. Za to pan Julian starzał się wyraźnie, pisał dużo, ale ochoty do miłosnych awantur jakby mu już brakowało. Więc chyba siłą rozsądku raczej niż powodowany odruchem serca dochował wierności pannie S., swojej wybrance sprzed lat czterdziestu. Co mówiło wówczas otoczenie na jej temat, zmilczę dyskretnie, bo o kobiecie, nawet alegorycznej, brzydkich opinii powtarzać nie wypada. Zamiast romansu zdarzył się więc flirt — niewinny, trochę śmieszny i ledwie dostrzeżony przez świadków tamtej epoki. No i wszystko skończyło się bardzo prozaicznie — jak zawsze wówczas, gdy nie umiemy skorzystać z zaproszenia do krainy czarów, gdy grzeszymy oschłością serca. Odleciał więc Bazyliżek w dalekie kraje, a panu Julianowi zostały na pociechę świetnie przyrządzone pomidory.

II

Dom chińskiego mędrca

„Far enough down is China”, somebody said.
„Dig deep enough and you might see the sky.
As clear as the bottom of a well.
Except it would be real — a different sky.”

Richard Wilbur

Dla literatury europejskiej jako pierwszy odkrył Chiny Marko Polo. Nie dano wiary jego zadziwiającym opowieściom, uznając wierną relację za marzycielską utopię. Kilka wieków później odkrycie innego rodzaju stało się udziałem Goethego, który w *Chinesisch-deutsche Jahres — und Tageszeiten* wymyślił chińską Arkadię, dogodnie miejsce dla zmęczonych Europą pielgrzymów. „Tamci ludzie — mówił do Eckermanna — myślą, działają i odczuwają wszystko niemal tak samo jak my i bardzo łatwo wczuć się nam w ich przeżycia, tylko że u nich wszystko odbywa się jakoś przejrzyściej, czyściej i bardziej moralnie.” (Przeł. Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer.) Po raz trzeci odkryto Chiny w wieku XX, między innymi za sprawą dwóch powieści: *Die Blendung* (w polskim przekładzie *Auto da fé*) Eliasa Canettiego i *Gry szklanych paciorków* Hermanna Hessego. Tym razem nic nie stoi na przeszkodzie, by stworzony w obu dziełach obraz kultury chińskiej przyjąć za pewnego rodzaju rzeczywistość.

Gra szklanych paciorków opowiada o schyłku cywilizacji europejskiej. Nękany wielkimi wojnami świat chyli się ku upadkowi, nieliczne instytucje podtrzymujące życie duchowe w okresie kryzysu, takie jak Kastalia czy Kościół katolicki, znalazły się w izolacji. Ci, którzy nie chcą poddać się surowej dyscyplinie kastalskiej ani ubie-

gać się o zaszczyty i tytuły, poszukują — wzorem dawnych eremitów — niedostępnych pustelni. Jednym z owych niespokojnych wędrowców jest człowiek zwany ironicznie Starszym Bratem. Postanowił żyć tak, jak gdyby kultura i cywilizacja europejska nigdy nie powstała. Zrezygnował z urzędu w Kastalii, z możliwości dalszych studiów w nadzwyczaj bogatej bibliotece, z okazji prezentowania swoich umiejętności pilnym studentom. Pewnego dnia podjął ostateczną decyzję:

„Zaopatrzone w pędzelki, miseczkę tuszu oraz dwie czy trzy książki, wyruszył na wędrowkę. Dotarł na południe kraju, gościł raz tu, raz ówdzie u braci zakonnych, znalazł miejsce odpowiednie na pustelnię, wskutek uparcie składanych podań i ustnych prośb uzyskał zarówno od władz świeckich, jak i od zakonu prawo zalesienia owego miejsca i żył tam odtąd jako osadnik w urządzonej na starochińską modłę idylli, niekiedy wyśmiewany jako dziwak, niekiedy czczony jako coś w rodzaju świętego, w zgodzie ze sobą i światem, spędzając swe dni na medytacji i przepisywaniu starych zwojów, jeśli nie absorbowały go akurat prace w Gaju Bambusowym, chroniącym przed północnym wiatrem mały, starannie założony ogródek.” (Przeł. Maria Kurecka.)

Bohater powieści Canettiego, profesor sinologii Piotr Kien, również zapragnął przenieść Chiny w sam środek Europy, a swoje szczelnie wypełnione książkami i rękopisami mieszkanie uczynić domem chińskiego mędrca, zamkniętym i niegościnnym dla obcych.

Doskonałość osiągnięta przez obu sinologów wydaje się zdumiewająca. Są bardziej „chińscy” od samych Chińczyków. Starszy Brat w sztuce pisania i znajomości starych tekstów przewyższa rodowitych mieszkańców Kraju Środka, profesor Kien zadziwiłby erudycją i sumiennością wszystkich chińskich filologów. Zainteresowaniu Chinami towarzyszy niemal całkowita obojętność wobec kultury europejskiej, zwłaszcza współczesnej. Zdaniem Kiena filozofowie chińscy odkryli już przed wiekami pra-

wa rządzące psychiką człowieka, prawdziwą mądrość kryją raczej dzieła Konfucjusza niż Kanta, powinniśmy bardziej ufać Meng K'o aniżeli Kartezjuszowi. Wybór określonego wątku tradycji chińskiej nie jest w obu powieściach jednakowy: Kien to wielbiciel Konfucjusza i jego kontynuatora Meng K'o, mędrzec z Bambusowego Gaju, niechętnie usposobiony wobec myśli konfucjańskiej, woli studiować *I Cing* i oczywiście Czuang-tsy. Należy jednak zaznaczyć, że różnice między poszczególnymi szkołami zacierają się w zestawieniu z opozycją Chin — Europa. „Niebo i ziemia nie są ludzkie — czytamy w traktacie *Tao-te-king* — marnościami są dla nich wszystkie rzeczy. Mędrzec nie jest ludzki — marnościami są dla niego wszyscy ludzie.” Ta myśl, rozwijana w różnych postaciach, występuje często w filozofii chińskiej. Zdaniem Konfucjusza stosunek do mądrości dzieli społeczeństwo. Meng K'o głosi ideę wyższości „szlachetnych mężów” nad tymi, którzy nie posiadają wiedzy i dlatego muszą zajmować się pracą fizyczną. Podczas gdy mędrzec chroni i pielęgnuje swe zdolności, inni ludzie gubią je, marnotrawią i puszczają w niepamięć. Mędrzec świadczy dobrodziejstwa „dziesięciu tysiącom pokoleń”, ale mimo wszystko nie jest w stanie kochać ludzi, dowodzi Czuang-tsy.

Ludzi jest wielu, mędrzec zawsze tylko jeden. Zagroza mu bezkształtna masa pozbawionych wiedzy, ale zadowolonych z siebie prostaków. Ulubiony filozof profesora Kiena mówi o nich, że „czynią, a nie wiedzą, co czynią; mają swe nawyki, a nie wiedzą dlaczego; wędrują całe życie, a drogi swej nie znają”. (Przeł. Edyta Sicińska.) Wychodząc na spacer, bohater powieści Canettiego zabiera zawsze ze sobą kilka chińskich książek. W tak pomysłowy sposób odgradza się od setek bezmyślnych przechodniów. Książki są zawsze podejrzane: kto je czyta, stara się wyróżnić, a co gorsza — przewyższyć innych. Ponadto książka może być zakazana albo nieprzyzwoita, może ukrywać jakąś straszną tajemnicę. Tak mniej więcej rozumuje groteskowa służąca, a następnie małżonka Kie-

na, Teresa. Przenośna biblioteka w teczce profesora stanowi również miniaturę chińskiego domu. Wystarczy na ulicy otworzyć książkę, by poczuć się znów u siebie, w Chinach.

Zaratustra Nietzschego, rozczarowany i zmęczony obcowaniem z ludźmi, wolał uczynić swymi towarzyszami dzikie zwierzęta. Starszy Brat powierza swą mądrość kamieniom. Jedynymi prawdziwymi rozmówcami Kiena są dawni mędrcy chińscy, których cienie krążą po ogromnej bibliotece.

W powieści Hessego obraz Bambusowego Gaju nie wyczerpuje idei chińskiego domu. Magister ludzi Józef Knecht, w młodości uczeń Starszego Brata, pojmując inaczej rolę Chin i dlatego decyduje się na opuszczenie pustelni mędrca. Prowadzi jednak dalej swe studia sinologiczne, a za temat jednej z gier wybiera schemat budowy chińskiego domu. Pokazuje ona dom, którego architektura została podporządkowana niezmiennym prawom kosmosu, dom wpisany w świat, dom, który jest „szczególnie piękną metaforą kosmosu i miejsca człowieka w świecie”.

Bambusowy Gaj i dom-biblioteka profesora Kiena to z kolei budowle wzniesione przeciwko światu i wbrew światu. Pośród górskiego pejzażu znajduje się cząstka chińskiej przyrody, z dala od ludzkich siedzib mieszka człowiek, który ubiera się i żyje jak Chińczyk, zajmując się kontemplacją pejzażu, układaniem sentencji filozoficznych i poezji, porządkując w zakreślonych przez siebie granicach świat, ale nie wnikając w sprawy reszty otoczenia. Chiński ogród jest prawdziwą ojczyzną mędrca, zastępuje mu też rzeczywiste Chiny. Z pozoru inaczej wygląda pozbawiony kunsztownych dekoracji dom Kiena. Jego mieszkaniec zmienił swą prywatną bibliotekę w solidną twierdzę: skomplikowane zamki, dywany tłumiące wszelki hałas, służba, której zabroniono wpuszczania gości. Okna umieszczone w suficie ukazują zawsze ten sam widok — niebo (takie samo jak w Chinach), ściany osłania wysoki mur złożony

z książek. W żadnym z domów nie znajdziemy śladów nieporządku: każdy przedmiot ma tu swoje określone miejsce, każda czynność staje się ustalonym rytuałem, czas wypełnia owocna i twórcza praca. Jeśli mędrzec posiada wystarczająco silną wolę, nic nie naruszy trwałego ładu i nikt nie zagrozi jego schronieniu. Ludzie przychodzą i odchodzą — mędrzec zostaje.

Wyobrażenie muru zapewniającego spokój i bezpieczeństwo należy do najważniejszych pojęć tradycji chińskiej. Idea Budowy Wielkiego Muru to pomysł z pogranicza architektury, polityki i filozofii. Mur otacza cesarstwo, inny, o wiele subtelniejszy, umożliwia nieprzerwane trwanie kultury chińskiej, jeszcze inny mur wznosi mędrzec wokół swego domu. Chiny oddziela bariera języka, tak mało podobnego do wszystkich innych. Pismo chińskie, którym tak zachwycił się Leibniz, a które wywołało dezaprobatę Hegla, wypisującego zresztą mnóstwo niemądrych uwag na temat Chińczyków, zalicza się do najbardziej hermetycznych na świecie. Trud, jaki trzeba włożyć w nakreślenie znaku, wymaga nieograniczonej wprost cierpliwości. Podobnie w innych dziedzinach, takich jak filozofia, malarstwo, etykieta, kuchnia. Nie sposób wyobrazić tu sobie gwałtowności, pośpiechu, emocji. „Uważaj na swoje wnętrze i zamknij się od wewnątrz”, głosi Czuang-tsy. Doskonały mędrzec jest dla ludzi istotą nieprzeniknioną. Wewnętrzny mur, dystans wobec otoczenia, zachowanie własnych tajemnic i mądrości dla siebie — wszystkie te czynniki sprawiają, że nie może zostać właściwie zrozumiany czy oceniony przez innych. Tsy-Kung powtórzono pewnego razu, że ktoś stawia go wyżej od Konfucjusza. Pełna skromności odpowiedź ucznia brzmiała następująco:

„Mój mur sięga zaledwie do ramion. Można ponad nim spojrzeć, by zobaczyć piękno wnętrza domu. Mur mego Mistrza ma kilka łokci wysokości i jeżeli ktoś nie odnalazł bramy, by dostać się do środka, nie dane mu będzie ujrzeć ani wspaniałości świątyń przodków, ani pełnych

dostojeństwa szpalerów dostojników dworskich.” (*Dialogi konfucjańskie*. Przeł. Krystyna Madajewicz, Mieczysław Jerzy Künstler, Tadeusz Żbikowski.)

Pod pewnymi względami dom chińskiego mędrca różni się na przykład od pracowni artysty czy alchemika. Nie wychodzi stąd dzieło, które w intencji twórcy miało by zadziwić świat. Dla Zachodu refleksja, która nie stara się włączyć w proces społecznej komunikacji, byłaby fenomenem osobliwym, domagającym się wyjaśnienia. Chińscy mędrcy nie zawsze piszą dzieła, a już prawie nigdy nie są to utwory przeznaczone na rynek. Szacunek dla tradycji sprawia, że z ochotą przyjmują rolę kopisty, niechęć do świata skłania ku samotnej medytacji, a nie twórczości pojmowanej jako dialog z innymi. Mędrzec z Bambusowego Gaju zajmuje się przepisywaniem manuskryptów, profesor Kien poświęca najwięcej uwagi rekonstrukcji starych tekstów chińskich i japońskich. Rzadko kiedy jego artykuły trafiają do naukowych periodyków, a i wtedy autor traktuje czytelnika z drwiącym lekceważeniem. Rynek jest dla Kiena najohydniejszym miejscem na świecie, księgarnie budzą w nim wstręt. Zapisana myśl, która stała się przedmiotem handlu, nie zasługuje na uwagę. Ten sam motyw: przygoda inteligencji, która nie chce objawić się w jakiegokolwiek zamkniętej, na pół materialnej formie, odnajdujemy również w dziejach Kastalii. Nie pisuje się tam wierszy, nie komponuje nowej muzyki, najzdolniejsi oddają się studiowaniu tradycji. Sama gra szklanych paciorków stanowi coś więcej aniżeli symboliczny komentarz do kultury wszystkich epok, niemniej już w założeniu prezentuje się jako wydarzenie ulotne, niepowtarzalne, a zarazem hermetyczne — zwłaszcza dla słabiej wtajemniczonych.

Mimo wszystko istnieje przecież możliwość, by wiedza zdobyta w samotności przekroczyła granice domu mędrca. Okazję taką stwarzają odwiedzający mistrza uczniowie. Wśród przedstawicieli poszczególnych szkół nie ma zgodności co do tego, czy filozof powinien nauczać młodych

adeptów, taoiści wykluczają na ogół taką ewentualność. A jednak to dzięki uczniom znamy dziś nazwiska i poglądy dawnych mędrców. Warto zauważyć, że dystans dzielący ucznia od nauczyciela jest w Chinach o wiele większy niż gdzie indziej. Chińska etykieta nie pozwala wprowadzić na niegrzeczność, ale doradza daleko posuniętą podejrzliwość: czy uczeń nie naruszy ładu panującego w domu? czy okaże się dostatecznie pilny i cierpliwy? czy warto mu poświęcać swój bezcenny czas? Chiński mędrzec nie przypomina w niczym Sokratesa, który na ateńskim rynku rozmawiał chętnie z największym nawet głupcem. W Kraju Środka uczeń ma być prawie nieobecny, wytrwały, pokorny, pojętny. Przybywając po naukę do Bambusowego Gaju, Józef Knecht zostaje nazwany „młodym głupcem”. Mędrzec stawia twarde warunki: uczeń musi umieć milczeć, powinien zachowywać się tak cicho jak złota rybka. Próba milczenia poprzedza zawsze proces zdobywania wiedzy. „Dzień i noc trwał w milczeniu, medytując w samotności”, czytamy o Wang Yang-ming, filozofie z epoki Ming. Nadmiar słowa znamionuje głupotę, milczenie prowadzi do mądrości. Posłuszeństwo Knechta wynika z przekonania, że nauki warto pobierać u różnych mistrzów, ale zwłaszcza u tych, którzy wymagają najwięcej.

Chińscy mędrzy wymyślili zapewne najbardziej elitarny system pedagogiczny. Nauka polega właściwie na wysyłaniu zaszyfrowanych sygnałów i czujnym śledzeniu reakcji ucznia. Kto nie podporządkuje się takiemu rygowi kształcenia, nie dowie się niczego — przykładem „zły” uczeń, Tegularius. Starszy Brat przytacza z *I Cing* niezwykle ważny komentarz:

Przy pierwszej wyroczni udzielię wiadomości.
Jeśli zapyta kilkakroć, będzie to natręctwem.
Gdy będzie natrętny, nie udzielię wiadomości.
Wytrwałość sprzyja.

Mędrzec z *Auto da fé* nie posiada uczniów. Sądzi, że żaden ze studentów sinologii nie zdałby u niego egzami-

nu. Zresztą uczniowie i tak nie nadchodzą, mimo że Kien myśli o nich dosyć często. Początek powieści Canettiego wprowadza pewien fałszywy trop. Oto starszy pan spotyka na swej drodze młodego chłopca, Franza Metzgera, i pokazuje mu pierwszy chiński znak. Malec ogląda książkę w nabożnym skupieniu, zaintrygowany filolog dostrzeżga w tym fakcie swoją szansę. Marzy, że w przyszłości doczeka się wreszcie ucznia godnego mistrza. Spotkanie mogłoby rzeczywiście wyrwać uczonego ze stanu rozpaczliwej izolacji. Niestety, lekkomyślny sojusz ze służącą Teresą przekreśla wszelkie doniosłe plany. Profesor upada tak nisko, że dopuszcza się nawet rękoczynu na osobie młodzieńczego adepta. Tęsknota Kiena do posiadania ucznia powoduje, że w końcu układa projekt studiów sinologicznych dla pokracznego szachisty Fischerle, podejrzanego indywiduum z półświatka. U Canettiego zawodzi więc nie uczeń, ale sam mistrz.

W starożytnej Grecji mędrzec, pomimo trudności, szukał swego miejsca w społeczeństwie: rozdawał (jak Sokrates) albo sprzedawał (jak sofisci) swoją mądrość, próbował (jak Platon) założyć idealne państwo. Każda z tych prób nosi w sobie zapowiedź klęski. W Chinach mędrzec ruszał w świat między ludzi, aby zaprowadzić stosowny do własnej wizji porządek. Jeśli wycofywał się, to zwykle dlatego, że inaczej pojmował mechanizmy rządzące rzeczywistością i swoją w niej rolę, lecz jego postanowienie nie oznaczało nigdy zgody na chaos i bezprawie. Odmienne wypada kontynuacja tradycji chińskiej w rozumieniu bohaterów książek Canettiego i Hessego. Świat codziennych ludzkich spraw jest niezrozumiały, absurdalny, gorszy pod każdym względem, a w *Auto da fé* — po prostu dotknięty obłądem. Gdy pod koniec powieści przedstawiamy na chwilę śledzić losy Kiena i opuszczamy kamienicę przy Ehrlichstrasse, by zawrzeć znajomość z bratem sinologa, Jerzym, stwierdzamy z ulgą, że znaleźliśmy się znów w normalnym świecie. Niestety, miejscem akcji staje się w tym momencie dom obłąkanych.

Odrzucenie świata wypada o wiele bardziej konsekwentnie w przypadku mieszkańca Bambusowego Gaju, jako że Piotr Kien nie pozwolił jednak ludziom zapomnieć o swoim istnieniu. Prowokował nieustannie świat swoją obecnością, pragnął osądzać, pouczać, upokarzać. Wzgardzony świat znalazł przecież w sobie dość siły, aby zniszczyć mędrca. Mur w mieszkaniu Kiena pęka nadzwyczaj szybko, wrogowie przenikają z łatwością do wnętrza. Biblioteka została sprofanowana: świętokradcze ręce dotykały książek, prześladowcy snuli się po pokojach w poszukiwaniu domniemanych skarbów. Raz jeszcze inteligencja okazała się bezradna wobec zalewającej świat głupoty i podłości. Miarę klęski profesora oddaje najlepiej obraz jego zachowania w komisariacie policji. Nie jest już sobą, wyniosłym mędrcom z godnością znoszącym przeciwności losu. Teraz chciałby stać się zrozumiałym, wyprzeć się własnej erudycji, zapomnieć o mądrości, znaleźć ukojenie zanurzając się w prostocie. Natomiast prostaków traktuje „jak ludzi normalnie wykształconych. Prawdopodobnie są czymś jeszcze pośledniejszym. Unika cytatów chińskich pisarzy. Mogliby mu przerwać i zadawać pytania na temat filozofa Mong Tse. W gruncie rzeczy sprawia mu to przyjemność, że może o faktach prostych mówić prostym i ogólnie zrozumiałym językiem.”

Wybierając między domem, dworem i drogą, na której filozofujący wędrowiec poznaje ludzi, chiński mędrzec widzi jasno niebezpieczeństwa, jakie kryje w sobie rezygnacja z wpływania na losy świata. Nie wolno utożsamić się z prostakiem, ale równie wielkim błędem byłoby pozwolić głupcom, aby określali mój los. Mądry Konfucjusz uczestniczy w życiu politycznym swego rodzinnego państwa Lu, ale nie zamierza bynajmniej adorować władzy. Kiedy mędrzec na znak protestu opuszcza dwór, jego miejsce zajmują przeważnie miernoty, karykaturalne wzory posłuszeństwa. Mircea Eliade zauważył, że bardziej rozwinięta świadomość stara się wykroczyć poza histo-

ryczność, wydobyć się z tego, co nietrwałe. W obu powieściach problem władzy nie interesuje prawdziwych mędrców. Kien żyje w świecie pozbawionym czasu, w Kastalii dyplomacją zajmuje się zwykły urzędnik, mieszkaniec Bambusowego Gaju nie chce nawet słyszeć o istnieniu historii. Władza, którą wzgardzili mędracy, znalazła się poniekąd w pułapce, ale i sytuacja mędrca wydaje się niepewna. Będą nim rządzić bezmyślni politycy, uzurpatorzy niegodni pełnionych stanowisk. U Canettiego jedynym przedstawicielem władzy jest tępy funkcjonariusz, lecz w *Auto da fé* oglądamy państwo, które rzadko ingeruje w sprawy obywateli. Gorzej, gdy władza przypomina o sobie na każdym kroku, gdy kompromituje się nieustannie kolejnymi posunięciami, a jej celem staje się unicestwienie niezależności myślenia.

Gra szklanych paciorków kończy się zapowiedzią nadciągającej katastrofy. Tymczasem nic nie narusza spokoju mędrca z Bambusowego Gaju ani mistrzów z Kastalii. Starszy Brat miesza wciąż tusz, szykuje pędzelki, kreśli w skupieniu chińskie znaki, uprawia ogród. W Waldzell trwają przygotowania do kolejnej olśniewającej gry, uczniowie ćwiczą fugi, czytają Leibniza. Magister ludzi Józef Knecht zdaje sobie jednak sprawę, jak kruche są podstawy, na których wspiera się egzystencja intelektualnej elity. Wkrótce nadejdzie bowiem dzień, w którym Kastalia i dom chińskiego mędrca z Bambusowego Gaju znikną z powierzchni ziemi, a wszechwładna historia nie pozostawi najmniejszego terytorium dla królestwa wolnego ducha.

Biblioteka Don Kichota

Okolo roku 1604 (legenda przesuwaa tę datę o kilkanaście lat wstecz) Miguel de Cervantes Saavedra, gęboko poruszony popularnością „libros de caballerias”, kończył pierwszą część swego wielkiego dzieła. Niepokoił go obraz współczesnej Hiszpanii, która powoli stawała się jedną wielką Biblioteką. Szelest kartek zagłuszał miły dla byłego żołnierza odgłos krzyżowanego oręża, świat pograżał się w marzycielskiej fantazji. Do dziś nie wiadomo, czy odkładając pióro, autor *Don Kichota* był świadomy, że stworzył w swej powieści apologię Biblioteki. Być może napełniała go lękiem myśl, że jego dzieło zwraca się przeciwko światu. Wskazywałaby na to zarówno długa i nużąca przedmowa, będąca w zamyśle krytyką pustej i bezdusznej erudycji, jak też odwołanie do „wiecznego prawodawcy zwanego tłumem”. Jego ogromna powieść jest w każdym razie — w jednej z możliwych interpretacji — historią człowieka, który zapragnął przekształcić świat w Bibliotekę, przenieść dą rzeczywistości ludzi prawa, jakie rządzą rzeczywistością książek.

Cervantes, który jako narrator lubi przybierać pozę niewiele rozumiejącego prostaczka albo ukrywać się pod maską arabskiego kronikarza o imieniu Sidi Hamet Ben Engeli, kreśli — nie bez życzliwej ironii — obraz „upadku” mieszkańca Biblioteki. Służba spogląda z niepoko-

jem na swego pana pogrążonego w beczynności, skromny majątek niknie w oczach, nikt z otoczenia nie rozumie nagłej metamorfozy. Jakie szkody może wyrządzić umysł działający w zamknięciu! Dwa dni i dwie noce wystarczyły, by w głowie Don Kichota dojrzała szalona myśl. Rozpoczął się najdziwniejszy sen rycerza, który w starej zbroi i papierowym hełmie wyrusza z Manczy na podbój świata.

Wiele lat później, w październiku 1931 roku, Elias Canetti zakończył pisanie własnej wersji *Don Kichota*. Bohater powieści *Auto da fé* wyglądem zewnętrznym przypominał wprawdzie Don Kichota, ale nazywał się Piotr Kien i był sławnym profesorem sinologii oraz właścicielem największej w mieście biblioteki. Kontakty z ludźmi budziły w nim przeważnie odrazę, tak jak Don Kichote był przybyszem z obcego świata, dalekiego kosmosu Biblioteki. Pośród ludzi doznawał odczuć podróżnika z innego kraju, który na każdym kroku popełnia mniejsze lub większe niezręczności. Profesor Kien nie zna prymitywnego nacjonalizmu, odległe są mu codzienne troski przeciętnego człowieka. Tak jak Zaratustra Nietzschego mógłby powiedzieć: „Zbyt wysoko i stromo mieszkamy.” A jednak i on, którego ulubionym aforyzmem jest „im dalej od ludzi, tym bliżej prawdy”, miewa chwile słabości. Czasem marzy, by — jak uczynił to przed wiekami Konfucjusz — opuścić Bibliotekę i udać się w świat między ludzi.

W jednej z takich chwil, żalostnej i groteskowej raczej niż tragicznej, otwierają się drzwi Biblioteki. Małżeństwo z dawną służącą Teresą doprowadza do stopniowej zagłady księgozbioru i samounicestwienia uczonego: meble wypierają książki, profesor Kien nie prowadzi więcej milczących dyskusji z mistrzami starej myśli chińskiej. Wsłuchany w bełkot Teresy, zwyciężony, a wreszcie wygnany z mieszkania, próbuje już tylko ocalić samą ideę Biblioteki. Wypełniając księgi hotelowe, w rubryce za wód wpisuje: „właściciel biblioteki”, żąda papieru do za-

pakowania utraconych ksiąg, przedstawia je na nie istniejących regałach. Ostatecznie świat zemści się na nim w najokrutniejszy sposób: mieszkaniec Biblioteki, który pogardzał dotąd światem, będzie go teraz oglądał na klęczkach przez otwór w ścianie stróżówki dozorca Pfaffa, płacząc jak dziecko, gdy ktoś zechce mu przeszkodzić.

Mylą się ci, którzy sądzą, że Biblioteka imituje świat. Należałoby raczej powiedzieć, że przerasta go pod każdym względem. Mistycy przekonują nas, iż świat jest być może zaledwie nieudolną kopią Biblioteki. W ich natchnionych tekstach kosmos ksiąg, który wolno uznać za ukryty symbol boskości, góruje wyraźnie nad chaosem spraw ludzkich. Według jednego z możliwych poglądów, o odcieniu zdecydowanie manichejskim, Bóg stworzył Bibliotekę, uwolnione spod jego kontroli ciemne siły zła powołały do życia świat. Emanuel Swedenborg tłumaczy, że Bóg, jakkolwiek wszechobecny, znajduje się w jednej z liter. Ten kabalistyczny motyw pojawia się także w noweli Borgesa *Tajemny cud*, której bohater, skazany na rozstrzelanie czeski pisarz Jaromil Hladik, wędruje w jednym ze swych snów po mrocznych wnętrzach Biblioteki Clementinum w poszukiwaniu Boga. Również oficjalne autorytety, na przykład Euzebiusz z Cezarei, dopatrują się w idei Biblioteki śladu boskiej inspiracji. W świetle tych fragmentów dość tajemniczo brzmią słowa Rycerza Smętnego Oblicza, nazywającego siebie „sługą Boga na ziemi i ramieniem Jego sprawiedliwości”. Nie bez powodu słuchacze dopatrują się w nich pychy i arogancji.

Biblioteka jest podejrzana, zastanawia, niepokoi, fascynuje. Gospodyni Don Kichota dostrzega w książkach twory szatańskie. Pragnie wyjść naprzeciw niebezpieczeństwu z wodą święconą i kropidłem, „ażeby żaden czarownik, których wiele siedzi w tych książkach, nie zaczarował nas za karę, że chcemy ich przepędzić za siebie”. Spiskowcy, w osobach księdza proboszcza i wioskowego balwierza Mikołaja, misternie opracowują plan zagłady Biblioteki. O świcie rozpoczyna się palenie ksiąg, na-

stępnie drzwi wiodące do Biblioteki Don Kichota zostają zamurowane. Poczciwi prowincjusze zamarzyli o sła-
wie sułtana Saladyna, przeprowadzą kolejne pogromy nie-
prawomyślnych dzieł w domu człowieka, który udzielił
im gościny. Sądzą, że książki posiadają moc herezjotwór-
czą. Wierzą, że wszelkie schizmy i kacerstwa rodzą się
pod wpływem ich lektury. Toczą długie dyskusje, rozwa-
żając najlepsze sposoby podporządkowania Biblioteki
świata. Kanonik z Toledo, przekonany, że księgi zagraża-
ją państwu, kieruje zarzuty przeciwko literaturze „mile-
zyjskiej”, odwołującej się do wyobraźni. Jego zdaniem do-
skonalszość dzieła polega na mimetyczności. Kto unika
prawdopodobieństwa i naśladowania rzeczywistości, kto
ulega chimerycznym snom i przywidzeniom, ten powin-
nien zostać wygnany z państwa chrześcijańskiego. Ide-
ałem byłaby literatura odwzorowująca rzeczywistość,
pozbawiona odwagi i fantazji, służebna wobec władzy
i religii. Do tego celu nadaje się najlepiej komedia, poj-
mowana jako „zwierciadło życie ludzkiego, wzór obczy-
jów i obraz prawdy”. Miejsce i czas akcji należy dostoso-
wać do ograniczoności i nietrwałości świata. Nie do po-
myślenia jest dramat, którego pierwszy akt rozgrywałyby
się w Azji, a drugi w Europie, podobnie jak dramat, któ-
rego bohater jest w pierwszym akcie młodzieńcem,
a w drugim — starcem. Naruszanie porządku czasowego
i przestrzennego winno zostać napiętnowane, a sztuka
„przeciwna naturalnemu biegowi spraw, wynajdująca
nowe herezje i nowe sposoby życia” — zakazana. Tak ro-
dzi się model cenzury, dzięki której powstaną nowe, pra-
womyślne arcydzieła. Ale czy cenzurą można objąć ludz-
kie sny? Rycerz Smętnego Oblicza zdaje się o tym powąt-
piewać. Sztuka, nawet naśladowująca naturę, musi ją w koń-
cu zwyciężyć. W długiej przemowie Don Kichote stara
się dowieść wyższości zrodzonych podczas lektury wizji
nad obrazami świata rzeczywistego. Opowiada o „kwie-
cistych łąkach, z którymi Pola Elizejskie w niczym na-
wet równać się nie mogą”, o niebie poetów, które jest prze-
-

rzystsze, o słońcu, co „nowszą światłością jaśnieje”, o pięknie nie znanych światu pałaców, wspaniałości nie istniejących królestw, o smutkach i radościach, jakich doświadcza tylko mieszkaniec Biblioteki. Proboszcz, balwierz i kanonik ciągle jednak mają nadzieję, że Biblioteka skurczy się do rozmiarów świata.

A przecież — jak powiada Jorge Louis Borges — Biblioteka sugeruje nieskończoność i odsyła do wieczności. Don Kichote wierzy, że księgi są niezliczone. Profesora Kiena i gnostyków z opowiadania Borgesa *Biblioteka Babel* fascynuje pomysł Biblioteki złożonej ze wszystkich ksiązek we wszystkich językach — chodzi tu również o dzieła, które nie zostały dotąd napisane. Możliwe kombinacje liter czy znaków są w końcu nie do wyczerpania i chyba dlatego Biblioteka jest trudniejsza do ogarnięcia niż świat.

Prymitywna małżonka profesora Kiena przeczuwa, że biblioteka męża kryje straszliwą tajemnicę. Trudno opisać jej rozczarowanie, gdy na półkach z książkami nie znajduje zwłok ludzkich ani bandyckiego łupu. Lękliwa nieufność, z jaką traktowała dotąd Bibliotekę, znika bez śladu. Opracowując plan zagłady, wykazuje znacznie mniej troski o moralność publiczną niż przyjaciele Don Kichota: skoro rozwiały się nadzieje na zdobycie książeczki czekowej profesora, upragnioną fortunę zapewni dochód ze sprzedaży książek.

Cervantes, który każe swemu bohaterowi poznać całą mierność świata, niejednokrotnie ubolewa nad naiwnością mieszkańca Biblioteki. Czy to czarnoksiężnicy tak bardzo odmienili świat, że przestał być podobny do Biblioteki? Pospółstwo nie ma zrozumienia dla mądrości książkowej. Don Kichote, przekonany, że świat uczy tylko obłudy, podłości i fałszu, zaczyna odczuwać wstręt do swego otoczenia. Niezbyt często goszczą go dwory książęce. Na drogach, które przemierza, spotyka zwykle najgorsze egzemplarze gatunku ludzkiego: niegodziwych zbrodniarzy, niemądre służące, złodziei, oszustów. Mimo

wszystko historia mieszkańca Biblioteki opisana przez Cervantesa wydaje się na przemian pogodna i tragiczna.

W *Auto da fé* cały świat popadł w obłąd, zamieszkują go sami szaleńcy, ludzie pogrążeni w głębokim, upiornym śnie. W swej imaginacji Teresa jest ciągle młoda i atrakcyjna dla mężczyzn, dozorca Pfaff pozostaje policjantem, Fischerle — genialnym szachistą. Psychiatra Jerzy Kien zachowuje się czasem równie zagadkowo jak jego pacjenci. Czytani przez profesora chińscy mędracy nie pomagają uporać się z szatańskim chaosem świata. Don Kichote śmieszył ludzi najbardziej swoim językiem: przemawiał zdaniami z książek, właściwą mową Biblioteki. Kien wydaje się swoim sąsiadom postacią równie groteskową. Jeśli mieszkańcy kamienicy przy Ehrlichstrasse 24 wierzą, że uczony sinolog jest naprawdę profesorem, to jest to wyłączną zasługą dozorca Pfaffa, obdarowywanego co miesiąc hojnym napiwkami. Postępowanie mieszkańca Biblioteki niepokoi przyzwoitych ludzi. Poważny duchowny dworu książęcego namawia Don Kichota do opuszczenia Biblioteki i powrotu do świata: „Idźcie — rzućcie — w pokój, wracajcie do domu, wychowujcie wasze dzieci, doglądajcie waszej majątności.” Podobna myśl, wyrażona w formie o wiele mniej doskonałej, powtarza się obsesyjnie w bełkotliwych monologach Teresy. Dlaczego mąż nie spełnia obowiązków małżeńskich? Dlaczego nie chce kupować mebli? Dlaczego czyta po całych dniach w zamknięciu? Dlaczego nie jest taki, jak inni ludzie, zwłaszcza jak przystojny subiekt z pobliskiego sklepu? Obszerna lista pretensji wydłuża się w nieskończoność, a z każdym dniem groteskowego małżeństwa profesora Kiena Biblioteka traci coraz więcej przywilejów. Zaborczość świata nie zna bowiem żadnych granic.

Cervantes i Canetti opisali zagładę Biblioteki, Borges przedstawił jej trwanie. W opowiadaniu *Biblioteka Babel* Letizia Alvarez de Toledo stwierdza, że księgozbiór zajmujący ogromną przestrzeń jest właściwie zbyteczny.

W zasadzie wystarczyłby tylko jeden tom, który składałby się z nieskończonej ilości nieskończenie cienkich kartek. Biblioteka staje się w tym momencie całkowicie niematerialną ideą, o czym mówią zresztą także powieści Cervantesa i Canettiego. W oczach swoich sąsiadów Don Kichote przestał być właścicielem biblioteki z chwilą, gdy jego księgozbiór spłonął na stosie roznieconym przez przyjaciół-inkwizytorów. Niszczycielska misja Teresy doprowadza do częściowej likwidacji zbiorów profesora Kiena. Mimo wszystko obaj pozostają obcy światu. Spalenie książek nie oznacza bowiem zniweczenia nieśmiertelnej idei Biblioteki, o czym poucza nas na przykład Piotr Diakon. Z wypowiedzi pomieszczonej w *Legenda aurea* dowiadujemy się, że płomień nie mogą wyrządzić książkom żadnej szkody, ponieważ Biblioteka jest wieczna.

Nie powinniśmy stąd wnioskować, że heroiczne próby przekształcenia świata w Bibliotekę czy tylko odgrózdzenia jej od świata mogą zakończyć się powodzeniem. Świat jest stworzony po to, by objąć ją swoim chaosem, podporządkować sobie, a następnie wchłonąć. Profesor Kien bezskutecznie usiłuje wytyczyć dokładne granice między światem a Biblioteką. Ceni literaturę wyrafinowaną, elitarną, niedostępną dla większości czytających. Nienawidzi książek wystawionych na widok publiczny w witrynach księgarni, nie znosi powieści, które są powszechnie czytane i dlatego zbyt prozaične. Nadzieja pojednania Biblioteki ze światem, jaka rysuje się na ostatnich stronach *Auto da fé*, jest pozorna. Profesor Kien powraca wprawdzie do swego mieszkania, odzyskuje zastawiony przez Teresę w lombardzie księgozbiór, ma jednak zbyt wiele dumy, by mógł dalej żyć ze świadomością klęski. Jerzy Kien, wspaniałomyślny wybawiciel, jest — przy wszystkich różnicach — bardziej podobny do Teresy i dozorca Pfaffa niż do swego brata. Jest człowiekiem świata, a nie mieszkańcem Biblioteki. Świat wtargnął do Biblioteki, zawładnął nią, a potem z lekceważeniem i pogardą odrzucił. Zwycięzonemu pozostanie samobójcza śmierć

w płomieniach, które pochłoną Bibliotekę i jej samotnego obrońcę.

Bardziej optymistycznie kończy się historia rycerza z Manczy. Nie trzeba już zamieniać świata w Bibliotekę. Ludzie znajdują niemało uciechy w studiowaniu przygód Don Kichota pogrążonego w mgławicy szaleństwa, nawet jeśli — jak dowodzi tego spotkanie z Don Alvaro Tarfe — czytają jedynie apokryfy. Pokonany przez Rycerza Białego Księżyca, za którego imieniem kryje się niepozorny bakałarz Samson Carrasco, Don Kichote może bez przeszkód wcielić się w życzliwego ludziom, cichego Alonzo Quijano, wzorowego sąsiada, który z taką zarliwością wypiera się bohaterskiej przeszłości. Przyjaciele Don Kichota są nieco zażenowani tą nagłą metamorfozą, być może domyślają się jakiegoś podstępu. Jeden z monologów może wskazywać, że powracający w rodzinne strony Don Kichote nie zrezygnował. Przestał co prawda gustować w dawnych pieśniach rycerskich, pozbył się marzenia o wskrzeszeniu epoki błędnego rycerstwa. Zapragnął natomiast urządzić świat na podobieństwo Arkadii sielankopisarzy (tu odzywa się chyba autor *Galatei*). Nadając sobie imię Kichotis, próbował wymyśleć pasterski kraj rozległych łąk, kryształowych strumieni, jasnego i czystego powietrza.

Dzieło *Szy-ki* we fragmentach, które są tylko panegirkiem służalczego dworaka, opowiada dobrze znaną historię spalenia książek za czasów Szy Huang-ti, cesarza, który zgodnie z chińską chronologią rządził w okresie dominacji elementu ziemi. W dawnych wiekach cesarstwo stopniowo uległo rozkładowi. Rośli w siłę możnowładcy. Każdy z nich popierał inną szkołę filozoficzną, ale wszyscy — powołując się na dawne księgi — starali się idealizować przeszłość. Na rozkaz cesarza spalono w Chinach wszystkie książki, oszczędziwszy jedynie dzieła z zakresu medycyny, farmacji i rolnictwa. Kto w ciągu trzydziestu dni nie podporządkował się decyzji monarchy, został napiętnowany i wysłany do budowy Wielkie-

go Muru. Biblioteki przestały istnieć, w Chinach zapanał wreszcie spokój. Ustalona została — pisze z zadowoleniem historyk — różnica między tym, co białe, a tym, co czarne. Intelktualne spory ustały raz na zawsze, puste słowa literatów nie podważały odtąd prawd oficjalnej propagandy.

W przedziwny sposób splatają się wątki refleksji odległych sobie kultur. Cesarz Szy Huang-ti widzi w Bibliotece symbol opozycji, potężną siłę zagrażającą władzy państwowej. Polifoniczność Biblioteki zdumiewa go i przeraża, jedynym sposobem podporządkowania jej światu wydaje się zniszczenie wszystkich książek. Pod koniec życia Don Kichote odkrywa, że przeznaczeniem mieszkańca Biblioteki jest stać się demiurgiem. Przebudowuje świat, snuje marzenia o nowej Arkadii, nadaje ludziom i rzeczom nowe imiona. Zdawałoby się, że tego rodzaju intencje muszą być obce samotnikowi, jakim jest profesor Kien. A przecież tak ukochany przez niego Meng-tsy obdarza w swych pismach szlachetnych mężów Biblioteki władzą nad prostakami. Idąc jego śladem, sinolog tworzy plan przyszłej edukacji młodego Franza Metzgera, w którym rozpoznaje przyszłego mieszkańca Biblioteki. Jeśli ostatecznie plan ten nie zostanie zrealizowany, to głównie dlatego, że Kienowi brak cierpliwości dawnych Chińczyków.

Adwersarze cesarza Szy Huang-ti, Don Kichote, profesor Piotr Kien, bohaterowie nowel Borgesa poszukujący wśród książek tajemnego znaku istoty boskiej — we wszystkich tych osobach kryje się pragnienie kreacji. Żyje idea nieskończonej Biblioteki, wzniesionej — podobnie jak wielojęzyczna Wieża Babel — ponad wzgardzonym światem.

Klasztor i kuchnia czarownic

Zanim na początku IV wieku w Egipcie i Syrii powstały pierwsze klasztory, a Pachomiusz spisał reguły życia zakonnego, mędracy europejscy wędrowali ku pustyniom Tebaidy, by w samotności usłyszeć głos Boga. Pierwotny klasztor był pustelnią anachorety poszukującego prawdy z dala od miejsc, w których skupiało się ludzkie życie. Nie jest pewne, czy celem wędrówki było również odnalezienie domu. Architektura klasztorów średniowiecznych zdaje się przypominać na każdym kroku, że ziemia nie może stać się ojczyzną dla naszego ducha. Przez całe wieki klasztor zapewniał schronienie zbłąkanym i bezdomnym, przede wszystkim miał jednak służyć medytacji i modlitwie, broniąc wstępu przypadkowym mieszkańcom. Dopiero w końcu XIX wieku Huysmans odkrył nowe przeznaczenie klasztoru, dostrzegając w nim wymarzoną pracownię artysty i usuwając oczywiście na dalszy plan funkcję religijną.

Zdumiewająca monotematyczność powieści Hermana Hessego wynika z faktu, że każda z nich jest opowieścią o artyście albo mędrцу podróżującym poprzez świat. W myśl cytowanego w *Podróży na Wschód* aforyzmu Novalisa „wędruje się zawsze ku domowi”. Cóż jednak począć, gdy domu nie ma? Peter Camenzind przemierza południe i północ Europy, zatrzymuje się na jakiś czas

w Perugii, odwiedza małą górską wioskę Nimikon, zawiera przyjaźnię z ludźmi sztuki i prostymi wieśniakami. Nigdzie nie jest u siebie, wszędzie odczuwa trudną do przewyciężenia obcość przybysza z zewnątrz — jak powiada Nietzsche — człowieka wędrującego w poszukiwaniu celu, którego nie ma. Podobne uczucia ogarniają Harry'ego Hallera, bohatera *Wilka stepowego*, a również opisanego przez Hessego Siddharthę, który pragnie nie tylko doznawać i doświadczać, lecz także odnaleźć w świecie coś bardziej stałego, nie podlegającego niszczącym przemianom. W *Podróży na Wschód* cały Zakon, dziwne bractwo przypominające nieco towarzystwo teozoficzne, wspólnotę monastyczną, to znów średniowieczny zakon rycerski, odbywa marsz w przestrzeni i w czasie. Wyruszają na Wschód, do ojczyzny światła, szlakiem mistyków, wizjonerów i szaleńców: Swedenborga, Hölderlina, Nervalą. Końcowe partie *Demiana* zawierają zapis niezwyklej rozmowy przeprowadzonej przez Emila Sinclaira w momencie, gdy po raz pierwszy od wielu lat ma wrażenie, że powrócił do własnego domu. Wydaje się, że Hesse wyklucza podobną możliwość: „Do domu nie wraca się nigdy. Ale tam, gdzie zbiegają się przyjazne drogi, cały świat przez chwilę wydaje się domem.” Człowiek ducha w rozumieniu autora *Pod kołami* skazany jest zatem na wygnanie. Zdarza się natomiast, że zniechęcony bezskuteczną wędrownką albo przekonany o jej daremności, wybiera miejsce, które — nie będąc domem — zapewnia ochronę przed udręką świata. W sensie dosłownym, a czasem tylko symbolicznym wybiera klasztor.

Z uwagi na możliwość autentycznego odosobnienia klasztor ma szansę stać się idealnym miejscem pracy uczonego i artysty. Tak sądzi przynajmniej Narcyz, jeden z najważniejszych bohaterów Hessego, typowy człowiek intelektu usposobiony niechętnie wobec rzeczywistości zewnętrznej. Jego zdaniem wyłącznie w klasztorze osiąga się równowagę między mądrością i pokorą, erudycją i prostotą, życiem pustelniczym i towarzyskim. Tylko tu-

taj czysta myśl buduje swe konstrukcje bez ryzyka błędu, skupiając się raczej na samej sobie niż bezładnych impresjach dostarczanych przez rzeczywistość. Sztuka powstająca w klasztorach średniowiecznych osiąga niebywałą doskonałość i wewnętrzną precyzję. Łatwo się o tym przekonać, badając iluminacje dawnych manuskryptów czy słuchając chorałów gregoriańskich. Ideą klasztornej medytacji jest dotarcie do istoty prawdy wewnętrznej, która nie musi, a nawet nie powinna pozostawać w zbyt ścisłym związku z otoczeniem. Zasada „gnosce te ipsum” realizuje się najpełniej w formule samotniczej egzystencji. Życie monastyczne pozwala zapomnieć o istnieniu wspólnoty międzyludzkiej, a w każdym razie nie wysuwa jej na pierwszy plan. Można tam pozostać nieobecnym, utrzymując pozory obecności.

Nie do pominięcia wydaje się również estetyczna strona życia klasztornego, o której mówi szeroko sławna powieść Huysmansa *W drodze*. W przeciwieństwie do opisanych tam kościołów, klasztory Hessego wyróżniają się szlachetną prostotą. Dorównują im natomiast bogactwem zakonnych bibliotek. Strona zewnętrzna, reguły życia monastycznego są zresztą dla autora *Narcyza i Złotoustego* o wiele mniej ważne niż sama idea wewnętrznego skupienia. Jednak Złotoustemu imponują najbardziej rzeźby ozdabiające klasztor Mariabronn. Przedstawiony w *Grze szklanych paciorków* zakon Kastalczyków może być wprawdzie porównany do Bractwa Różokrzyżowców, lecz przyjmuje także wiele obyczajów znanych dobrze zakonowi chrześcijańskim.

Wszystkie te podobieństwa nie mogą przesłaniać fundamentalnej wprost różnicy: klasztor Hessego jest kościołem bez Boga, na dobrą sprawę pozbawionym misji religijnej. Stosownie do słów Narcyza, klasztor nie jest celem samym w sobie. Winniśmy go raczej postrzegać jako sanktuarium myśli i sztuki, z którego korzysta ludzki duch. Żaden z wstępujących do klasztoru nie poszukuje Boga w rozumieniu średniowiecznych mistyków czy wi-

zjonerów. Po raz ostatni osobowy, na pół rzeczywisty Bóg pojawia się w *Peterze Camenzindzie*, wzruszającej opowieści, która dowodzi, że również w naturze można usłyszeć głos Boga. W tak czytelnej formie o obecności Absolutu w kosmosie nie mówi żadna z późniejszych książek niemieckiego pisarza. Bohater *Demiana*, idąc śladami starożytnych gnostyków, przywołuje Boga o imieniu Abraxas, wyrażonego w liczbowej formule magicznego szyfru. Chodzi przy tym o boskość sprzymierzoną z demonicznością, niezupełnie chrześcijańskiego, gdyż wywodzącego się ze spekulacji zaratustrianizmu, Boga o dwóch twarzach. Taki Bóg sprawia wrażenie czystej konstrukcji rozumu ludzkiego, której nie da się pojąć ani ocenić w kategoriach wiary. Rytuał gry szklanych paciorków, jakkolwiek religijny, nosi znamię szlachetnego ateizmu, tolerancji równoznacznej z wyniosłą obojętnością. Jak twierdzi Józef Knecht, magister ludi, Kastalia nie uznaje religii ani Kościoła, dopuszcza natomiast pobożność. Nie da się ukryć, że chociaż Kastalczycy wiodą żywot mniichów, nie są ludźmi wiary.

Pozostaje w końcu sam zamysł całkowitego odosobnienia, wycofania, podniesienia życia indywidualnego na wyższy stopień. Wszystko, co zewnętrzne, „świat”, rysuje się z perspektywy klasztoru jako przestrzeń obca kranie ducha. Demian wzorem Nietzschego nazywa wszelką wspólnotę „stadem powstałym z przymusu”. Nie mniej sceptycznie usposobiony młody pisarz, Peter Camenzind, uważa za uciążliwy obowiązek obcowania i przymus konwersacji z typowym homo socialis. Mimo wszystko tak jak Franciszek z Asyżu wierzy w przyrodzoną dobroć i życzliwość prostych ludzi. Harry Haller uznałby z pewnością taki pogląd za wielce przesadzony. W pożegnalnym liście Knecht zarzuca swym towarzyszom, że nauczyli go życzliwej obojętności dla spraw świata. Historia Kastalii w istocie prowadzi do coraz wyraźniejszego oddzielenia zakonu od reszty otoczenia. Żaden Kastalczyk nie odczuwa wrogości wobec mieszkańców świata, lecz

zarazem nie dostrzega w nich swoich braci, prymitywne troski codzienności bowiem nie powinny mieć dziedziny czystej refleksji. Najbliższy Hessemu filozof europejski, Artur Schopenhauer, dowodząc, że wolność cechująca każdą duchową wielkość może być zrealizowana jedynie w samotności, zakłada konieczność milczącego ignorowania świata. Wszyscy, którzy poszukują towarzystwa, są ludźmi wewnętrznej pustki. „Nic nie mówić, niczemu nie dowierzać” — oto najskuteczniejsza dewiza zapisana w *Parerga und Paralipomena*. Bez wątpienia klasztor wymyślony przez Hessego nie czyni nikogo w pełni szczęśliwym. Czyż jednak szczęście nie staje się wyłącznie udziałem nieświadomych? Wybierając aktywność intelektu albo wyobraźni, skazujemy się nieuchronnie na cierpienie. Klasztor — tak jak wiele wieków wcześniej pustelnie mędrców Wschodu i Zachodu, uczy głównie sztuki przetrwania, gwarantuje poczucie bezpieczeństwa. Obca jest mu natomiast postawa łatwego optymizmu.

Hesse umieszcza swego bohatera w opozycji do wszelkiej wspólnoty religijnej, państwowej czy rodzinnej. Typowym samotnikiem jest Harry Haller, „wilk stepowy” zabłąkany we współczesnym świecie. O Narcyzie autor powiada, że „był lubiany, ale nie posiadał przyjaciół” (Złotousty to raczej alter ego Narcyza niż jego przyjaciel). Magister ludzi Józef Knecht ufający w możliwość przyjaźni poza granicami Kastalii okazuje się w jakiejś mierze wyjątkiem. Na ogół klasztor zastępuje świat zewnętrzny, tworząc „mały świat”, mikrokosmos ludzkiego ducha przewyższający wszystko, co go otacza. W centrum klasztoru mieści się przeważnie biblioteka, gdzie zgromadzono dokumenty myśli poprzednich pokoleń. Zdaniem Kastalczyków jedynym prawdziwym i godnym zainteresowania rodzajem historii są dzieje wiedzy i wyobraźni. Wypadki polityczne, zabiegi dyplomatów, dzieje wojen prezentują się jako żalosny chaos pozbawiony logiki wewnętrznej. Dlatego też w klasztornych szkołach Kastalii historia w nowoczesnym kształcie nie może być wykła-

dana ani włączona do dzieła wielkiej syntezy. Operacje rozumu mają na celu osiągnięcie prawdy bardziej stałej, wyrażonej w lingua sacra, języku gry szklanych paciorków zbliżonym do matematycznych proporcji odkrytych przez pitagorejczyków. Najstarsze zabiegi magiczne, spekulacje alchemików i kabalistów zmierzają do ujawnienia symboli i reguł pozwalających oddziaływać na procesy zachodzące we wszechświecie.

Kastalczycy pragną raczej stworzenia nowego świata, który nie posiada punktów stykowych ze współczesnością. Bogactwo gry ogarnia wszystko, co najcenniejsze z przeszłości, nie lekceważąc żadnej z zachowanych tradycji ani kultur. Najdoskonalsza z bibliotek opisywanych przez Hessego pojawia się w *Podróży na Wschód*. Mowa o archiwum Zakonu, zawierającym miliony książek, rękopisów i obrazów, jednoczącym przeszłość i przyszłość. *Narcyz i Złotousty* sugeruje, że świat bywa czasem dopełnieniem biblioteki. W *Podróży na Wschód*, *Wilku stepowym* i *Grze szklanych paciorków* otaczający nas świat nie został obdarzony żadnymi wartościami. Istnieje zasadnicza różnica między dawną Europą z utopijnej powieści Hessego a cywilizacją pieniądza, maszyn i wielkich miast, ziemią naprawdę jałową, obcą duchowi klasztornej medytacji, traktującą myśl na podobieństwo każdego innego towaru.

Nietzsche jako pierwszy stwierdza z oburzeniem, że sztuka, trafiając na rynek, stała się przedmiotem handlu. Artysta pracujący w klasztorze zachowuje czystość intencji, tworzy — by sparafrazować średniowieczny zwrot — ad maiorem artis gloriam. Nie wiadomo, czy sztuka zrodzona w samotności może być czytelna dla każdego. Camenzind broni się uparcie przed perspektywą literackiej sławy. Haller pisze prawdopodobnie dla siebie samego, bez jakiegokolwiek troski o ewentualnego czytelnika. Złotousty, który przewędrował świat, zbierając materiał do swych dzieł, powraca ostatecznie do klasztoru Maria-bronn, by w całkowitym niemal odosobnieniu dokonać wielkiej syntezy. Świat wyrasta jako przeszkoda między

artystą i jego dziełem, a publiczność jest w ogóle niepożądana. Rzeźby Złotoustego zdobią klasztorną niszę, porzucony przez Hallera rękopis trafia do rąk przypadkowego czytelnika, najbardziej odpowiednim miejscem dla osiągnięcia gry szklanych paciorków zdają się być archiwa zakonne Kastalii. Sztuka wywodząca się z klasztoru nie zawsze przybiera materialną postać, zdaniem Hessego idzie głównie o odkrycie indywidualnej prawdy ludzkiej, której przekazanie sprawia niemało trudności. Kierunek refleksji autora *Siddharthy* spotyka się z pewnymi nurtami myśli Wschodu, gdzie warunkiem powodzenia w jakiegokolwiek dziedzinie czyni się wewnętrzną doskonałość twórcy. W ten sposób klasztor staje się pracownią artysty wyłączoną z porządku „wielkiego świata”, pozostającą w mniejszej lub większej izolacji, pozbawioną kontaktu z większą częścią ludzkości.

W głośnym eseju *Tragedia sztuki nowoczesnej*, opublikowanym w książce *Thomas Mann* (Berlin 1949), György Lukács buduje opozycję między „wielkim światem” życia społecznego i „małym światem” sztuki, w którym chroni się Adrian Leverkühn. Zdaniem Lukácsa „pracownia na początku dawnego *Fausta* i daremne tam (magiczne) próby wyłamania się z niej prowadzą [...] w «wielki świat», prowadzą do przejścia od myślenia w praktykę społeczną. Pracownia nowego Fausta natomiast jest wprawdzie — sądząc powierzchownie — o wiele hermetyczniej zamknięta przed światem zewnętrznym, w rzeczywistości jednak jest kuchnią czarownic, w której warzą się wszystkie złowieszcze tendencje epoki, aż do ich najbardziej skondensowanego wyrazu.” (Przeł. Zofia Ciechanowska.)

Sąd Lukácsa, jakkolwiek odnosi się do *Doktora Faustusa*, może być również zastosowany do późnych powieści Hermanna Hessego. Niezależnie od tego, czy — jak w dziele Tomasza Manna, a wcześniej w starej legendzie i dramacie Goethego — spisano cyrograf, każdy prawdziwy artyzm nosi w sobie zarodek demonicznej siły. Artysta jest wolnym, zbuntowanym duchem, obcym wszyst-

kiemu, co nie wiąże się z jego własną istotą. Dokładnie takie same cechy reprezentuje szatan opisywany przez Milтона i Blake'a.

Pisarze religijni wszystkich epok zgadzają się, że stanem świętości może być jedynie stan wiecznego spokoju, nie zakłóconego niczym bezruchu, w którym przebywa także Bóg i jego święci. Błądzenie, poszukiwanie, niepokój są natomiast atrybutami szatana i jego współników. Demonizm i dążenie do świętości, pycha i pokora splatają się w zagadkowy sposób w kreacjach J.-K. Huysmansa. Samotność, ascetyzm i pogarda dla świata przywołują demoniczność. Nietzsche zapewnia, że do klasztorów zagląda częściej szatan niż Bóg. Cóż dopiero, gdy klasztor jest już z założenia świątynią bez Boga! Hesse świadomie dopuszcza taką ewentualność. Harry Haller, „wilk stepowy”, postać nieludzka czy wręcz „anty-ludzka”, został przedstawiony jako wysłannik nocy, reprezentant ciemnej strony życia, którego przeraża światło dnia. W innym, bardziej już symbolicznym sensie, moglibyśmy dowodzić demoniczności Narcyza i mieszkańców Kastalii.

Peter Camenzind z wczesnej powieści Hessego podejmuje pierwsze, na ogół nieudane próby pojednania artysty ze społeczeństwem. Chciałby, za przykładem świętego Franciszka z Asyżu, pełnić wśród ludzi rolę przewodnika i nauczyciela miłości. Szlachetny altruizm młodego pisarza nie jest w stanie przezwyciężyć wszystkich komplikacji. Próba zbliżenia klasztoru do świata wypada zazwyczaj dość niezręcznie, a nawet groteskowo. Trudno o bardziej ironiczną scenę niż widok Hallera pochylającego się z zachwytem nad starannie pielęgnowaną doniczką araukarii, symbolem mieszczańskiego świata w miniatrze. Narcyz nazywa zwrot ku światu ucieczką i mówi o nim z niechęcią. Jednakże drogę prowadzącą z klasztoru w świat odczuwa się zawsze jako niepokojącą możliwość, ostatnią szansę ucieczki przed cierpieniem. Mistrza muzyki z *Gry szklanych paciorków* po latach studiów nad dziejami sonaty ogarnia zwątpienie, przechodzi „jeden

z tych kryzysów, w których wszelkie studia, wszelkie intelektualne wysiłki, wszystko w ogóle, co duchowe, staje się dla nas wątpliwe i pozbawione wartości i podczas których skłonni jesteśmy zazdrościć każdemu orzącemu chłopu, każdej parce zakochanych czule wieczorem gruchających, a nawet każdemu ptakowi, co na drzewie śpiewa, i konikowi polnemu, co w trawie cyka, bo wszyscy oni wydają nam się naturalni, szczęśliwi i pełnią życia się cieszący, a nic nie wiemy o ich trudach, niebezpieczeństwach i cierpieniach”. (Przeł. Maria Kurecka.)

Kastalczycy i Narcyz uważają tego rodzaju tęsknoty za dowód słabości. W przypadku Knechta wyjątkowo silne przekonanie o istnieniu więzi między klasztorem i światem wypływa z przeświadczenia o odpowiedzialności mędrca i artysty za los świata. Świetnie rozpoczęta kariera magistra ludzi urywa się nagle, a on sam pogrąża się w znikomości świata, który nie przynosi niczego prócz kolejnych rozczarowań. Połączenie świata ducha i o wiele uboższego świata historycznych zdarzeń wydaje się przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie. Nie można przeobrazić świata w klasztor, w krainę ducha zamieszkaną przez garstkę wygnańców. W obojętności ludzi wobec spraw Kastalii wolno dojrzeć zapowiedź ostatecznej klęski Józefa Knechta. Rzeczywistym zwycięzcą w nierównej walce byłaby jednak natura.

Pustelnia okazuje się zuchwałym wyzwaniem nie tylko dla świata, przeciwstawia się również prawom natury, ograniczając instynkty zwierzęce, podporządkowując działanie świadomości kontroli intelektu. Klasztory Hessego działają w sytuacji, gdy cywilizacja, w przeczuciu własnej katastrofy, zwraca się ku najniższym popędom grożącym jej swoistą autodestrukcją. Przyjmując rozróżnienie Lukácsa, łatwo zauważyć, że „wielki świat” jest znacznie częściej nawiedzany przez demony niż pracownia artysty. Po ucieczce z Kastalii Józef Knecht przebywa w rzeczywistości, której nie potrafi do końca zrozumieć, a tym bardziej zaakceptować. Jego śmierć, tyleż przypad-

kowa co daremna, nie narusza porządku, a mówiąc ściślej — chaosu wszechświata. Właściwy sens formuły cyrografu brzmiałby zatem mniej więcej tak: wybierając klasztor, dokonujemy wyboru ostatecznego i nigdy już, nawet kosztem największych ofiar i wyrzeczeń, nie zdolamy naszego postanowienia unieważnić.

Pracownia Wagnera

Kiedy Mefistofeles porywa Fausta w szeroki świat, miejsce mistrza w opustoszałej pracowni zajmuje skromny i niepozorny Wagner. I podczas gdy Faust doświadcza miłości w ramionach Małgorzaty, próbuje diabelskich eliksirów w piwnicy Auerbacha i zwiedza cesarskie dwory, pilny uczeń dalej robi swoje. W księżycowe noce szleszczą karty starych ksiąg, dymią paleniska, w kotłach dojrzewają alchemiczne ingrediencje.

Pracownia wyraźnie się ożywia, kto wie — być może powoli zapełnia się tłumem adeptów? Odkurzono szklane kolby, oczyszczono misy i trójnogi, przyniesiono świeży piasek, uruchomiono znów alembiki. Do królestwa merkuriusza powróciło życie. Znów pojawiła się nadzieja, że zaniedbane przez Fausta alchemiczne Wielkie Dzieło (Opus Magnum) uda się doprowadzić do pomyślnego końca.

Jakże inaczej wyglądało to miejsce w czasach Fausta! Brudne okna, które nie przepuszczały światła, nie używane od dawna instrumenty odziedziczone po przodkach. Stos rzuconych byle jak książek i rękopisów tworzył mur szczelnie odgradzający pracownię od świata. Sterta niepotrzebnych nikomu śmieci, wirujące w powietrzu mole i wędrujące po starych murach robaki. Dodajmy do tego zapach pleśni i wilgoci, a otrzymamy scenierię nasuwają-

cą myśl o rozkładzie i dekadencji. W tym przygnębiającym wnętrzu brakowało życia, barwy, ruchu. Miał rację mistrz, nazywając je więzieniem i grobem.

Ale skoro tak czynił, to musiał zwątpić. Rozczarowała go nie tylko wymieniona przez Goethego medycyna, filozofia, teologia i prawo. Stracił zaufanie również do najbardziej szlachetnej ze sztuk — alchemii. Bo jako alchemik wiedzieć musiał doskonale, że grób nie przeraża prawdziwego uczonego. W alchemicznej wizji świata umieranie okazuje się początkiem wielkiej przemiany, a jedynie niecierpliwłość i niewiedza skazują nas na lęk przed śmiercią.

Ale Faust nie dowierza już nikomu i niczemu. Wyzwoliwszy się z „oparów wiedzy” (Wissensqualm), z zapalem oddaje się magii. Tęskni do natury, do słonecznego światła, do ludzi. Nade wszystko jednak spragniony jest władzy. Nie satysfakcjonują go rządy, jakie sprawuje w pracowni. Z niedowierzaniem przyjmuje myśl, że małe alchemiczne królestwo mogłoby się okazać godną uwagi miniaturą całego uniwersum: „I to ma być świat? I to nazywa się światem!”

Goethe, który znaczną część życia spędził w gabinecie — jako pisarz, dyrektor teatru, uczonego, a nawet minister — doskonale wiedział, jakie rozkosze i jakie niebezpieczeństwa rodzi izolacja. Najbardziej owocna praca nie usuwa czającego się gdzieś w głębi duszy niepokoju, że zostaliśmy dobrowolnie zamknięci, że nie opuszczając czterech ścian coś bezcennego tracimy. Kto wie, czy tam, za oknem, nie toczy się — bez naszego udziału — życie bardziej autentyczne. Kto wie, ile przygód ominie nas, jeżeli wyrzekniemy się świata i jego rozrywek.

Pracownia bywa przestrzenią duchowego azylu, domem sztuki albo mądrości, do którego zaprasza się tylko wybranych. Jej wygląd wiele mówi o gospodarzu, jego nastrojach, obecności lub braku twórczej energii. W wersji spisanej przez Goethego pracownia zamieszкана przez Fausta znajduje się w stanie agonii. Domyślamy się, że

mistrz nie pozostanie tu zbyt długo. Wydobędzie się z ciasnej gotyckiej izby za każdą cenę, nawet gdyby warunkiem miała być śmierć albo zdrada.

Znacznie wcześniej od Goethego pracownię Fausta pokazał Rembrandt. Sztych *Doktor Faustus* należy do stosunkowo późnych dzieł artysty, powstał bowiem dopiero w połowie XVII wieku. Rembrandt lubił ten temat, o czym świadczą dwa pochodzące jeszcze z lat trzydziestych obrazy pokazujące pracownię filozofa (jeden podziwiać można w Luwrze, drugi w Sztokholmie). Żaden z nich nie kojarzy się z ponurą wizją nakreśloną na początku dramatu. W kolorystyce przeważa purpura, złoto, brąz i ciemna zieleń. Wszędzie dużo światła padającego z jasnych okien i dużo przestrzeni. Pokoje są prawie puste, niewiele w nich ksiąg, zwraca uwagę niemal całkowity brak typowych dla późniejszych ujęć tematu instrumentów naukowych. W takich pomieszczeniach nic nie zakłóca spokojnego rytmu medytacji. Tu nie mogą się rodzić żadne złe myśli, nie znajduje dostępu zwątpienie ani depresja.

Ten sam duch panuje na sztychu wyobrażającym postać Fausta. Uczony mąż zdaje się jeszcze nie przeczuwać, jakie niespodzianki czekają go w przyszłości. Porządnie ułożone książki świadczą o toczącej się właśnie i przerywanej na chwilę pracy. Faust zastygł niezmiernie zdumiony, z piórem w dłoni. Powodem owego zdziwienia jest zapewne dosyć niesamowite światło widoczne na tle okna umieszczonego całkiem wyjątkowo w centralnym punkcie obrazu. Tajemniczy blask układa się promieniście na kształt figury, którą obdarzony wyobraźnią interpretator mógłby wziąć za unoszącą się w powietrzu monstrancję albo też znak mandali.

Optymizmu Rembrandta nie podzielał Vermeer, twórca *Astronoma* — jednego z najbardziej dziś podziwianych arcydzieł malarstwa europejskiego. Warto dodać, że obrazy ten jeszcze w XVIII wieku nazywano niekiedy *Pracownią filozofa*. Nauki nie były wówczas tak ściśle roz-

dzielone jak dzisiaj i każdy astronom, matematyk albo fizyk bywał po trosze filozofem. Zresztą sam Vermeer daje tu podstawy do wieloznaczności. Przez umieszczony w oknie witraż sączy się słabe światło, wszystkie sprzęty toną w półmroku. Pośród instrumentów naukowych zwraca uwagę przede wszystkim globus nieba — miniatura uniwersum.

Kolorystyczna tonacja użyta przez artystę budzi niepokój. Ekspansywna zieleń, która wypełnia całe wnętrze, ma niewiele wspólnego z barwą panującą w przyrodzie. Taki odcień zieleni trudno uczynić symbolem wegetacji albo siły witalnej drzemiącej w roślinach. Zieleń Vermeera kryje w sobie jakąś zapowiedź rozkładu, obumierania, zaniku sił żywotnych. Pracownia astronoma nasuwa myśl, że prawdziwy świat znajduje się gdzie indziej — za oknem. Zapomniał o tym uczony, którego natchniona twarz nie powinna nas wprowadzać w błąd. Letarg to nie mistyczna wizja, podczas której przemierza się kosmiczne przestrzenie. Globus nieba zastąpił astronomowi rzeczywistość, której bezpośrednio poznawać nie jest w stanie. Umieszczony na ścianie, za plecami badacza obraz przypomina być może, że po świecie, którym rządzi teraz bezduszny rozum, chodzili kiedyś natchnieni mędrcy i prorocy. Filozof Vermeera chyba już o tym nie pamięta.

Najbardziej drapieźny, a tym samym najbliższy Goethemu, okazał się Thomas Wyck (Wijck), malarz z Harlemu, o kilka lat młodszy od Rembrandta. Jego *Uczony w pracowni* ma w sobie coś z dramatyzmu utrwalonego w pierwszych scenach *Fausta*. Patrząc na obraz, nabieramy absolutnej pewności, że światło rozumu jest światłem odbitym, jego fałszywy blask nie wystarcza nawet, by rozproszyć panujące w pomieszczeniu ciemności. Z niemałym trudem rozpoznajemy kontury przedmiotów, a wśród nich typowy dla tematu globus nieba, pojawia się również trupia czaszka i przybory do pisania. Rozszyfrowanie symboliki malarskiej nie nastęrcza tym razem poważniejszych kłopotów. Z tego świata nie ma ucieczki i może

dlatego Wyck — w przeciwieństwie do Vermeera i Rembrandta — nie eksponuje okna, które wręcz ginie w mrocznym wnętrzu. Postać uczonego przesunął artysta odważnie na drugi plan, jakby podkreślając w ten sposób znikomość człowieka przytłoczonego nadmiarem wiedzy teoretycznej. Wystrzępione książki tworzą szczelny mur, który czyni bohatera obrazu więźniem.

W bardzo podobnej przestrzeni Faust doznaje wrażenia, że za życia znalazł się w grobie, zamknięty, zamurowany, skazany na powolne konanie. Wagner nie podziela jego obaw, w Bibliotece czuje się jak u siebie w domu. W przeciwieństwie do mistrza, który kocha pęd, swobodę, niezmierną dal, uczeń pozostaje miłośnikiem przestrzeni zamkniętej. Dopiero pośród czterech ścian potrafi zachowywać się swobodnie, cieszyć rozmową, lekturą albo samotną medytacją. Czytelnik Nietzschego miałby prawo nazwać Fausta reprezentantem „vitalis activae”, dostrzegając w Wagnerze entuzjastę „vitalis contemplativae”. Nie uczyni tego, bo interpretacyjna tradycja wyklucza podobną ewentualność. Któż ośmieliłby się postawić w jednym szeregu postacie Fausta i Wagnera? Uznając Fausta za jedną z najgenialniejszych kreacji literackich, Wagnera traktujemy z reguły jak nieszczęsną karykaturę, która na scenie znalazła się niemal przypadkiem.

Powodem złej opinii, jaką cieszy się Wagner wśród widzów i czytelników, okazują się jednak wyłącznie inwektywy samego Fausta. To prawda, że kiedy ukazuje się po raz pierwszy, z lampą w dłoni, ubrany w szlafrok i szlafmycę, nie wywiera najkorzystniejszego wrażenia. Ale ta drobna okoliczność nie powinna nam przesłaniać samej postaci młodego adepta. Dlaczego zatem przyjmujemy z dobrą wiarą wszystkie zarzuty, które pod adresem Wagnera kieruje Faust? Czy nie są one oparte na zbyt wątych podstawach?

Uważałem zawsze, że w stosunku Fausta do swego ucznia kryje się jakaś tajemnica. Podczas gdy Wagner wypowiada się o szczerze podziwianym nauczycielu

z najwyższym szacunkiem, Faust rewanżuje się niegodnym wielkiego mędrca zniecierpliwieniem, sarkazmem, szyderstwem, arogancją. W tym konflikcie rozważa, powściągliwość i skromność cechują raczej adepta niż mistrza. Zastanawiać nas więc musi gniew i podejrzana niechęć, jaką wywołuje w Fauście już sama obecność Wagnera. Taka reakcja wydaje się wręcz nienaturalna i mało uzasadniona.

Wbrew pozorom, Faust nie posiada wyrobionego zdania o swym współlokatorze. W jego wypowiedziach dochodzi kolejno do głosu złość, pogarda, poczucie wyższości, a wreszcie — owa mieszanina litości i współczucia, która pozwala nam tolerować w swoim otoczeniu ludzi, których nie lubimy. Za pierwszym razem mówi o Wagnerze „mein Famulus”. Ale Wagner nie jest oczywiście jego służącym, w pracowni ma do spełnienia inną rolę. A zatem — raczej „sługus”, natura służalcza. Oto jaką niewdzięcznością odpłacają nam ci, których ponad miarę cenimy!

Główny zarzut, jaki mistrz wysuwa w stosunku do ucznia, dotyczy okoliczności nocnej wizyty. Faust jest w tym momencie zajęty wywoływaniem duchów, eksperymentuje z magiczną księgą Nostradamusa w dłoni. Doświadczył właśnie głębokiego zawodu, Duch Ziemi przywołał go do porządku, wita więc nieproszonego gościa z kwaśną miną. Pragnąc usprawiedliwić swoje zachowanie, przekonuje nas, że dokończeniu przedsięwzięcia stało na przeszkodzie niefortunne pojawienie się adepta. Faust charakteryzuje go za pomocą trudnej do przełożenia zbitki słów: „der trockne Schleicher”, stanowiącej wyjątkowo ciężką próbę dla każdego tłumacza. W przekładzie Feliksa Konopki Wagner staje się „oschłym natrętem”, dla Jacka Burasa — „nudnym i obłudnym chłystkiem”, natomiast według Adama Pomorskiego jest „obłudnym nudziarzem”. Jak więc naprawdę postrzega Wagnera Faust?

Przychylając się (wraz z Jerzym Prokopiukiem) do hipotezy, że Faust nie zniósłby nudziarza w pracowni, zgo-

dzimy się chętnie, że Wagnera cechuje niejaka oschłość. Istotnie, nie ma on zrozumienia dla ekscentrycznych wybryków mistrza, a snujące się wokół murów miasta dziewczątka nie robią na nim żadnego wrażenia. Co jednak z drugim słowem, które każe myśleć o wyjątkowo mglistym znaczeniu czasownika „schleichen”. Sugerowałoby ono, że Wagner jest tym, który jednocześnie skrada się i wymyka, krąży i chodzi niezbyt prostymi drogami (przemytnika określano niegdyś słowem „Schleichhändler”), a niekiedy — wręcz pełźnie. Mając w pamięci wywody Goethego zapisane w rozmowach z Eckermannem, nie da się wykluczyć, że już w tym momencie zostaliśmy poinformowani o „węzowej” (czyli w języku alchemicznym — „merkuriuszowej”) naturze Wagnera.

Tocząc zacięte spory, ale mimo wszystko traktując ucznia jak partnera intelektualnego, Faust przypisuje mu następnie miano „najbiedniejszego ze wszystkich synów ziemi” („dem Ärmlichsten von allen Erdensöhnen”). Czyżby umieszczał Wagnera w swej prywatnej hierarchii jeszcze niżej niż studentów i wyrostków marzących głownie o piwie, spódnicze i bijatyce?

Jeśli bowiem zachowamy obiektywizm, inwektywy Fausta wcale nas nie przekonają. Zapewne, Wagner nie budzi wielkiej sympatii — jak każdy prymus, starannie umyty i uczesany, pilny i dokładny. Wyróżnia go jednak poznawcza ciekawość, godna pochwały ambicja, ochota do studiowania wielu dziedzin, sztuki recytacji greckich wierszy nie wyłączając. Pobyt w pracowni cenionego uczonego chciałby wykorzystać jak najlepiej. Zna ponadto swoje możliwości i ograniczenia. Wie, do czego został powołany, a co przerasta jego siły. Nie sposób odmówić mu konsekwencji i logiki. I nawet jeśli w dyskusjach z mistrzem nie ma racji, to podawane przez niego argumenty warto rozważyć.

A jednak obecność Wagnera staje się dla Fausta coraz bardziej kłopotliwa. Stary mistrz żałuje podjętej w przeszłości decyzji. Teraz najchętniej w ogóle wyrzuciłby

z pracowni wiernego przecież i oddanego ucznia. Adept „przeszkadza”, „zakłóca” („stören”) w podwójnym sensie. Po pierwsze, przerywa wizję, ale ten fakt można by ostatecznie wyjaśnić działaniem przypadku. Po drugie — i ten powód wydaje się bez porównania ważniejszy — Wagner wnosi do pracowni upodobanie do rzeczywistości, która Faustowi już nie wystarcza. Przypomina, że ciągle chodzą po świecie ludzie, którzy gotowi są spędzić życie w samotności, pośród bibliotecznego kurzu. Postać Wagnera działa niczym wyzwanie, w jego obecności mistrz nadaremnie próbuje pozbyć się coraz silniejszych wyrzutów sumienia i niepewności, czy dokonał słusznego wyboru.

Pochwała ksiąg, jaką wygłasza uczeń w scenie *Przed bramą*, również nie zasługuje na lekceważenie. Wagner przywołuje w tym momencie piękną metaforę świętego Augustyna, który porównał kiedyś zawieszony nad głowami ludzi firmament do księgi. Jest ona naszym duchowym domem i schronieniem. Nic zatem dziwnego, że podczas święta, gdy zgromadzeni wokół miejskich murów prosi ludzie tańczą, śpiewają, raczą się piwem i oddają miłostkom, Wagner tęskni do Biblioteki. Już po chwili spaceru ma wrażenie, że bezużytecznie traci cenny czas. Czy nie mają racji ci, co powiadają, że „sztuka długa, krótkie nasze życie”? Pragnąłby znaleźć się jak najszybciej w wypełnionej książkami pracowni, którą Faust nazwał żłośliwie „królestwem moli”.

To prawda, że Wagner widzi niewiele poza kręgiem Biblioteki, ale właśnie ta okoliczność czyni go — przynajmniej w części pierwszej utworu — całkowicie nieosiągalnym dla Mefistofelesa. Tymczasem Faust, rozczarowany myśliciel, cynik i sceptyk, nader łatwo pada jego ofiarą. Mefistofeles zdaje sobie sprawę, że aby osiągnąć swój cel, musi najpierw wyprowadzić Fausta z pracowni. Do wymienionych przez uczonogo określeń dodaje jeszcze jedno: nazywa pracownię „miejscem kaźni”, „izbą tortur” („Marterort”). A gdy mistrz opuszcza na chwilę

scenę, zdradza publiczności swój sekret. Jedyłą bronią, jakiej może użyć człowiek, by odeprzeć diabelską pokusę, jest „rozum i wiedza” („Vernunft ind Wissenschaft”). I akurat tę broń Faust zdecydował się właśnie złożyć!

Za nie do końca rozstrzygnięty uznać wypadnie spór o historię. Podczas gdy Wagner marzy o poznaniu ducha dziejów za pośrednictwem lektur, Faust dowodzi, że w ten sposób poznać można jedynie siebie samego. Ale przecież taką działalność cenili sobie wysoko starożytni mędracy, mistycy i filozofowie. Wagner okazuje się ich spadkobiercą, jest prawdziwym humanistą — cokolwiek by to słowo miało oznaczać. Tymczasem Faust zdaje się być cichym patronem modnych i dziś, wielce niebezpiecznych tendencji, które przebudowę świata i człowieka rozpoczynają od zamachu na Bibliotekę.

Otwierający dramat Goethego *Prolog w teatrze* (ciekawe, że dopiero po nim następuje *Prolog w niebie*) rzuca nieco więcej światła na postawy antagonistów. Odczytanie tej sceny w kontekście rozmowy Fausta z Wagnerem przed bramą miasta wydaje się przedsięwzięciem jak najbardziej celowym. Faust radzi sobie doskonale w towarzystwie prostych ludzi, potrafi zresztą nimi manipulować. Natomiast uczeń czuje się w tłumie nieswojo, a na świat wolałby patrzeć „przez lunetę”. W teatrze podobne do Fausta umiejętności reprezentuje Dyrektor, który ceni sobie wielce opinię masowej widowni. Proponuje zatem mglisty kompromis artystyczny, mając słuszną skądinąd świadomość, że żaden teatr na świecie nie funkcjonował jeszcze bez pieniędzy. A wiadomo powszechnie, że publiczność teatralna lubi się bawić i nie bardzo lubi myśleć. Rzeczowa wypowiedź Dyrektora spotyka się z ostrą ripostą Poety, którego tłum napełnia odrazą. Prawdopodobnie uczeń zrozumiałby jego argumenty szybciej niż nieobliczalny mistrz.

W pierwszej części tragedii Wagner szybko znika ze sceny, powraca jednak w drugim akcie części drugiej, gdy ponownie zaglądamy do pracowni przeobrażonej w labo-

ratorium. Tutaj Wagner panuje już niepodzielnie i ostatecznie to on, a nie Faust, powoła do życia Homunkulusa. Co prawda w rozmowie z Eckermannem Goethe akcentuje kreacyjną rolę Mefistofelesa, lecz nie mamy pewności, czy wielkie dzieło doszłoby do skutku bez udziału Wagnera. Tak bardzo pasuje do niego myśl, by rozkosz płodzenia osiągnąć nad retortą, bez udziału płci i ciemnych instynktów przyrody. Ponieważ Homunkulus ma być „myślicielem” („Denker”), czystym intelektem, zatem Wagner czyni go hermafrodytą.

Stwór zamknięty w retorcie należy zaliczyć do najbardziej zagadkowych symboli pojawiających się w całym *Fauście*. Bogata tradycja alchemiczna pozwala dostrzegać w nim zarówno istotę duchową, jak i groźne monstrum. Paracelsus przypisuje mu naturę powietrzną, inni autorzy widzą w nim syntezę wszystkich czterech żywiołów, owoc miłości, dziecko nieba i ziemi. Bywa kojarzony z Merkuriuszem, Hermesem, Wotanem. W dramacie Goethego Homunkulus nazywa Mefistofelesa swoim kuzy-nem, wprowadzając tym samym dodatkowe komplikacje. Mefistofeles to duch Północy (ewentualnie Północy i Zachodu), mroczny, pozbawiony światła. Homunkulusowi bliższe są słoneczne, „jasne” strony świata: Południe i Wschód. Siłą rzeczy sztuka romantyczna znajdowałaby się we władaniu Mefistofelesa, świat antyczny Grecji i Rzymu, sztuka klasyczna — w kręgu wpływów Homunkulusa.

Trudno nie zauważyć, że tajemnicza więź łączy Homunkulusa z Wagnerem, Mefistofelesa zaś z Faustem. Tworzą oni niejako dwie opozycyjne pary, lecz powstały układ nie przetrwa zbyt długo. Dzięki swej naturze Homunkulus odegra wkrótce rolę przewodnika: zabierze Mefistofelesa i Fausta na „klasyczną noc Walpurgi”. Pozwoli im przysłuchiwać się dyspacie Talesa i Anaksagorasa, poznać Proteusza, wreszcie obejrzeć własną śmierć (dobrze znana alchemikom siła atrakcji połączy go z Galateą, skazując jednocześnie na samounicestwienie).

Wśród uczestników wyprawy zabraknie jednak Wagnera. Zgodnie z wolą Homunkulusa, Wagner zostanie w domu, a mówiąc dokładniej — w pracowni, pośród ksiąg i manuskryptów. Nieszczęśliwy, z rozdartym sercem, jako że tylko przez chwilę dane mu było poznać radość ojcostwa. Autorska ironia towarzyszyła pierwszemu pojawieniu się na scenie postaci w szlafroku i szlafmocy, w podobnym klimacie tracimy Wagnera z oczu. W dalszych partiach utworu musi on ustąpić miejsca królującemu niepodzielnie Faustowi. Ale istnieje jeszcze jeden powód, by Wagner zniknął.

W rozmowach Goethego z Eckermannem można często odczytać troskę poety, który — zwłaszcza komentując własne utwory — obawia się, by nie powiedzieć za dużo. Starannie waży więc każde słowo, niekiedy jakby zbyt łatwo przystaje na mało olśniewającą interpretację swego młodszego kolegi. Ujawniając, że nad niektórymi fragmentami *Fausta* pracował przez pięćdziesiąt lat, rzuca wyzwanie entuzjastom romantycznej teorii tworzenia. W tak długim okresie dokonywała się oczywiście niejedna ewolucja. „Młody” Goethe (pierwszą część tragedii opublikował u progu starości) kpił z nazbyt powściągliwego mędrca, bez porównania bliższy był mu nieustraszony, gotów do podjęcia każdego ryzyka Faust. „Stary” Goethe, autor drugiej części tragedii, był już znacznie ostrożniejszy i mniej skłonny do surowej oceny Wagnera.

Coś ich ponadto łączyło. Po ukończeniu ostatnich stron dramatu poeta wyznał Eckermannowi, że osiągnął swój największy cel i dalsze życie uważa za niekonieczny dar. Odtąd jest mu obojętne, czy i co będzie jeszcze kiedykolwiek robił. To samo mógłby zapewne powiedzieć Wagner w chwili, gdy Homunkulus opuszcza pracownię. Przecież obaj, genialny poeta i pocieszny alchemik w szlafmocy, robią ostatecznie to samo: odnosimy wrażenie, jak gdyby „roztapiali się” w swoim własnym dziele.

Arka gniewnego boga

„Nautilus” oglądany z pokładu amerykańskiej fregaty „Abraham Lincoln” przypominał wieloryba, zgodnie z tradycją — zwierzę diabelskie, które żeglarze często brali za wyspę. W rzeczywistości — wyposażony w nieograniczone zasoby energii — rozwijał prędkość nieosiągalną dla jakiegokolwiek żywego stworzenia. Pojazd-monstrum, podobny z zewnątrz do morskiego potwora, skutecznie penetrował świat we wszystkich kierunkach. Co prawda jedynie świat wodny, ale dla jego dowódcy i mieszkańca była to jedyna przestrzeń godna uwagi.

Arka, której opis znajdujemy w Księdze Rodzaju, liczyła trzysta stóp długości, pięćdziesiąt szerokości i trzydzieści wysokości. „Nautilus” miał siedemdziesiąt metrów długości i tylko osiem szerokości. Wymiary okrętu są ważne — zwłaszcza wówczas, gdy trzeba w nim pomieścić nie tylko załogę, ale cały świat.

Arka kapitana Nemo rzuca wyzwanie jednocześnie Bogu, ludzkości i naturze. Rozkaz budowy świętego statku, tak odmiennego od wszystkich, jakie pojawiły się dotąd na morzu, wydać może sam Bóg. Według biblijnej wersji Stwórcy sam wskazuje drzewo Gofer, które posłuży za budulec, a wreszcie osobiście zamyka drzwi arki. Człowiek decyduje natomiast, kiedy ją opuścić. Kapitan Nemo sam udziela sobie ryzykownego pozwo-

lenia. Na bezludnej wyspie konstruuje okręt podwodny, który jest nie tylko cudownym instrumentem ocalenia, ale także doskonałą maszyną do zabijania. Podczas gdy biblijna arka z trudem utrzymywała się na powierzchni wody, pasażerowie „Nautilusa” podróżowali nie obawiając się burz morskich, silnej fali, nieprzyjaznych prądów.

Obydwa statki wydają się w równym stopniu odcięte od reszty świata. Arka Noego była hermetyczna, chociaż posiadała pewien rodzaj okna. Tymczasem „Nautilus” to prawdziwe obserwatorium naukowe, z jego pokładu można podziwiać życie w głębinach mórz. „Nautilus” — podobnie jak biblijna arka — okazuje się w zasadzie okrętem bez macierzystego portu.

Jak zapewnia Pismo Święte, to Bóg ocalił rękami człowieka dzieła stworzenia: ptaki i zwierzęta wszystkich gatunków. Na pokładzie „Nautilusa” znajdują się niemal wyłącznie twory wyobraźni człowieka: książki, nuty, obrazy, rzeźby. Zdaniem kapitana Nemo świat sztuki zasługuje na ocalenie. Pewne idee, układy dźwięków i barw powinny przetrwać. Całą resztę dorobku ludzkości można bez wahania skazać na unicestwienie.

Wydaje się, że największe zuchwalstwo Nemo polega na zbudowaniu arki w sytuacji, gdy nic nie zapowiada nadejścia kataklizmu. Z punktu widzenia kapitana wydarzenie to miało jednak miejsce — dokładnie w chwili wodowania „Nautilusa”. Od tej pory bohater powieści Juliusza Verne’a przestał przyjmować do wiadomości istnienie ziemskiej cywilizacji. Zapewne gdzieś daleko na kontynentach rodziły się nowe wynalazki, pisano nowe książki, malowano obrazy zgodnie z nowymi trendami, wybuchały rewolucje, zwyciężały dyktatury. Mieszkańcy „Nautilusa” nie rozmawiali na ten temat, głębie oceanów dostarczały im pożywienia i ubrania, biblioteka okazywała się dobrze zaopatrzona. Osiągnęli stan doskonałej izolacji, o jakim nie mógł marzyć żaden eremita podróżujący w kierunku Tebaidy.

Z woli Boga biblijna arka stanowiła jedyne ogniwo łączące dwa światy: stary, skazany na zagładę, i nowy, który miał się dopiero narodzić. Nemo sądził, że potop powinien trwać wiecznie. Być może we wnętrzach oceanu pojawi się kiedyś nowy człowiek, być może powstaną tu podwodne miasta, gdzie założą swoje domy wygnańcy, dla których świat stał się nie do zniesienia. Dla Nemo powrót był niemożliwy, z jego okrętu nigdy nie wyleciał żaden ptak na poszukiwanie lądu.

Popęlnia się chyba błąd, porównując okręt kapitana Nemo do mieszczańskiego domu. Ten ostatni zwraca się bowiem ku przyszłości, z pietyzmem przechowując liczne pamiątki przeszłości. Jego budowa ma stanowić materialny dowód wykorzystanej szansy, realizację sposobności stworzonej przez łaskawą opatrność. Mieszczański dom istnieje jak gdyby pomiędzy dwoma czasami: minionym i nadchodzącym; zakłada kontynuację rodzinnej tradycji. Nic bardziej obcego kapitanowi Nemo, który wybiera egzystencję poza czasem i poza prawem. Wycofuje się z uczestnictwa w czasie, który jest wspólny wszystkim ludziom. Tworzy osobliwy anty-czas outsidera. Jego okręt, choć niektóre wypowiedzi Nemo zdają się temu przeczyć, nie posiada żadnej przyszłości. Ostateczną perspektywą może być wyłącznie zagłada.

Doskonała samowystarczalność arki nie powinna nas dziwić, bowiem również pasażerom biblijnego statku nie dokuczał nigdy głód. Jednak okręt człowieka XIX wieku — zwłaszcza człowieka, który nie zamierza wracać ani zawiązać do portów podczas rejsu — musi zaspokajać o wiele więcej potrzeb. Zajrzyjmy do biblioteki „Nautilusa”, otwórzmy ciężkie szafy z czarnego palisandru i zbadajmy ich zawartość. Przyznajmy, gdzieś w odrzuconym świecie pozostało wiele bezcennych tomów, ale licząca dwanaście tysięcy woluminów biblioteka kapitana ma tę zaletę, jaką posiada każda prywatna kolekcja. Istnieją przecież książki, które daremnie usiłujemy wykreślić z pamięci. Kapitan Nemo, gromadząc pozycje naukowe

z różnych dziedzin, uznał za niewarte uwagi dzieła z zakresu ekonomii politycznej. Jeśli chodzi o literaturę piękną, to przedstawiony w powieści opis przynosi niewiele szczegółów. Dominują naturalnie klasycy, bez klasyków biblioteka byłaby nie do pomyślenia. Trójka pisarzy współczesnych: Georges Sand, Victor Hugo i Jules Michelet, to z naszego punktu widzenia także klasycy, wybór był zatem trafny, ale — jak na tak wyjątkową postać — chyba mało oryginalny. Jest na półkach Rabelais, ale siłą rzeczy zabraknąć musiało Nietzschego. Wolno przypuszczać, że *Also sprach Zarathustra* straciło tym sposobem potencjalnego czytelnika.

Bohater Verne'a sprawia chwilami wrażenie dekadenta, który stwierdził z ulgą, że cywilizacja nie ma przyszłości. Pamiętajmy, że w powieści *20 000 mil podmorskiej żeglugi* nie znamy jeszcze jego historii ani motywów działania. Smak estetyczny zdradza raczej amatora: muzeum okrętowe ozdabiają dzieła Rafaela, Coreggia, Tycjana, Teniersa, Velázquez, Delacroix, Leonarda da Vinci i Murilla. Nazwiska wielkie, a płótna bezcenne, trudno jednak dopatrzeć się w ich zestawieniu myśli równie głębokiej jak ta, której obecność czujemy na każdej stronicy *À rebours* Huysmansa. Kapitan Nemo, najważniejszy mieszkaniec arki, nie jest jednak bibliofilem ani kolekcjonerem, nie jest również zgorzkniałym dekadentem z melancholią spoglądającym na upadek ludzkości.

Mógłby być zapoznanym geniuszem, szlachetnym anarchistą, rozsądnym inżynierem lub szalonym wynalazcą, jednym słowem — którymś z bohaterów innych książek Juliusza Verne'a. W rzeczywistości okazuje się niepodobny do żadnego z nich. Aż do końca podwodnej podróży dookoła świata pozostanie istotą nieprzeniknioną. Mimo wszystko ustalenie rodowodu literackiego tej postaci nie przedstawia większych trudności. Kapitan Nemo przywędrował wprost z poematów Byrona (*Giaur*, *Korsarz*, *Lara*). Cechuje go ta sama bladość oblicza, ten sam porażający wzrok, który „przenika do wnętrza du-

szy”. Jego wygląd zdaje się świadczyć o wielkim opanowaniu, choć okresy melancholii przeplatają gwałtowne wybuchy gniewu. Ukrywa swe prawdziwe imię i swoją przeszłość, o której wiemy tylko tyle, że była tragiczna. Staranne wykształcenie i szczególny rodzaj dostojęstwa tajemniczej osoby pozwalają się domyślać znakomitego pochodzenia.

Wierzy w stary gnostycki mit, pięknie ożywiony przez Novalisa, według którego noc jest być może starsza od dnia, bardziej pierwotna i doskonalsza. Wynika stąd, że cywilizacja kierując się ku światłu popełnia błąd. Wita z radością panowanie sześciomiesięcznej nocy polarnej. Lubi czerń, ciemność, mrok. Zachwyca go fenomen śmierci, sam mieszka zresztą pośród morskich cmentarzy. Doznaje ekstazy na widok dotkniętej straszliwą katastrofą Atlantydy. Kocha morze, muzykę i wolność.

Byronowski jest również dramat kapitana Nemo. Jak pisze pięknie polski tłumacz *Giaura*, wielki poeta i wielki filolog:

„Zdało się Byronowi, że człowiek z sercem nie może żyć w towarzystwie, że musi uciec od świata lub mścić się nad nim. Odtąd bohaterów swoich, dzieci duszy swojej, wychowywał na pustyni lub w jaskiniach łotrów.

Ale dzieci Byrona nie są to pospolici zbrodniarze, nie zimni egoiści albo szaleni fanatycy, zakochani w swojej przewrotności i głupstwie. Poeta zostawia im jedną przynajmniej cnotę, jedno szlachetne uczucie, które ich mimowolnie z rodzajem ludzkim wiąże, które nie pozwala im pograżyć się w zupełną moralną ciemność i świecać na dnie sumnienia, tym wyraźniej daje widzieć wszystkie jego szczyrby i plamy. Ludzie Byrona mają s u m n i e n i e.”

Kapitan Nemo również posiada owo Mickiewiczowskie „sumnienie”, dzięki czemu nie stanie się nigdy beznamiętnym zbrodniarzem w rodzaju Herr Schultzego czy d’Artigasa. Popełnia zbrodnie, ale cierpi przy tym straszliwe męki. Jest to — wyłączając może Kaw-Djera —

jedyny Verne'owski bohater targany wewnętrznymi sprzecznościami, działający zgodnie z tajemniczą logiką paradoksu. Natchniony artysta i chłodny matematyk, tyran i obrońca wolności, rozważny inżynier i szalony geniusz morza. Twierdzi, że odrzuca cywilizację, ale w rzeczywistości przekreśla wyłącznie stworzony przez naukę chrześcijańską kodeks etyczny oraz polityczne status quo. Więzy, jakie łączą go z opuszczonym światem, są o wiele silniejsze, niż on sam podejrzewa. Nie ma odwagi przyznać, że z chwilą ukończenia budowy „Nautilusa” przechodzi na stronę silnych, stając się rzecznikiem niszczycielskich mocy. Kto dysponuje potężną bronią, rzadko potrafi oprzeć się pokusie jej wykorzystania. Gromadząc największe zdobycze cywilizacji, mimo woli przyjmujemy także jej błędy.

Filozofia wolności kapitana Nemo prowadzi nieuchronnie do antynomii. Jego zdaniem osiągnięcie ideału nieograniczonej wolności wymaga zupełnego bojkotu obszaru, na którym wolność wydaje się nie do pomyślenia. Takie rozumowanie kształtuje w istocie pojęcie wolności pozornej, uwarunkowanej najdalej posuniętymi wyrzeczeniami. Zakłada milcząco postulat bierności w stosunku do bieżących wypadków i obojętność wobec historii. Jak pamiętamy, praktyka życiowa wygląda nieco inaczej i bohater Verne'a — co prawda w sposób pośredni — stara się wpływać na ludzkie dzieje. Oznacza to jednak pierwszą i bynajmniej nie ostatnią porażkę teorii, którą tak chętnie wyklada. Trudno zaufać mu również w innych kwestiach. Sam mówi wiele o wolności, ale akurat od przymusowych bohaterów „Nautilusa” żąda, by wolności się wyrzekli. Chciałby zniszczyć wszystkie więzienia na ziemi, lecz właśnie na mocy jego decyzji więzieniem staje się „Nautilus”.

Wydaje się niekiedy, że główną cechą charakteru kapitana Nemo jest nieposkromiona pycha. Wypowiada walkę całej ludzkości w nadziei, że ludzkość zostanie zwyciężona i poniżona. Osłupienie jej przedstawiciela, pro-

fesora Aronnaxa, odbiera z satysfakcją. Nie zamierza chyba pozyskiwać nowych przyjaciół, bawi go natomiast ciągle zaskoczenie i niemy podziw wybitnego w końcu uczonego. Przyjmuje rolę boga, który wpuścił do swej cudownej krainy trójkę intruzów w nadziei, że potrafią oni choć przez chwilę rozproszyć jego melancholię.

Aronnax zastanawia się, kto byłby w stanie osądzić postępowanie kapitana Nemo i odpowiada: „Jedynie Bóg, o ile w Niego wierzył, i sumienie, o ile je posiadał.” Obydwie wątpliwości profesora możemy rozstrzygnąć, udzielając bez wahania odpowiedzi pozytywnej. Bohater Verne'a wierzy, że Bóg jest, chociaż postępuje tak, jak gdyby Go nie było. Prowadzi potajemne, pełne buntu i rozpaczliwych dialogi ze Stwórcą. Bóg dał człowiekowi ziemski ogród, Nemo dar ten odrzucił. Chrześcijański Bóg nakazywał wyrzec się zemsty i pozostawić ją boskiej sprawiedliwości. Nemo zamierzał uwolnić Stwórcę od tego ciężaru. Pragnął sam dawać życie i życie odbierać, nagradzać i karać, czyli spełnić największe marzenie romantycznych poetów: stać się bogiem i demonem w jednej osobie.

Istnieje przecież poważna różnica między postacią kapitana a wielkimi kreacjami romantyków: Byrona czy Słowackiego. W sytuacjach, gdy bohater romantyczny sięgał po sztylet, Nemo — niczym człowiek XX wieku — posługuje się najnowocześniejszą techniką. Masakruje swoich wrogów, nie opuszczając kabiny okrętu. Poczciwy łowca wielorybów, Ned Land, ogromnie przywiązany do tradycyjnych sposobów walki, gardzi podwodną maszyną do zabijania. Nemo odpowiada po darwinowsku, że każdy walczy jak potrafi. Mimo że jego przewaga nie podlega dyskusji, wykazuje każdorazowo wiele okrucieństwa, złośliwości, cech zdecydowanie autokratycznych. W tym nietypowym dla twórczości Verne'a przypadku zło połączone z dobrem uzyskuje przewagę nad dobrem w stanie „czystym”. Blake napisał w *Zaślubinach Nieba i Piekła*, że zło jest aktywne, tryskające energią, dobro zaś

bierne. Oddzielenie dobra od zła angielski poeta uważał za poważny błąd.

W kontekście Verne'owskiego świata kapitan Nemo okazuje się jedynym bohaterem, którego postępowanie określa zło przeniknięte pierwiastkiem dobra. Postać ta wydaje się wyjątkowa także z innego powodu. Autor *20 000 mil podmorskiej żeglugi*, który nawet kandydatom na Robinsonów zabraniał podróżować w pojedynkę, tym razem złamał regułę. Na pokładzie „Nautilusa” rzadko oglądamy kapitana w towarzystwie, przeważnie unika ludzi, oddając się samotnym medytacjom. Nie potrzebuje również słuchaczy, gdy pragnie obcować z muzyką. Podziela romantyczne upodobanie do samotności. Nie chodzi tu o izolację podróżnika czy poszukiwacza skarbów, bo każdy z nich opuszczając na pewien czas świat cywilizacji zachowywał nadzieję powrotu. Samotność Nemo to stan izolacji totalnej, samotność wygnańca i anarchisty, mizantropa i eremity, ale również samotność wynikająca z faktu, że jest jedyny, że tak bardzo różni się od wszystkich ludzi żyjących na Ziemi. Ci, których dzieła przyjmuje na pokład, odchodzą dla niego w wieczność, upodabniają się do zmarłych. Żywych traktuje z pogardą, a w najlepszym razie z głęboką obojętnością. Obcy jest jako dobroczyńca, obcy i daleki jak Bóg w chwili śmierci.

Dalsze losy kapitana Nemo opowiedziane w *Tajemniczej wyspie* to jak gdyby początek innej historii związanej z narodzinami nowego wcielenia bohatera. Verne zdecydował się na połączenie dwóch jakże odmiennych powieści za pomocą kolejnego dzieła — też niepodobnego do pozostałych. Za to problematyka etyczna wszystkich trzech książek tworzy spójną całość. *Dzieci kapitana Granta* przenika wizja ładu moralnego: dobro oddzielone od zła, jako skutek winy — kara, pokuta, a w dalszej perspektywie przebaczenie. W *20 000 mil podmorskiej żeglugi* świat wartości znalazł się w stanie chaosu (krzywda pozabawiona zadośćuczynienia, a zamiast przebaczenia —

zemsta, która rodzi kolejne zbrodnie). *Tajemnicza wyspa* powinna oznaczać powrót do stanu harmonii. Losy złoczyńcy Ayrtona i kapitana Nemo układają się do pewnego stopnia na kształt paraleli, ale kończą zgoła inaczej. Nie ma chyba sensu pytanie, czyja wina była większa. Nie nastąpi także sąd ani pokuta. Cyrus Smith uchyli się od oceny postępowania dowódcy „Nautilusa”. To zrozumiałe, skoro żadne wartości moralne reprezentowane przez kolonistów nie mogą podważyć słuszności buntu. Powie tylko, dosyć enigmatycznie, że „wszystkie wielkie czyny od Boga pochodzą i do Boga wracają” — co może znaczyć, że usprawiedliwia osobę umierającego, ale nie jego postęпки.

Bohater *20 000 mil podmorskiej żeglugi* nie mieści się w świecie Juliusza Verne’a — rzeczywistości, którą rządzić powinna przyjazna kooperacja między ludźmi i narodami, rzeczywistości tak szczelnie wypełnionej obecnością innych, że nie może być w niej miejsca na samotność i duchowy ból. Dlatego wyrok zapada znacznie wcześniej, zanim tajemnicza choroba poczyni groźne postępy.

Gniewny bóg umiera pogodzony z ludźmi, ale nie z ludzkością i jej porządkiem.

Góra Zaratustry

Gdy Zaratustra ukończył trzydziesty rok życia, opuścił swą ojczyznę i poszedł w góry. Już pierwsze zdanie *Also sprach Zarathustra* pozwala domyślać się dalszych losów bohatera dziwnego poematu Fryderyka Nietzschego. Trzydzieści lat to symboliczny wiek, w którym prorocy, mędrzy i pustelnicy odczuwają swoje powołanie — wiek, w którym (według świadectwa Łukasza) Chrystus udaje się w miejsce odosobnienia, by opierać się pokusom szatana. Budda ukrywa się pośród lasów Uruwela w górach Windhja, a Konfucjusz składa urząd, by zająć się ostatecznym sformułowaniem własnej nauki. Tylko dziesięć lat jest od nich starszy Mahomet, gdy spędza na samotnych rozmyślaniach w górskiej jaskini święty miesiąc ramadan.

Droga z pustelni prowadzi przeważnie do gwarne go miasta, w którym pozyskuje się uczniów i wyznawców. Mędrzec schodzi między ludzi, by sprzedać lub ofiarować im mądrość zdobytą w samotności. Dzieje Zaratustry wymyślone przez Nietzschego zastanawiają odmiennością ujęcia. Samotność bohatera wydłuża się w nieskończoność, czterdzieści dni i nocy zmienia w długich dziesięć lat. Kręte górskie ścieżki, po których wędruje Zaratustra, biegną w różne strony. Czterokrotnie schodzi między ludzi i cztery razy się od nich odwraca. Nie jest

nauczycielem, choć nie brak mu słuchaczy. Nie jest prorokiem, choć przepowiada i wyklina. Nie jest ascetą, choć wiedzie nieraz żywot pustelników z Tebaidy. Wciela się po kolei w najrozmaitsze postaci, podróżuje, czasem wędruje bez celu, najczęściej ucieka. Odnajdujemy Zaratustrę w coraz to innym pejzażu, otaczają go zmieniający się nieustannie towarzysze.

Zaratustra-pustelnik mieszka w górskiej jaskini. Żeby się do niej dostać, trzeba przebyć „ciemne drogi i zasnutę mgłą szczyty”. Obrazy, jakie nakreślił Nietzsche, pokazują Zaratustrę siedzącego na progu jaskini, odrysowującego podniesionym z ziemi patykiem kontur własnego cienia. Święte zwierzęta orientalnych mitologii, orzeł i wąż, są jego jedynymi słuchaczami. Z długich monologów powstają mowy, które wygłosi w przyszłości do swych uczniów. Jaskinia Zaratustry znajduje się z dala od ludzkich domów, ale nie jest mieszkaniem mistyka, który zapragnął znaleźć się w miejscu pozbawionym odgłosów rzeczywistości, by lepiej usłyszeć głos Boga. Odrzucenie towarzystwa ludzi nie pociąga za sobą odrzucenia świata. Zaratustra potrafi cieszyć się naturą nawet w chwilach, gdy widok człowieka sprawiłby mu ból. Jaskinie, góry, lasy, kryjówki i pieczary zamieszkałe przez dzikie zwierzęta nazywa swoim królestwem. Powtarza często, że „świat w swej istocie nie jest plugastwem, choć znaleźć w nim można wiele plugastwa”.

Komentując samotniczą egzystencję Zaratustry, Nietzsche przeciwstawia sobie dwa modele życia: „vita practica” i „vita contemplativa”. Ten drugi staje się udziałem natur religijnych, artystów, filozofów, mędrców. Nie przyznając jednoznacznie przewagi żadnemu z nich, sam nazywa siebie człowiekiem „vitalis contemplativae”. Odróżnia przy tym mistyczne odrzucenie świata, które — jego zdaniem — prowadzi do „jałowej i melancholijnej samotności”, od „vitalis contemplativae”, świadomie wybranej przez myśliciela. Wyjaśnienie takie pozwala nam dojrzeć celowość „próby samotności”, jakiej poddaje się Zaratustrze.

stra. „Żył w odosobnieniu wiele lat, ale nie był sobą znudzony” — pisze z uznaniem Nietzsche. Tylko najsilniejsi — dopowiada w *Antychryście* — znajdują szczęście w tym, co dla innych staje się zgubą: ascetyzm okazuje się w ich przypadku potrzebą, naturą, instynktem. Pustynia została stworzona dla duchów wolnych, dla silnych i wytrwałych. Granice świata nie znajdują się jednak tam, gdzie kończą się pustynie Tebaidy, a zaczynają ludzkie osady. Jaskinia nie jest dla bohatera Nietzschego miejscem przeznaczenia, choć dokonują się tutaj kolejne przemiany jego osobowości. Duch, który stał się wielbłądem, spieszy na pustynię, by oczekiwać w samotności następnego przeobrażenia. Symbolizuje je lew — nie wędrowiec już i pustelnik, ale groźny władca pustyni, który „sam stwarza sobie wolność”. Dopiero wtedy może rozpocząć się proces odzyskiwania świata. Duch przyjmuje postać dziecka, nabywa twórcielskiej mocy, obdarza rzeczy nazwami, ustala nowe tablice wartości. Pustelnia jest oczekiwaniem na osiągnięcie nowej formy. Cierpliwość anachorety i poczucie wyjątkowej misji pozwalają czekać bez udręki:

„Oto siedzę tu i czekam, a dokoła leżą stare, rozbite tablice i nowe, w połowie zapisane. Kiedy nadejdzie moja godzina?”

Dzieło Nietzschego nie jest — jak prawie wszystkie święte księgi ludzkości (porównanie usprawiedliwia intencja autora) — historią zwycięstw proroka, który pociąga za sobą lud. Nie jest także opowieścią o pustelniku, któremu wystarczają rozmowy z samym sobą. Zaratustra umie przemawiać do gwiazd, słońca i zwierząt, ale tęskni do bliższych sobie słuchaczy. Jest przesycony mądrością „jak pszczoła, która zebrała zbyt wiele miodu”. Nadchodzi czas, by osobliwa mądrość zrodzona w górskiej jaskini zanieśiona została między ludzi. „Nie chodź do ludzi, pozostań w lesie. Idź raczej do zwierząt”, namawia stary mędrzec. Zlekceważywszy jego rady, Zaratustra opuszcza jaskinię, wychodzi na skraj lasu i dociera do pobliskiego miasta. Jest niemal pokorny, pełen dobrej woli, naiwnie

wierzy, że zostanie wysłuchany, że świat nie potrafi się obejść bez jego mądrości. Niczym Sokrates staje na rynku, pragnąc podzielić się swoją wiedzą z innymi. Spotyka go niezrozumienie, szyderstwo i śmiech, za którym kryje się nienawiść. Powrót do jaskini zamienia się w ucieczkę, ale klęska pierwszej wyprawy jest pozorna. Wielbłąd stanie się lwem, jaskinia pustelnika zamieni się w stromą górę, z wysokości której mędrzec spogląda z pogardą na położone w dole ludzkie miasta. Szczyt górski nie jest już schronieniem anachorety, staje się niedostępną przestrzenią sacrum, świętym miejscem nowej religii wzniesionym „ponad głowami ludzi i zwierząt”, jako że jego mieszkaniec pragnie być „wichrem dla wszelkich nizin”.

Lata spędzone w samotności były poszukiwaniem własnej drogi, otaczające Zaratustrę góry, przepaście i lasy nie rozpraszały jego myśli. Czytał w samym sobie, nieraz za jedyne go towarzysza mając własny cień. Wygłaszając pierwszą mowę, przybrał ton rozumiejącego nauczyciela, w następnych znajdował dla ludzi już tylko słowa potępienia. Na wielkie miasto patrzył nie z nadzieją pielgrzyma przybywającego z pustyni, ale wzrokiem proroka, który „chciałby widzieć słup ognisty, w którym ono spłynie”.

Miasto jest dla Zaratustry monstrualnych rozmiarów śmietniskiem ludzi i rzeczy, światem „płaskim i tchórzliwym”. Nie sposób być Sokratesem w mieście, które zna Zaratustra. Wolne duchy przebywają na pustyni, w miastach żyją „dobrze odkarmieni sławni mędracy — zwierzęta pociągowe” („gutgefütterten, berühmten Weisen — die Zugthiere”). W mieście „wina jest każde wielkie życie”, rządzi w nim przecież wszechwładny tłum, anonimowa masa, która wdziera się do polityki, kultury, przynika całe życie publiczne.

Nadeszły czasy pomyślnie dla małych, skromnych i cichych. Niegdyś duch był Bogiem, potem przeobraził się w człowieka, teraz stał się motłochem, stwierdza z gory-

czą Zaratustra. W mieście życie koncentruje się na rynku, kultura trafia na rynek tak samo jak każdy inny towar, myśl staje się przedmiotem handlu. Ale czy tłum potrzebuje mądrości, która go przerasta? Lud odczuwa wprawdzie coś, co można by od biedy nazwać potrzebą artystyczną, ale jest to „potrzeba minimalna i łatwa do zaspokojenia”. W gruncie rzeczy wystarczają mu odpadki sztuki. Podobną tezę, rozwijaną przez Nietzschego w *Wędrowcu*, znaleźć można w jednym z monologów artysty-samotnika, jakim jest Zaratustra. Trudno wyobrazić sobie prawdziwego poetę w tłumie, chyba że zdecydowałby się on żyć pośród „hołoty rządzącej, piszącej i używającej” („mit Macht- und Schreibund Lust-Gesindeł”). Poeta na rynku zmienia się w felietonistę, felietonista w kłamliwego błazna. Niespokojnie obserwuje, czy nie ubywa mu wiernych słuchaczy, przemawia nie mniej prostacko od motłochu, zaczyna pisywać do dzienników, popiera najsilniejszą z partii. Uwielbia „małych, cichych, dobrych ludzi”, nawet nie przeczuwając, że nic go już od nich nie dzieli. Równie śmiesznie wygląda mędrzec na rynku: wierzy naiwnie, że „dzwon mądrości jest w stanie zagłuszyć brzęk monet”. Kto służy ludowi i jego przesądom, ten nie poszukuje prawdy mędrca, lecz prawdy ogółu, motłochu, większości. Nauka, która służy ludziom, jest dla Zaratustry nie do pomyślenia. W zakurzonych gabinetach naukowców powstają sądy fałszywe i jałowe, równie absurdałne jak wiara, że większość ludzi dąży do prawdy.

W tych bezpłodnych czasach, gdy ludzi ogarnął „wielki zimowy sen”, mędrzec uczyni najlepiej, omijając rynek. Nie ma przecież najmniejszych szans w pojedynku ze sprytnym handlarzem, który potrafi przekonywać efektownym aktorskim gestem, odwołując się do emocji. Mędrzec zawierający przymierze z ludem jest także handlarzem — za cenę sławy i uznania rezygnuje z prawdy i poszukiwania niezależności. Nie wolno, stwierdza Zaratustra, mylić dwóch porządków świata: „Wokół odkryw-

ców nowych wartości obraca się świat — obraca niewidocznie. Lecz wokół aktorów krąży lud i sława.”

Miasto nienawidzi prawdziwych mędrców za ich dziwaczne sny, a pielęgnując „stadne” obyczaje, podejrzliwie traktuje samotników. Tam, gdzie władzę sprawuje tłum, mędrzec musi uchodzić za najniegodziwszego wyrzutka, ponieważ „heretyka i czarownicę w jednej osobie”. Jeśli nawet uniknie stosu, pozostawi po sobie w najlepszym razie opinię marzyciela i utopisty. Tłum nie wybacza nikomu jego odmienności, a tym bardziej wielkości, nie toleruje poszukujących ani wątpiących.

Instrumentem władzy motłochu jest, zdaniem Zaratusztry, współczesne państwo, „zorganizowana niemoralność”. Ma ono czuwać nad tym, by granica między marzeniem filozofa a rzeczywistością ludzką nigdy nie została przekroczona. Państwo, w którym władzę sprawuje lud, jest najgorszą ze wszystkich ewentualności. „Kłamliwy potwór”, jak nazywa państwo Zaratusztra, chroni głównie zbytecznych, słabych, najgorszych, najliczniejszych, jednym słowem — tych, których jest zawsze „o wiele za wiele”. Tam, gdzie kończy się działanie państwa, tam zaczyna prawdziwe człowieczeństwo. W rozpaczliwej polemice z Heglem Nietzsche wykazuje, że państwo jest największym marnotrawcą ludzkich sił i możliwości. Sojusz państwa i kultury jest nonsensem: władza zawsze obawia się rozwoju ducha, zatem kultura rozwija się wbrew państwu, czego najlepszym przykładem Ateny. Wolna myśl, niezależnie od jej rzeczywistej wartości, wymaga opozycji wobec państwa i społeczeństwa. Dowodzi tego życie Sokratesa, ludzkie dzieje Chrystusa, biografie twórców herezji.

Ciemnota motłochu nie zna granic, znajduje on swe małe szczęście w obrębie państwa, tworu, którego sam jest ofiarą. Tworząc sieć instytucji, praw, administracyjnych nakazów i zakazów, państwo dąży do podporządkowania sobie najzdolniejszych umysłów. Władza odwołuje się do instynktu stadnego tłumu, idea zacieklego „rów-

niania w dół” ma służyć likwidacji wyjątków poprzez ich unicestwienie lub zasymilowanie. W tym ostatnim przypadku państwo przekształca niebezpieczeństwo w pożytek: potencjalni przeciwnicy otrzymują role „stróżów, pasterzy i wszelkiego rodzaju przywódców”. Takie funkcje budzą jednak odrazę Zaratustry. W społeczności ludzkiej można być co najwyżej przywódcą zer, jako że stado to „suma zer, gdzie każde zero ma równe prawa i gdzie jest rzeczą chwalebną samemu być zerem”.

Zaratustra, który przez dziesięć lat zajmował się wyłącznie swoim życiem wewnętrznym, okazuje się znakomitym obserwatorem mechanizmów władzy państwowej. Aby zniszczyć jednostkę, a przynajmniej skłonić ją do ustępstw, „inteligentna dobroć władzy” wymyśliła policję, sądy, cenzurę, przede wszystkim zaś szkołę i armię. Wychowanie przez społeczność traktuje każdą jednostkę tak, jakby jej przeznaczeniem było naśladowanie innych, roztopia ją w masie przeciętności. Państwo patronuje wychowaniu w duchu niewolnictwa. Nauczyciel, który je reprezentuje, poucza swych podopiecznych w myśl dewizy „rób to, co ja, abys był taki jak ja”. Bezmyślne stworzenie obowiązku służby wojskowej ma służyć przewyciężaniu jednostki przez zbiorowość. W imię prostackiego patriotyzmu lekomyślnie powierza się armii ludzi o najwyższej kulturze. Również w życiu politycznym państwo dąży do zmniejszenia roli jednostki. Miejsce królów zajmują parlamenty, tłum organizuje się w partie polityczne. Przynależność do wielkiej masowej organizacji uwalnia ludzi od uciążliwego obowiązku myślenia. Partia nie znosi prawdziwych indywidualności, jej siła wspiera się bowiem na aprobacie bezwolnych rzesz ludzkich, pozbawionych samodzielnej orientacji w świecie. Członek partii staje się z konieczności kłamcą, jak każdy człowiek poddany władzy grupy. Jak czytamy w *Wędrowcu*, Solon nigdy nie był „człowiekiem partyjnym”, dlatego mógł pod koniec życia powiedzieć: „Starzeję się, a wciąż się uczę.” Prawdziwy członek partii nie uczy się już — „zaledwie dowiaduje”.

Nietzsche kieruje swój atak zarówno przeciwko chrześcijaństwu, jak i tendencjom socjalistycznym. Nieważne, czy chodzi o równość wobec Boga, czy równość stanu posiadania, udziału w rządach, równość wobec prawa. Chrześcijańska teza, zgodnie z którą „kto się wywyższa, będzie poniżony”, mogłaby jego zdaniem zostać zaakceptowana również przez socjalistów. Chrześcijaństwo i socjalizm są tylko różnymi formami despotyzmu, odwołując się do „trzody”, budzą instykt ludowy, powołują do życia kodeks wartości, którego przestrzeganie ma uczynić z każdego obywatela skromnego prostaczka, nie podejrzewającego nawet, że stał się niewolnikiem. Stado chwali umiar, posłuszeństwo, naiwną wiarę, łagodność, pracowitość, ceni — by zacytować wyrażenie z *Woli mocy* — „małą lubą jagnięcość”.

Myśl o równości wszystkich ludzi wydaje się Zaratustrze przeciwnym naturze szaleństwem. Nazywa „demokratycznych kaznodziejów równości” jadowitymi pajakami, wprawiającymi lud w stan powszechnego obłędu. Samo życie „spiętrza ludzi w stopnie i kolumny”, podczas gdy stan równości czyni ludzki pejzaż jedną bagnistą niziną. Prawdziwe piękno zawiera w sobie krajobraz bardziej urozmaicony: góry i doliny.

Zaratustra spogląda w ciemny kosmos ludzkich spraw okiem pielgrzyma-estety, który wybierając okolice dla swych wędrówek, starannie unika dolin. Nie potrafi zachwycać się przyrodą pozbawioną górskich szczytów, wąskich i niebezpiecznych ścieżek, przepaści, w które spogląda bez lęku. Stojąc na szczycie ma wrażenie, że może tu mówić swobodniej niż w jaskini pustelnika. Wydaje mu się, że ogarnia z tej wysokości cały świat. Jego refleksja wymaga życia pośród gór i łączy, samotność okazuje się ceną za „rozkosz chodzenia przodem”. Więzy z ludźmi została zerwana raz na zawsze, całkowite pojednanie nigdy już nie nastąpi. W takiej sytuacji niemożliwy staje się prawdziwy dialog. Jeśli Zaratustra przemówi, słowa płynąć będą już tylko w jednym kierunku: „Ustami się

stałem w zupełności, strumieniem tryskającym z wysokich skał: chcę moją mowę zrzucić w dół, w doliny.”

Jak pisze o nim Nietzsche, „więcej widział, więcej chciał i więcej mógł niż jakikolwiek inny człowiek”. Zaratustra-pustelnik nie jest jeszcze świadomy swojej mocy. Zaratustra-mędrzec czuje się królem, chociaż jego królestwo ciągle pozostaje puste, należą do niego jedynie kamienie, rośliny, ptaki i zwierzęta. Brakuje w nim natomiast człowieka, a raczej istoty ludzkiej, która zdołałaby się wznieść ponad granice własnego gatunku. Można oczekiwać, że nadczłowiek („Übermensch”) wyłoni się z gór jako wrogi ludzkiej wspólnocie wolny duch. Szczyty są jednak puste, a do kontynuowania tajemniczej misji skłaniają Zaraturę nie ludzie, lecz dzikie zwierzęta. Rozpoczynają się kolejne wyprawy do miasta i powroty w góry. Mędrzec postępuje z ludźmi inaczej niż pustelnik: ukrywa prawdziwy cel, zataja swą odmienność, zasłania twarz maską nauczyciela, wychowawcy, proroka.

Czy w tym nowym przebraniu odnajdzie uczniów i towarzyszy, czy też „nie znajdzie ich, dopóki sam ich nie stworzy”? Zastanawiające wydaje się również, kogo szuka w mieście mędrzec, który powtarza: „kocham las, bo źle żyje się w miastach”, i wierzy, że „w dolinach wszyscy są ubodzy duchem”. Jak się wkrótce przekonamy, nie jest to postawa mędrca, który szuka prawdy wszędzie, byle dalej od dworu. Gdzieś w niedostępnych górach, na szczycie zamienionym w pracownię mędrca, dokonuje się ostatnia przemiana Zaratury i jednocześnie odsłania jego trzecia, najgroźniejsza twarz.

Przy końcu pierwszej części *Also sprach Zarathustra*, w rozdziale *O cnocie darzącej* (*Von der schenkenden Tugend*) pojawiają się wreszcie „uczniowie” Zaratury. Gdy ich mistrz opuszcza miasto zwane „łaciątą krową” („die bunte Kuh”), podążają za nim „ci, którzy zwali się jego uczniami” („die sich seine Jünger nannten”). Czytając opis tego radosnego pochodu, moglibyśmy przypuszczać, że po długim okresie niepowodzeń nadeszły dla proroka pogod-

niejsze dni. A jednak na najbliższym skrzyżowaniu dróg następuje rozstanie: pogrążeni w melancholijnym smutku uczniowie przyjmują ostatni dar Zaratustry: najdziwniejszą zapewne mowę pożegnalną, jaka została kiedykolwiek wygłoszona. Słusznie zauważa Nietzsche w *Ecce homo*, że takich słów nie wypowiedziałyby żaden święty, mędrzec ani zbawiciel świata:

„Radzę wam — idźcie ode mnie precz i brońcie się przed Zaratustrą. A jeszcze lepiej — wstyďte się go. Całkiem możliwe, że was oszukał.”

Żadna ze świętych ksiąg ludzkości nie zna postaci mistrza, który żądałby od swoich uczniów zdrady. Czytamy w nich raczej o wierności, wytrwałości i dociekliwości młodych adeptów wiedzy. Jeśli Chrystus wybacza Piotrowi, to daje wyraz wspaniałomyślności właściwej istotom boskim. Tymczasem Zaratustra oczekuje od swych wyznawców nie szacunku i uwielbienia, ale nieufności i nienawiści. Relacja mistrz-uczeń zostaje zakwestionowana. Zaratustra podąża dalej, niezdecydowani uczniowie pozostają na skrzyżowaniu dróg. Powodem takiej sytuacji może być nieufność dawnego pustelnika, zwątpienie mędrca albo trudna do przewyciężenia niechęć do uczniów jako ludzi pochodzących z wrogiego mu miasta. Jak legendarny Zoroaster (niedocenianie związków między postacią perskiego mędrca a bohaterem Nietzschego byłoby lekkomyślnością) dość sceptycznie zapatruje się na możliwość przekazywania wiedzy. W *Aweście* twórca zaratustrianizmu wyznaje, że „mówi tylko do tych, którzy pragną słuchać”, z jego mistycznej biografii dowiadujemy się, że przez długich dziesięć lat miał tylko jednego ucznia: swego kuzyna o zastanawiającym imieniu Maidhyoinaonha.

Nietzsche podsuwa jednak czytelnikowi swego poematu odmienną interpretację. Zaratustra nie jest nauczycielem, skoro po tak krótkim czasie porzuca bez żalu oddanych sobie uczniów. Nie chce — inaczej niż każdy wychowawca — by stali się do niego podobni. Nie jest pro-

rokiem, gdyż nie znajduje satysfakcji w możliwości porozumienia z innymi. Potężna osobowość różni go od większości proroków biblijnych, którzy są na ogół zaledwie anonimowym głosem rozgniewanego Boga. Na ostatnich, być może najbardziej zaskakujących stronicach dzieła, Zaratustra występuje jako przywódca, ale jego armię tworzą dziwne monstra ludzkie, przed którymi uciekłyby najchętniej z powrotem w góry. Pytanie, kim jest Zaratustra, pozostaje mimo wszystko bez odpowiedzi. Kontynuując rozważania zawarte w *Ecce homo*, Nietzsche niby przypadkowo rzuca szatańską zgoła myśl, że Zaratustra jest kusicielem. Oto widzimy go siedzącego na wysokim szczycie, zanurzającego swą wędkę w morzu ludzkiego świata i wypatrującego z nadzieją zdobyczy. Trudno o bardziej czytelną metaforę. Zaratustra nie poszukuje już kontaktu ze zbiorowością, lecz rozpoczyna polowanie, podczas którego rolę zwierzyny spełniać będą ludzie.

Kusiciel, jakiego przedstawia nam Księga Rodzaju i Ewangelie, także wie dzie żywot myśliwego. Znika nagle, by pojawić się w najodpowiedniejszym momencie. Sądzi, że wyczerpany oczekiwaniem i długą ascezą Chrystus, a także znużeni doskonałością Edenu Adam i Ewa łatwo stać się mogą jego ofiarami. Niby alchemik „obiecuje, czego dać nie może”. Według ortodoksji przyczyną działania kusiciela jest jego natura — nieskończenie zła. Zdaniem apokryfistów (jak twierdzą niektórzy, kieruje nimi demon) — jego bezgraniczna samotność. W pierwszych ludziach dostrzega potencjalnych przyjaciół, ale na drodze do porozumienia staje potężny przeciwnik: Bóg. Jednak Stwórca jest równie odległy jak najdalsze gwiazdy i równie abstrakcyjny. Kto wie — może nie jest już wszechwładny? Może jego moc uległa z czasem wyczerpaniu? A może cała przypisywana Mu potęga kryje się w małym jabłku z zakazanego drzewa?

Tymczasem kusiciel stwarza iluzję dostępności. Odślania intrygującą perspektywę trwałej więzi, a nawet przyjaźni. Nie ukrywa swej twarzy za zasłoną chmur, nie uży-

wa ognistego miecza kary. Na spotkanie z ludźmi przybiera wspaniałą pancierz z lśniącej węzowej łuski. Mamy prawo sądzić, że nie są to szczegóły bez znaczenia, tym bardziej że kusiciel otwarcie nie przejawia wrogich zamiarów wobec Boga. Z jego słów — jakże zręcznie i ostrożnie dobranych — można wnioskować, że w wielkim kosmicznym starciu Bóg został pokonany, a człowiek powinien zająć Jego miejsce. Czy to nie biblijny kusiciel — wiele wieków przed Nietzscheańskim Zaratustrą — przynosi ludziom wiadomość, że Bóg umarł?

Zarówno pochodzenie perskiego Zoroastra, jak i bohatera poematu Nietzschego nie jest nam dokładnie znane. Nie wiadomo, z jakiej ojczyzny przybyli ani kim byli ich ojcowie. O pierwszym mówimy tradycyjnie „perski mędrzec”, ale zdaniem badaczy równie dobrze mógł być z pochodzenia Żydem, Chaldejczykiem, Medem, Asyryjczykiem. Być może polemiści starali się dowieść, że przybył z mrocznych zaświatów. Jakaś tajemnicza siła popycha obydwu ku ciemnej stronie uniwersum. Wyznawcy zaratustrianizmu dzielą świat na dwa walczące ze sobą królestwa. Bohatera Nietzschego pociągają jadowite węże, drapieżne ptaki, dzikie zwierzęta — zgodnie z zasadami religii perskiej twory Arymana, władcy ciemności. W dodatku o wiele bardziej urzeka go zjawisko natychmiastowej destrukcji aniżeli mozolne budowanie. Sam zresztą powstrzymuje się najczęściej od działania: nie uczy, nie objawia, co najwyżej inspiruje. Gdy przed bramą wielkiego miasta w rozmowie z błaznem wspomina o apokaliptycznej katastrofie, nie wiemy, czy ma na myśli przepowiednię, czy też prywatne życzenie. Formułuje niepokojącą myśl, by później „czekać z dala od ludzi niby siewca, który rzucił swe ziarno”. Nie posiada równowagi i opanowania — cech charakterystycznych zazwyczaj dla wielkiego mędrca. Podobnie jak biblijny kusiciel działa z rozmysłem, ale zarazem pospiesznie, bez boskiej wytrwałości i nieomyślności, świadomy, że jest raczej uzurpatorem niż Bogiem.

Taka rola wyraźnie odpowiada Zaratustrze. Chciałby zająć miejsce Boga — najwyższego sędziego i prawodawcy, napisać na nowo kamienne tablice wartości na górze Synaj, zstępować tak jak Mesjasz w ludzkie doliny, udzielając najwierniejszym posłuchania na górskich szczytach. Nie ma natomiast ambicji, by tworzyć cokolwiek na własny obraz i podobieństwo — czy to dlatego, że czuje się jednak bliższy ludziom niż bogom, czy też dlatego, że przeraża go własny wizerunek. W każdym razie nie rezygnuje z uzyskania możliwie największej w ludzkim pojęciu władzy. Ale władza proroka, mędrca, mistrza wydawać się musi niezwykle ograniczona, gdy porównamy ją z władzą, jaką sprawuje Bóg nad Abrahamem czy Hiobem.

Ostatecznie zwycięstwo kusiciela jest zawsze połowiczne. Poszukiwanie przyjaciół wśród mieszkańców Edenu zakończyło się tragedią. Chrystus — jak zapewniają Ewangelie — odparł zwycięsko wszystkie pokusy i nie zawarł przymierza z demonem. W momencie pozornego sukcesu spada maska osłaniająca oblicze, którego widok budzi odrazę, lęk i niepokój. Wielkie Południe, wielokrotnie zapowiadane przez Zaratustrę, przypomina wypadki opisane w Objawieniu św. Jana. Niczym gniewny Bóg spogląda Zaratustra na ginące miasta. „Wszystko upada i rozsypuje się — któż by to jeszcze chciał podźwignąć?” — komentuje nie bez złośliwej satysfakcji.

Mowy, którą Zaratustra mógłby wygłosić nazajutrz po ewentualnym zwycięstwie, Nietzsche nigdy nie napisał. Może zdawał sobie sprawę, jak banalna jest w gruncie rzeczy każda rewolucja: jednych wynosi, a innych poniża. Nie sposób przekroczyć zaklętego kręgu, nie sposób wyzwolić się spod władzy schematu. I nie ma w tym wypadku większego znaczenia, czy mówić będziemy o „uciśkanych”, czy o „nadczłowieku”. Gdyby Zaratustra był przywódcą, doświadczyłby zapewne rozczarowania. Jako kusiciel osiąga swój cel.

Koło przemian Zaratustry posuwa się w odwrotnym kierunku niż bieg zwykłego ludzkiego żywota. Droga od

wielbłąda do dziecka jest przeciwna procesowi starzenia. W miarę dojrzewania bohater Nietzschego stopniowo się odmładza. Gdy powraca w góry, opuściwszy swoich towarzyszy, jest już młodzieńcem. Wystarczy odrzucić młodość, by rozpocząć wędrówkę w ostatnim wcieleniu. Uważny albo — jak kto woli — naiwny czytelnik opowieści o doktorze Fauście zadaje sobie w tym momencie pytanie, czy podobny wybór nie jest pomyłką. Młodość kojarzyć mu się może z niezależnością, zapałem i energią twórczą, dzieciństwo — z ludyczną niefrasobliwością destrukcji. Być może więc ostatecznym przeznaczeniem Zaratury-kusiciela jest niejasna i dosyć okrutna gra z całą ludzkością. Takie ujęcie rozjaśnia nieco zagadkę jego postaci, tłumaczy też zastanawiające traktowanie wiernych uczniów.

Samotny jak pustelnik, jak mędrzec, jak kusiciel. Poemat Nietzschego jest największą w dziejach literatury apologią samotności z wyboru, uświęceniem stanu izolacji, Schopenhauerowskiej potrzeby „zamilknięcia, gdy mówi zbyt wielu”. Dowodzi, że prawdziwa mądrość (a więc i prawdziwa sztuka) potrafi obyć się bez ludzkich przesądów, bez państwa i społeczeństwa, bez krytyków i wyznawców, powstaje bowiem i rozwija się w nieustannym dialogu z samym sobą. Życie prawdziwego twórcy, stroniącego od trwałych związków z ludzkością, winno mieć w sobie coś z wędrówki. Tak zapewne należy rozumieć słowa, którymi Nietzsche zamyka *Ludzkie, arcyłudzkie*:

„Kto pragnie osiągnąć wolność rozumu, przez długi czas nie powinien czuć się na ziemi inaczej niż jako wędrowiec — ale nie jako człowiek zmierzający do ostatecznego celu, bowiem taki nie istnieje. Trzeba, żeby w samym człowieku powstało coś wędrującego, co cieszy się przemianą i znikaniem.”

Obłok tytoniowego dymu

1

Od z górą pięćdziesięciu lat wiadano, że palenie tytoniu nie służy zdrowiu, a przecież w jednym z największych arcydzieł powieściowych wszystkich czasów znalazła się bulwersująca dzisiejszego czytelnika opinia:

„Nie pojmuję, jak można nie palić; kto nie pali, dobrowolnie pozbawia się, że tak powiem, najlepszej części życia, a w każdym razie wielkiej przyjemności! Budzę się, już się cieszę, że w ciągu dnia będę mógł palić, a przy jedzeniu znów się na to cieszę, a nawet mogę powiedzieć, oczywiście z pewną przesadą — że jem tylko po to, aby później zapalić.” (Przeł. Józef Kramsztyk.)

Autorem cytowanej przez nas wyżej pochwały palenia jest Hans Castorp, bohater *Czarodziejskiej góry*, amator doskonałych cygar marki „Maria Mancini”. Spośród wielkich mistrzów powieści XX wieku Tomasz Mann wykazał zapewne najwięcej zrozumienia dla palaczy. Kafka wiedział o sztuce palenia znacznie mniej, choć Józef K. z *Procesu* w dramatycznym momencie swego życia także chroni się w obłoczku dymu z cygara. Później — choćby w powieściach Hemingwaya i Malraux (wyłączając może rytuał palenia opium w *Doli człowieczej*) — papieros stanie się jedynie niezbędnym dodatkiem do oblicza tak zwanego prawdziwego mężczyzny. Fotografie Alberta Camusa najlepszym tego przykładem.

Tomasz Mann był obserwatorem znacznie bardziej przenikliwym. Na stronicach *Doktora Faustusa* czujemy — oprócz zapachu siarki — także charakterystyczny aromat machorki. W *Buddenbrookach* pisarz uchwycił przenikliwie ów historyczny moment, w którym fajkę i cygaro zastępuje papieros. Zmiana niemal rewolucyjna, skoro towarzyszą jej gwałtowne przeobrażenia w życiu towarzyskim i zawodowym kupców z Lubeki. Tomasz Buddenbrook jako jeden z pierwszych sięga po stanowiące wówczas nowość cienkie rosyjskie papierosy. Pasują w sam raz do lektury Schopenhauera. Otoczony szczelnie obłokiem tytoniowego domu bohater powieści buduje kruchy azyl, wstępuje do świata, w którym miejsce rachunków handlowych zajmuje spekulacja metafizyczna. Świata, który istnieje tylko przez krótką chwilę, zanim niedopałek papierosa nie znajdzie się w popielniczce.

Mamy w tym wypadku do czynienia z paleniem „indywidualnym”, które różni się wyraźnie od palenia „towarzyskiego”, stanowiącego zazwyczaj niekonieczny dodatek do biesiady i konwersacji. Tę znamienne różnicę zauważyli już dawno wielcy mistrzowie malarstwa europejskiego. Wystarczy porównać siedemnastowieczne sceny rodzajowe, w pokazywaniu których celował Adriaen Brouwer, z przedstawiającym pojedynczego palacza genialnym obrazem Henryka Terbrugghena. Ci, którzy boją się samotności, zasiadają w hałaśliwej karczmie, przy dżbanie wina albo beczce piwa. Ledwie czują smak żarzącego się w fajce tytoniu, nie widzą otaczających ich kłębów gęstego dymu. Pośród rozbawionego tłumu zapominają o troskach codzienności. Palenie uwalnia ich od myślenia, staje się powtarzaną bez namysłu rutynową czynnością. W portretach palaczy, jakie przekazali potomności Brouwer czy Adriaen Van Ostade, daremnie szukalibyśmy przejawów głębokiej inteligencji. Twarze fajczarzy wydają się bezmyślne, uderzająco brzydkie, zmęczone, nierzadko dominuje w nich tępa złośliwość i prostacka arogancja.

Jakże inaczej wygląda rytuał palenia na pochodzącym z 1623 roku portrecie młodego palacza pędzla Henryka Terbrugghena! Za pomocą techniki podpatrzonej w dziełach Caravaggia artysta zbudował wnętrze, w którym toczy się tajemnicza walka światła i ciemności. Naszą uwagę zwraca przede wszystkim anielska, dobrodusznna twarz młodzieńca — niemal chłopca. Jego lewa ręka obejmuje świecę, której blask rozprasza mroczne wnętrze, prawą ręką podnosi fajkę do ust. Cała operacja przebiega w atmosferze nabożnego, wręcz religijnego skupienia. Można odnieść wrażenie, że za chwilę będziemy świadkami tajemniczego cudu, narodzin wizji albo cennego odkrycia. A inspiracji do każdego z tych wydarzeń dostarczy obłok tytoniowego dymu.

Późniejsze o bez mała cztery stulecia płótno Cézanne'a *Palacz fajki* zdaje się być dalszym ciągiem tej samej sceny, choć artysta korzysta z odmiennej dekoracji i posługuje się innym bohaterem. Terbrugghen ukazał niespieszne wkraczanie w regiony, które z punktu widzenia palacza mają wiele wspólnego z rajem ziemskich rozkoszy. Cézanne namalował szczęśliwego fajczarza w godzinie ekstazy. Na pół zmrużone oczy nie rejestrują już niczego, co dzieje się dokoła. Palacz Cézanne'a zapomniał o widocznych w głębi obrazu owocach i sporej butli wina, o trzymanej w ustach fajce z morskiej pianki, o świetle, może nawet o sobie samym. Na jego twarzy dojrzeć możemy równie dobrze pogardę dla otoczenia, jak i melancholijną obojętność człowieka, który osiągnął swój cel: jest wreszcie u siebie i jest niedostępny, nieosiągalny dla innych, obcy codziennej bieganinie, wyłączony z jej nerwowego rytmu.

Cézanne być może jeszcze dobitniej aniżeli Terbrugghen podkreślił fundamentalne cechy świętego rytuału palenia „indywidualnego”: bezruch i samotność. Mężczyzna z jego obrazu zastygł nieruchomo niby w hipnotycznym transie. Jak się zdaje, artysta wiedział, że z fajką w ustach spacerują jedynie amatorzy nikotyny. Ci, dla któ-

rych palenie jest czymś więcej niż nawykiem, potrzebują absolutnego spokoju, ciszy, wygodnego krzesła albo miękkiego fotela. W takich chwilach goście widziani są niechętnie, jako że palenie „indywidualne” siłą rzeczy wymaga odosobnienia. Jest ono ponadto raczej potrzebą ducha niż zwyczajną czynnością, taką jak na przykład jedzenie, sen, rozmowa. Nikt nie wie dokładnie, co dzieje się wówczas z palaczem. Być może podróżuje on po własnym wnętrzu albo szybuje w zaświatach. Być może pogrąża się we wspomnieniach albo wybiega myślą w przyszłość. Na ogół palenie w tak wyrafinowanych okolicznościach prowadzi do uspokojenia i wyciszenia, pozwala wyraźniej dostrzegać granice między „ja” a resztą otoczenia, indywidualizuje, wydobywa z tłumy. Mgiełka dymu tytoniowego jest moją wyłączną własnością i niezawodnym schronieniem — oczywiście kruchym, jak wszystko w epoce, gdy zniknęły pustelnie, twierdze i warowne mury, a coraz szerzej otwierają się nawet bramy klasztorów.

Dla obserwatora z zewnątrz (inny typ obserwacji wydaje się zresztą nie do pomyślenia) otoczony kłębam dymu palacz-samotnik okazuje się istotą nieprzeniknioną. Znacznie łatwiej powiedzieć coś sensownego o człowieku, który właśnie je śniadanie, czyta książkę albo patrzy na zegarek. Każdą z tych czynności wypada uznać za bardziej przejrzystą, bardziej komunikatywną niż palenie, podczas którego „ja” kurczy się, wycofuje, zawiesza swoją obecność albo też — jak kto woli — wyzwala od ciężaru rzeczywistości.

Granice owego niezwykłego doświadczenia są ściśle określone i dobrze znane palaczowi: wyznacza je ilość tytoniu, którym napełniliśmy fajkę, jakość cygara albo długość papierosa. Wiadomo, że palenie trwa zawsze za krótko, ale dopóki trwa, nie czuje się mijającego czasu. Palacz może doznawać uczucia, że pogrąża się w wieczności. Redukuje do minimum wrażenia dobiegające z zewnątrz, kryje swą twarz w obłoku dymu. Mógłby po-

wiedzieć: „Palę, więc jestem.” Taka pewność nie dotyczy już otaczającego go świata. W tytoniowym transie świat — przynajmniej chwilowo — traci swoją wartość, jego istnienie zostaje zawieszona bądź unieważnione. Czyż popełniamy zatem błąd wierząc, że palenie „indywidualne” jest aktem metafizycznym?

2

W tym samym czasie, gdy w spokojnym i trochę sennym sanatorium w Davos Hans Castorp doświadcza bezgranicznej rozkoszy podczas palenia cygar „Maria Mancini”, na drugim krańcu Europy papieros staje się pociechą innego, równie niepozornego bohatera. „Trzeba palić. Palenie uspokaja”, powtarza w niespokojnych dla Rosji latach Klim Samgin, tytułowy bohater zapomnianej powieści Maksyma Gorkiego.

Lektura *Klima Samgina* (książki dwukrotnie obszerniejszej niż *Czarodziejska góra*) przypomina podróż transsyberyjską koleją. Pociąg jedzie powoli, połykając tysiące kilometrów. Za oknem wciąż ten sam, rzadko przyciągający wzrok podróżnych pejzaż. Wędrujemy niespiesznie w czasie i przestrzeni, raz po raz spotykając tych samych ludzi. Na kolejnych stacjach wnoszą samowar i przy herbacie toczą się długie nocne rozmowy — o życiu, o świecie, o zakamarkach rosyjskiej duszy. Za kilka czy kilkanaście lat takie spotkania i takie rozmowy odbywać się będą już tylko w sowieckich łagrach. Tymczasem panuje jeszcze chaos — zabójczy dla rosyjskiego państwa, lecz zbawienny dla sztuki i życia umysłowego. W żarliwych debatach ścierają się anarchiści, okcydentaliści, narodnicy, słowianofile, teozofowie, zwolennicy Nietzschego, socjaldemokraci. Po ulicach snują się nawiedzeni mnisi i prorocy nowej Apokalipsy. Bolszewicy są najbardziej hałaśliwi i najlepiej zorganizowani, do nich należy nadciągająca przyszłość, w któ-

rej nie będzie już miejsca dla niezależnych intelektualistów w rodzaju Klimy Samgina.

Powieść Gorkiego, uważana zwykle za „egzekwie dla umierającej Rosji”, to zapewne najbardziej dekadenccka książka napisana przez rosyjskiego pisarza po rewolucji 1917 roku. To również — z wielu innych powodów — dzieło rewelacyjne, próba zbliżenia tradycyjnej i tkwiącej ciągle w dziewiętnastowiecznym modelu epiki rosyjskiej do dylematów XX wieku. Kreśląc portret swego bohatera, Gorki korzysta już z osiągnięć psychoanalizy, bada sny i utajone obsesje, przypisuje wielką wagę doświadczeniom erotycznym, o których mówi w sposób bardziej otwarty niż współcześni mu pisarze sowieccy. Buduje esej rozpisany na głosy, zgłębia możliwości techniki strumienia świadomości. Wewnętrzzną dramaturgię powieści tworzą nie perypetie bohaterów, lecz burzliwe intelektualne spory.

Klim Samgin, typowy rosyjski inteligent, pod żadnym względem nie wydaje się postacią wyjątkową. Jego powściągliwość i emocjonalny chłód otoczenie bierze niekiedy za wyraz wielkiej przenikliwości umysłu. Nic błędniejszego. Pod wieloma względami Klim Samgin przypomina Obłomowa. Żadnej wielkiej sprawy swojego życia nie umie doprowadzić do końca. Nie udaje mu się małżeństwo ani romans. Zamiast planowanej książki publikuje okazjonalne artykuły. Pobyt w więzieniu nie czyni go męczennikiem ani rewolucjonistą. Pozostaje oporny wobec wszelkich prób agitacji. Żadna partia nie będzie mieć z niego pociechy.

Podobnie jak bohater Musila, Klim Samgin okazuje się „człowiekiem bez właściwości” — żaden głos rozlegający się w powieści nie jest jego głosem. Wszystkie orientacje, sekty i stronnictwa wydają mu się obce i fałszywe. W sferze kontaktów międzyludzkich działa prawo podboju. Świadomość jednostki kształtują, urabiają i deformują „inni”. Ani przez moment Klimy Samgina nie opuszcza poczucie „bycia nie w swojej skórze”. Zagroże-

nie czyha na każdym kroku, zwyciężają ideologie i zbiorowości, triumfuje człowiek stadny, gotowy wyrzec się swojej indywidualności.

Trudno powiedzieć, ile egoizmu i pychy kryje się w odmowie zaangażowania, która staje się z upływem lat najważniejszą i jedyną ideą Samgina. Być może kieruje nim tylko nieufność, instynktowna niechęć do demagogii, bez której nie sposób wyobrazić sobie uprawiania jakiegokolwiek polityki. Jeśli nawet tak jest, to bohater Gorkiego zachowuje mimo wszystko intelektualną uczciwość. Zdaje sobie sprawę, że przyszło mu żyć w obcym świecie, który został urządzony niejako wbrew jego woli. Chociaż nie ma dość sił, by podjąć walkę, wystarcza mu charakteru, by odrzucić uczestnictwo w zbiorowym szaleństwie.

Jak każdy człowiek rozumny czuje się źle w otoczeniu tłumu. Nieporadny i zagubiony, trochę nieśmiały, staje się łatwo obiektem ataku ze strony prostaków. Ale nie pociągają go także rozgorączkowani intelektualiści, których zadziwiająca ewolucje światopoglądowe przyjmuje ze stoickim spokojem. Jego żywiołem nie jest polityka, praca ani miłość. Jakakolwiek wspólnota napełnia go panicznym lękiem. Przestaje być sobą na zebraniu partyjnym, w lokalu redakcji, w sypialni u boku kochanki. Okazuje się urodzonym samotnikiem błędzącym po świecie w epoce, gdy samotność stała się podejrzana.

Prawowierni komentatorzy powieści Gorkiego wskazywali często, że sprawiedliwa historia wyrzuca w końcu Klim Samgina na margines. To prawda, historia bowiem gwarantuje kariery jedynie tym, którzy potrafią płynąć z jej nurtem. Klim Samgin nigdy nie opanował tej sztuki. W zmieniającym się gwałtownie świecie pozostał biernym świadkiem wydarzeń — biernym, ale i niewzruszonym, odpornym na działanie idei, co do słuszności których nie był nigdy przekonany.

Tylko w jednej przestrzeni Klim Samgin doświadcza poczucia absolutnego bezpieczeństwa. Nie we własnym domu, bo domy plądruje już zbuntowany tłum. Nie

w bibliotece, bo i tam może w każdej chwili zajrzeć policja w poszukiwaniu zakazanych książek i rękopisów. Prawdziwym królestwem i upragnionym azylem Samgina staje się obłok tytoniowego dymu — świat powołany na krótką chwilę do życia. Papieros przywraca mu poczucie pewności i wiary. Znowu zaczyna snuć ambitne plany, układa kolejne rozdziały nie napisanej nigdy książki. Mobilizuje się, podnosi, wydobywa z letargu. Okazuje się palaczem desperackim, palaczem z konieczności. Jak zapewnia nas bowiem narrator, w przypadku Klimy palenie nie ma nic wspólnego z nałogiem fizjologicznym. Jest ono rezultatem intelektualnego wyboru!

Obłok tytoniowego dymu to jedyne i niezmiernie zawodne schronienie zbudowane jakby na przekór tendencjom działającym w naszej współczesności. Zarówno ideologia, jak i ekonomia skierowane są przeciw do człowieka „zorganizowanego”, który pragnie współdziałać z innymi. Dobrowolny wybór izolacji zdaje się graniczyć z patologią. Terapeuci przekonują nas, że samotność, która jeszcze dla Nietzschego była nieodzownym atrybutem duchowej wielkości, stanowi rezultat popełnionych błędów i niezręcznej taktyki w kontaktach z innymi ludźmi. Jeśli czasem zazdrościmy eremitom, nie oznacza to bynajmniej gotowości do ich naśladowania. Jakże marzyć o samotności, gdy dzisiejszy świat wydaje się tak pociągający?

W innym miejscu, w innym czasie bohater Gorkiego zostałby może pisarzem, publicystą albo cenionym prawnikiem. Może gdzie indziej, ale nie w rewolucyjnej Rosji. Klim Samgin odchodzi razem ze swą epoką — w wieku zaledwie czterdziestu lat. Ginie w momencie, gdy wiadomo już, że władzę weźmie w swoje ręce ktoś pozbawiony wątpliwości i skrupułów — „klarujący pan”, Włodzimierz Iljicz.

W dymach historii rozwiewa się ledwie widoczna mgiełka — obłok tytoniowego dymu.

III

Symetria pełna nadziei

Orbe fracto, spes illaesa.

(Dewiza tajemniczej rodziny Hope
z powieści *Hector Servadac*)

1

Na ilustracji Benetta, którą wydawca francuski umieścił tuż obok karty tytułowej powieści *W osiemdziesiąt dni dookoła świata*, znajdujemy cały Verne'owski kosmos jak gdyby w miniaturze. Niczego tu nie brakuje: są palmy i dwumasztowy parowiec, słoń wędrujący nad przepaścią i otoczony kłębamii dymu pociąg ze staroświecką lokomotywą, góry, morze, a przede wszystkim drogi — kręte, niebezpieczne, ale zawsze możliwe do pokonania. Ilustrator wydobyl trafnie wrażenie zatłoczenia, jakiego doznaje także czytelnik Verne'a. Nie sposób zabłądzić, zagubić się, zniknąć. Ziemski glob wirujący w przestworzach oplata siatka południków i równoleżników. Nigdzie nie spotykamy nawet śladu próżni, niepokojącej pustki odsłaniającej groźną nieskończoność.

Bohater Verne'a lubi — na co słusznie zwrócił uwagę Roland Barthes — stan zamknięcia. Jego szczęście wynika z poczucia skończoności. Wznosi mury, palisady, kamienne zapory, korzysta z bariery, którą tworzy ogień, elektryczność, wysokość albo przestrzeń. W zaimprovizowanym domu przystępuje natychmiast do gromadzenia zapasów. Liczenie i oszczędzanie, ciągłe spisywanie inwentarza zajmują mu nadspodziewanie wiele czasu.

A przecież jest podróżnikiem, odkrywcą i badaczem, a nie tylko mieszkańcem nowej ziemi. Nie wierzy w od-

ległość, granice i przeszkody. Odległość nie istnieje, skoro istnieje ruch, pojazdy, mapy i niepohamowana wola poznania. Pragnie ogarnąć wszystko, być wszędzie, doświadczyć wszystkiego. Fakt, że Ziemia jest kulą, przyjmuje z entuzjazmem. Oznacza to, że można poruszać się w różnych kierunkach, wybierać coraz to nowe szlaki, a jednak trafiać znów w to samo miejsce — wciąż wyjeżdżać i wciąż powracać.

Nie było chyba w przeszłości drugiego pisarza, któremu tyle radości dostarczałby kulisty kształt Ziemi. Skoro Ziemia jest kulą, to wędrowki po jej powierzchni przybierają postać kręgu. Koło to symbol doskonałej jedności i nie wyczerpanej nigdy pełni. Koło oznacza również zamykanie i ogarnianie, ponadto może stać się znakiem ekspansji. Nawet nieskończoność, oswojona i podporządkowana człowiekowi, traci charakter przerażającego bezkresu. Kosmos Verne'a wygląda tak, jak poznawali go uczniowie w dziewiętnastowiecznej szkole, gdy profesor historii naturalnej porównywał Słońce do dyni, Jowisza do pomarańczy, Uran do wiśni, a Ziemię do ziarenka grochu.

Michel Ardan i jego towarzysze podziwiają Księżyc, który jak na ilustracjach z książek dla dzieci ukazuje ludzką twarz. Odrywając się od Ziemi, pozostajemy nadal w tym samym świecie, mieszkamy u siebie. W kabinie „statku” kosmicznego Ardan pociera zapałkę o podeszwę buta i zapala gaz, by zagotować wodę na herbatę. Wyprawa w kosmos staje się zwykłą wycieczką:

„Moim zdaniem układ słoneczny jest ciałem stałym, jednorodnym: planety, z których się składa, są stłoczone, dotykają się nawzajem i przestrzeń między nimi porównać można do przestrzeni dzielącej cząsteczki najbardziej spójnego metalu, srebra czy żelaza, złota czy platyny. A więc mam prawo twierdzić i powtarzam z głębokim przeświadczeniem, które i wam się udzieli: odległość to puste słowo, odległość nie istnieje!” (Przeł. Ludmiła Duninowska.)

Wizja, w której kosmos kurczy się do rozmiarów najbliższego otoczenia człowieka, powoduje, że nieskończoność trudno uznać za ulubiony temat Juliusza Verne'a. Bezmiar napełnia pociechą: oto znów można pójść dalej, zakreślić kolejne granice, zaanektować nowe terytoria, powiększyć stan posiadania. Skończoność pozostaje w godnej podziwu harmonii z wiecznością. O tym, że czas zapisuje swe ślady we wnętrzu ziemi, wiedzieli już romantycy. Słowacki i Novalis podejrzewali istnienie olbrzymiego podziemnego muzeum minionych form. U Verne'a świat podziemny pulsuje życiem, prehistoryczne zwierzęta toczą jeszcze krwawe walki, zakwitają rośliny, których wygląd znamy tylko z atlasów botanicznych, człowiek jest zwierzęciem, a cywilizacja rozpoczyna dopiero swoją pracę.

U schyłku ubiegłego wieku poszukiwano wieczności w najrozmaitszych miejscach, chociażby w hipotetycznych przestrzeniach czwartego wymiaru. U Verne'a czas zostaje przełożony na przestrzeń, utrwala się w nieskończonej przestrzeni. To, co skończone, wypełnia infinitum na podobieństwo świetlnego promienia rozpraszającego ciemność:

„Wyobraźmy sobie człowieka o nieograniczonej sile wzroku i umieścmy go w konstelacji Kozy. Patrząc na Ziemię, dojrzy on rzeczy, które działy się tam siedemdziesiąt dwa lata temu. Jeśli przeniesiemy go na gwiazdę dziesięć razy bardziej odległą, będzie świadkiem spraw rozgrywających się przed siedmiuset dwudziestu laty. Jeszcze dalej, z odległości, którą światło przebywa w czasie dziewiętnastu wieków, będzie świadkiem ukrzyżowania Jezusa Chrystusa. Z oddali, dla której przebycia promień świetlny wymaga sześciu tysięcy lat, przeżyje wraz z Ziemią dzieje biblijnego potopu. Jeszcze dalej, skoro przestrzeń jest nieskończona, urzy, zgodnie z tradycją biblijną, stwórcę wyczarowującego światy. W ten sposób wszystkie zdarzenia są utrwalone w bezmiarach przestrzeni i czas nie zaciera nic z ich wyrazistości.” (Przeł. Włodzimierz Topoliński.)

Cudowną architekturę świata przenika duch geometrii. W tej konstrukcji pełnej doskonałych proporcji niektórym punktom i zbiorom punktów przypada szczególne znaczenie. Równik, oba „nieruchome” bieguny (zwłaszcza Biegun Północny jako „górnny”) symbolizują obecność porządku, trwałą stabilność. Bohater Verne’a także był istotą niejako „symetryczną”, lubił przeciwieństwa i homologie. Jedną połowę życia spędziłby najchętniej na biegunie, drugą — na równiku. Pośród tych magicznych punktów jeden pozostał niezdobyty — intrygujący od wieków ludzkość geometryczny środek Ziemi, który kryje być może nadzwyczajne tajemnice. Według jednej tradycji w podziemiach znajdować się miała piekielna otchłań, według innej środek Ziemi jako punkt najbardziej „wewnętrzny” stanowić powinien rodzaj duchowego centrum. Profesor Lidenbrock dotarł jedynie do krawędzi tajemnicy i dane mu było zobaczyć mniej, niż ujrzał i opisał podróżujący zresztą w innym kierunku Artur Gordon Pym.

Zdobywaniu punktów i opanowywaniu przestrzeni towarzyszy nadawanie nazw. Najmniejsze jeziorko, wysychająca rzeczka czy pagórek otrzymują za sprawą podróżnika własne nazwy. Każdy z tych obiektów staje się wówczas jedynym i niepowtarzalnym punktem na globie, a ponadto utrwała imię zdobywcy albo ideę bliską jego sercu. Czynność ta sugeruje obejmowanie w posiadanie, sankcjonuje władzę człowieka, zmienia jednocześnie obcą przestrzeń w rodzaj przyjaznego otoczenia. To bardzo wiele, mówi na bezludnej wyspie marynarz Pencroff, jeżeli można powiedzieć, dokąd się idzie i skąd wraca. Nadawanie nazw staje się rytuałem powtarzanym w wielu powieściach: *Przygody kapitana Hatterasa*, *Kraina futer*, *Dwa lata wakacji*, *Dzieci kapitana Granta*, *Wyprawa do środka Ziemi*. Profesor Paganel sądzi nawet, że „strumień, który nie ma nazwy, jest jakby pozbawiony praw cywilnych i nie istnieje wcale z punktu widzenia kodeksu geograficznego”. W tej żartobliwej nieco dygre-

sji słowo okazuje się pierwotniejsze od rzeczy, a porządek wyprzedza chaos. Odwrócenie kolejności jest jednak typową dla Verne'a mistyfikacją, jedną z wielu krzepiących fikcji, dzięki którym osiąga się upragniony cel.

Nazwy dają człowiekowi, podobnie jak biblijnemu Adamowi w Edenie, nieskończoną władzę nad roślinami, zwierzętami i minerałami, a zwłaszcza nad przestrzenią. Dzięki nim świat staje się mapą i może być odbierany w kategoriach czysto ludzkich. Wszechświat jest być może nieskończony, ale mapa mówi nam co innego. Nazwy informują czasem o historii odkryć i wypraw; nie jesteśmy już sami, nie jesteśmy samotni. Kontynuujemy dzieło poprzedników, uzupełniamy legendę ich życia.

Górskie szczyty, gondole balonów, kabina armatniego pocisku, który stał się pojazdem kosmicznym, należą do ulubionych punktów obserwacyjnych. Trzeba wspiąć się do góry, oddalić się, by uzyskać konieczny dystans i ujrzeć świat w miniaturze, świat jako całość, czyli plastyczną mapę. Dopiero wówczas można podnieść do oka lunetę i penetrować dokładniej ciekawsze fragmenty. Rzeczywistość oglądana poprzez mapę spełnia wszystkie nasze oczekiwania, znika wrażenie zagubienia, także wówczas, gdy — jak pasażerowie brygu „Wędrowiec” — znaleźliśmy się w położeniu niemal beznadziejnym:

„Pani Weldon pochyliła się nad mapą. Przyglądała się ciemnej plamie położonej po prawej stronie niezmiernego oceanu i oznaczającej ziemię. Był to brzeg Ameryki Południowej, ogromnej zapory rzuconej między Oceanem Spokojnym a Atlantykiem, począwszy od przylądka Horn aż po Kolumbię. Oglądana w ten sposób mapa, rozwijająca się przed jej oczyma, na której widać było cały ocean, napełniła ją otuchą i nadzieją rychłego powrotu do domu. Jest to złudzenie narzucające się niezmiernie tym, którzy nie są dostatecznie oswojeni ze skalą map morskich. Rzeczywiście, pani Weldon była przekonana, że ujrzy wkrótce prawdziwą ziemię, tak jak ją widziała teraz na kawałku papieru.” (Przeł. Maria Zajączkowska.)

Wielkie nieszczęścia w powieściach Verne'a wynikają często z dezorientacji, są następstwem utraty mapy. W *Piętnastoletnim kapitanie* mapy zostają zniszczone, a co gorsza, zawodzi również busola. Niemożność ustalenia położenia wtrąca bohaterów w stan chaosu i rozpacz. W *Hectorze Servadacu* dziwnym kaprysom ulega nawet kalendarz. Dzień trwa tam sześć godzin, pojawiają się nowe daty: na przykład 47 kwietnia i 118 maja; oderwany od Ziemi fragment wybrzeża Afryki zatacza szalony krąg wokół Słońca.

A przecież wracają. Droga przybiera w końcu postać zamkniętego kręgu i powrót staje się możliwy — po kilku miesiącach, po dwóch latach (jak w *Hectorze Servadacu*), po czterech (jak w *Tajemniczej wyspie*). Powraca się nawet wówczas, gdy nie ma na to wielkiej ochoty (*Wokół księżycy*), nawet wtedy, gdy przeznaczeniem bohatera jest spędzić resztę życia w mroku obłądu (*Przygody kapitana Hatterasa*). Wygnanie, podróż, wyprawa czy ucieczka nie mogą trwać w nieskończoność, symetria wymaga powrotu. Nawet najlepiej traktowani więźniowie odzyskują kiedyś wolność, podobnie jak — co prawda dopiero po dwunastu latach — Ayrton. Wspaniałą przygodę zamyka żegluga do spokojnego portu, podróż do cichej przystani codzienności. Wszystko, co nastąpi później, niewiele już obchodzi autora *Jangady*. Jego epilogi kreślone są pospiesznie, jakby od niechcienia, żaden z nich nie ma wdzięku choćby takiego *Josepha Andrewsa* Fieldinga. Szczęśliwe zakończenia, które tak bardzo podobają się czytelnikom na całym świecie, wywołują zwykle dezaprobatę krytyki. Całkiem niesłusznie: wszystkie wielkie mity ludzkości mają formę kręgu i mówią o powrocie. Bohaterowie Verne'a powracają, ale powracają także ze swej podróży Odyseusz, Dante i Robinson Kruzo, wielu innych wcześniej i później.

Do ulubionych zwrotów Verne'a należą zdania w rodzaju: „mogli pożegnać się z nadzieją ocalenia”, „stracili nadzieję ratunku”, „znaleźli się w sytuacji bez wyjścia”,

„czuli, że wybiła ich ostatnia godzina”. Z reguły jest w tych sformułowaniach nieco przesady, jako że wyjście zawsze się znajdzie, tajemniczy nieznajomi pospieszą na ratunek, a zasoby nadziei nie ulegają wyczerpaniu w żadnych okolicznościach. Raz po raz zaskakują nas wydarzenia. Uwięzionych we wnętrzu ziemi podróżników gwałtowny wybuch wulkanu wynosi na powierzchnię, giną w trudny do wytłumaczenia sposób złoczyńcy, sprawiedliwi pozostają przy życiu. Śmiercionośne pociski zabijają swego konstruktora właśnie w chwili, gdy zamierza on zniszczyć idealne miasto. Odłamek skały wypada z dymiącego wulkanu, zakreśla w powietrzu parabolę i unicestwia dwóch zbrodniarzy, po czym stacza się po zboczach, by zatrzymać się dokładnie u stóp prześladowanego. Żeby szczęścia nie brakowało — odłam skały jest bryłą szczerego złota!

Powieściopisarze XVIII wieku dokonali odkrycia potęgi cudownego ocalenia. Fielding pisał, że należy splatać to, co wiarygodne, z tym, co zadziwiające. Zdaniem Blackwella cud stanowi „główny nerw stylu epickiego”. Cud broni przed pospolitą i trywialną rzeczywistością, dzięki niemu powieść staje się zwycięstwem wyobraźni nad rzeczywistością (chaosem) i logiką zdarzeń (rozumem). O ile jednak w powieściach Fieldinga świat był postawiony na głowie i niedorzeczny od początku do końca, to u Verne’a cud pełni odmienną rolę: konstytuuje porządek świata.

Wbrew panującym i często powtarzanym opiniom autor *Tajemniczej wyspy* nie przypisuje człowiekowi przesadnych możliwości. Być może z perspektywy ludzkości granice możliwości nie istnieją, ale odczuwa ich obecność poszczególne, konkretny człowiek. I dlatego cały ten pięknie skonstruowany i budzący zachwyt świat rozpadłby się w jednej chwili, gdyby nie trwająca bez przerwy interwencja opatrności. Wówczas, gdy ludzi ogarnia rozpacz, niebo przychodzi im z pomocą i jakiś nieoczekiwany wypadek otwiera nowe rozwiązanie. Czuje-

my na sobie zawsze dotknięcie opiekuńczej dłoni. Dlatego „Duncan” nie spóźni się nawet o minutę, dlatego seria cudów możliwa jest w tak ponurych powieściach jak *Piętnastoletni kapitan* czy *W obliczu sztandaru*. I dlatego możemy przyjąć za swą dewizę łacińskie słowa spiro-spero. Jeśli o nich zapomnimy, może się zdarzyć, że spadnie nam prosto w ręce niezwykła przesyłka: werset z Psalmu 90 — zapowiedź ocalenia. I dotrze nieomylnie, chociażby kartka, na której został umieszczony, była pociskiem wystrzelonym przez Maorysów.

Rzecz prosta cud wymaga nadzwyczajnych sytuacji, stanu największego zagrożenia. Ten powód tłumaczy perfidię pisarza, który w miarę rozwoju fabuły zazwyczaj próbuje nas przekonać, że szczęśliwy koniec oddała się, choć liczba przeczytanych stronic świadczy o czymś wręcz przeciwnym. W finale *Dzieci kapitana Granta* wszystkie tropy okazują się mylne, tragedia wisi w powietrzu. Tymczasem działa tylko typowy dla wielu utworów Verne’a mechanizm — powstaje wrażenie spustoszenia, wyczerpania, wrażenie rozpaczliwej pustki. Wielki cud wymaga przecież wielkiego nieszczęścia.

Nie zawsze zresztą mamy do czynienia z wydarzeniem tak niepojętym jak odnalezienie kapitana Granta przez załogę okrętu, która zrezygnowała już z poszukiwań. Niekiedy opatrność wybiera bardziej urozmaicony ciąg fabularny. Jeżeli rozbitek umieścił wiadomość we wnętrzu rzuconej do morza butelki, którą następnie połknął rekin, to trzeba teraz, by rekina złowiono na całkiem innym kontynencie. W dodatku litery będą zamazane. Jednak niekompletne dokumenty, podobnie jak niekompletne mapy, są prawdziwą pasją Verne’owskich podróżników, a ich odczytywanie czy uzupełnianie okazuje się kwestią niezbyt odległej przyszłości.

Byłoby nieuczciwością pomijanie albo ukrywanie faktu, że bohaterowie powieści Verne’a są ludźmi religijnymi, że kandydaci na Robinsonów zabierają w dalekie wyprawy egzemplarz Biblii. Jednak cud, o jakim mówi-

my, nie należy do sfery fenomenów religijnych. Możemy powiedzieć, że chodzi raczej o „ukierunkowany przypadek”, bardzo dyskretną i dopuszczającą racjonalne wyjaśnienie ingerencją opatrnościową. Z tak pojętą opatrnością Verne, entuzjasta nauk przyrodniczych i techniki, gotów był zawrzeć swego rodzaju przymierze. W jego następstwie człowiek otrzymywał głównie królestwo ziemskie, dar pełen symetrii, rezygnował natomiast z nieskończoności, otchłani, chaosu. Mógł zachować nadzieję, odrzucając rozpacz, zachwycać się mechanizmem świata, zapominając, że z innej perspektywy sprawia on raczej wrażenie piekielnej maszynerii.

Gdyby Bóg Verne’a był tylko wielkim budowniczym, moglibyśmy z łatwością pomylić go z naturą. Ale był czymś więcej. Prezes Klubu Puszkarzy podejrzewał, że jest On przede wszystkim mądrością:

„— Jeśli umrzemy — odpowiedział Barbicane w jakimś religijnym uniesieniu — osiągniemy o wiele wspanialszy rezultat, niż zamierzaliśmy. Bóg ujawni nam największe tajemnice. W tamtym życiu dusza nie będzie potrzebowała ani maszyn, ani przyrządów, żeby zgłębić sekrety wszechświata. Utożsami się bowiem z odwieczną mądrością.”

Oto wizja typowego pozytywistycznego rajy, w którym człowiek osiąga nie tyle szczęście, co doskonałe i pozbawione zagadek poznanie (dla prawdziwego uczonego nie są to zresztą dwie odrębne kwestie). A przecież taki Bóg byłby istotą doprawdy nieludzką. Rozpaczliwy protest Konrada („Ty jesteś tylko mądrością”) zawiera sporo racji. Od opatrności oczekujemy przede wszystkim, iż będzie sprawiedliwa, że zechce zrozumieć i przyjąć nasze argumenty, a niekiedy — wybaczać.

W *Przygodach kapitana Hatterasa* czytamy, że sprawiedliwość zawiera w sobie wszystkie inne cnoty. Bóg okazuje się tym samym sprawiedliwością absolutną, której wyroki nie są jednak trudne do przeniknięcia dla ludzkiego umysłu. Niejednokrotnie za tą potęgą, wymierza-

jąca z matematyczną precyzją straszliwe kary złoczyńcom, kryje się Bóg miłosierdzia i przebaczenia. Dla Verne'a nie ma różnicy między opatrnością i fatum, Bogiem konieczności i Bogiem wolności. Ta harmonia ulega pewnemu zakłóceniu w ostatnich powieściach (nie wszystkie z nich — jak wykazały niedawne ustalenia badaczy — napisał sam Verne). Zdarza się, że oglądamy tam świat pozbawiony Boga, ale nie pozbawiony szatańskiego ładu, w którym człowiek postanowił zastąpić demiurga. Eden staje się w takich wypadkach Blacklandem.

Są to wyjątki, na ogół bowiem relacja między człowiekiem i opatrnością układa się nadzwyczaj pomyślnie. Liczyć trzeba przede wszystkim na siebie, a w skrajnych wypadkach na interwencję cudownej mocy. Czasem na współpracę opatrności liczyć nie można — zwłaszcza wtedy, gdy jak w powieściach *Latarnia na Końcu Świata* czy *Mathias Sandorff* żyje się myślą o zemście, co prawda sprawiedliwej. Ale ten akt nie zawiera śladu romantycznego buntu, nie stanowi wyzwania dla niebios. Człowiek działa, błąd jest wpisany w symetrię uniwersum; likwidacja zła wszelkimi środkami mieści się w planie boskim, choć mieści się tam również skrucha i przebaczenie. Zemsta nie może zostać poczęta z boskiej inspiracji, lecz może posiadać przyzwolenie, zgadzać się w niepojęty sposób z zamiarami karzącej opatrności. Człowiek przyjmuje niekiedy rolę fatum albo też — sam o tym nie wiedząc — narzędzia fatum. W jednej tylko powieści spełnia niemal od początku do końca funkcję opatrności. Mowa naturalnie o *Tajemniczej wyspie*, powieści pod każdym względem wyjątkowej w dorobku Verne'a.

Jedynie szczęśliwe lądowanie balonu i ostateczne uratowanie po wybuchu wulkanu można przypisać — ale także nie do końca — ingerencji sił nadprzyrodzonych, ingerencji cudu. Na wyspie Lincolna działa już natomiast tylko jeden rodzaj opatrności, która z własnego wyboru zwie się kapitanem Nemo.

Kiedy na wyspie pojawiają się piraci, odbywa się niezwykle dramatyczna rozmowa:

„— Czy mamy jakąś szansę wydostania się z opresji?
— zapytał marynarz.

— Tak, Pencroff.

— Hm! Sześciu przeciwko pięćdziesięciu!

— Tak! Sześciu!... Nie licząc...

— Kogo? — zapytał Pencroff.

Cyrus Smith zamiast odpowiedzi wyciągnął dłoń ku niebu.” (Przeł. Janina Karczmarewicz.)

Inżynier Smith nie myli się co do rzeczywistej liczby obrońców wyspy Lincoln, myli się natomiast co do tożsamości siódmej osoby. Wyciągnięta ku niebu dłoń powinna raczej zostać skierowana w dół i ukazywać świat podwodny, a nie milczące przestworza. Do walki z załogą pirackiego brygu staje siedmiu obrońców. Siedmiu — a mówiąc dokładniej — sześciu plus jeden.

Nasuwa się w tym momencie pewna dość ryzykowna interpretacja, oparta na teozoficznych spekulacjach liczbowych, w których siódemka symbolizuje doskonałość i moc tylko jako złożenie dwóch innych liczb: szóstki i jedności. „Sześć” oznacza w tym wypadku znak kreacji i poddania rozkazom Stwórcy, jedyńka — niepodzielność boskiej istoty. Argumentując słuszność tej symboliki, posługiwano się przykładem podziału dni tygodnia, którego rytm zakłada sześć dni zwykłych, dni pracy i dni „kreacji”, oraz jeden dzień świąteczny, poświęcony Bogu, dzień „kreatora”. Nie mam pojęcia, czy Verne wiedział o tych dociekaniach. Podejrzewam, że tak. *Tajemnicza wyspa* jest w końcu również najbardziej tajemniczą z jego powieści.

Kilka razy osoba kapitana Nemo mylona jest z osobą Stwórcy. Pencroff wyobraża go sobie jako starca spoczywającego na obłokach z ziemską kulą w dłoniach. Trudno się dziwić, skoro wcześniej nastąpiło dziesięć cudów, a każdy z nich, przeprowadzony z bezbłędną dramaturgią, wprawiał w osłupienie. Każdy zdawał się być nad-

zwyczajnym zbiegiem okoliczności, skutkiem pozbawionym przyczyn i dopiero cud dziewiąty, najpiękniejszy, zdradzał interwencję człowieka. Dziesięć prawdziwych cudów w ciągu czterech lat! Wydaje się, że cofnęliśmy się do czasu mitycznego, czasu świętego, w którym w każdej chwili czuło się opiekę Boga, a cuda nie wywoływały tak wielkiego zdziwienia. Nawet ostatnie spotkanie, podczas którego powinien prysnąć urok mitu, nosi wszelkie cechy spotkania z siłą nadprzyrodzoną. Gwałtowna burza, ciemność, którą rozjaśnia wreszcie niepokojące światło — w jego blasku schodzi się w dół, bo kapitan Nemo jest jakby „drugim” biegunem opatrności, umieszczonym pod powierzchnią. Co prawda znalazł się sceptyk: inżynier Cyrus Smith nie miał nigdy złudzeń i kolejne cudy przyjmował z rosnącą irytacją. Nie lubił mrocznych szaleńców, ludzi wyjętych spod prawa, działających z ukrycia. Pencroff podziwiał inżyniera i zgadzał się z góry na każdy jego projekt. W tej jednej sprawie nie osiągnęli jednak nigdy zgodności. Pencroff wierzył, że wyspa Lincolną przetrwałaby katastrofę, gdyby nie śmierć boga. Nie przyjmował do wiadomości wygnania z raju. Cyrus Smith traktował wiarę pocziwego marynarza z wyraźnym poślazaniem. Sam w zasadzie nie miał wątpliwości. W zasadzie — gdyż uchylił się od oceny postępowania Nemo, który podjął walkę z całą ludzkością. Być może takie zachowanie podyktowały mu dobre maniery. Ale może było zupełnie inaczej. Być może ten skrajny racjonalista miał mimo wszystko świadomość, że człowiek w żadnej sytuacji nie powinien poddawać krytycznej ocenie wyroków Boga, a nawet tego, kto w ziemski mrok wprowadził daleki odbłask cudownej opatrności.

Wbrew temu, co się niekiedy sądzi, świat powieści Verne'a nie przypomina zaczarowanej krainy marzeń. Jest pełen zła, nieszczęścia, głupoty. Istnienie ładu gwarantuje tu dopiero aktywniejsza niż gdzie indziej opatrność, pomyślny przebieg wydarzeń zapewnia cud. Jeżeli za opatrnością kryje się człowiek, to tylko wtedy, gdy dys-

ponuje on prawdziwie nadludzką mocą. Spróbujmy przeczytać tak zabawną powieść jak *W osiemdziesiąt dni dookoła świata*, opuszczając dwa ostatnie rozdziały. Okaze się ona wówczas historią klęski człowieka, doznanej nie w pojedynku z żywiołami, lecz w daremnej walce z ludzką głupotą, lekkomyślnością i złą wolą. Jednak cud, jaki się tam wydarza, nie jest darem opatrności.

W rozdziale trzydziestym piątym Philéas Fogg, przekonany o swej porażce, zrujnowany i przybity, rozmyśla o samobójstwie. Rozdział trzydziesty szósty pokazuje bohatera w chwili, gdy wkracza triumfalnie do lokalu klubu „Reforma”, by zainkasować należność za wygrany zakład. Dopiero rozdział ostatni wyjaśnia, dlaczego wypadki przybrały nagle pomyślny obrót. Inwersja czasowa raczej nie spotykana u Verne’a. I chociaż wszystko skończyło się znów dobrze, pozostają pewne wątpliwości. Czy człowiek tak doświadczony jak Mr Fogg, znający nawet sztukę żeglarską, w dodatku nie odrywający wzroku od zegarka, mógł nie wiedzieć, jak zachowuje się czas, gdy podróżujemy ze wschodu na zachód i odwrotnie? Przecież to wiedza elementarna, znana w końcu XIX wieku każdemu gimnazjaliście. Ci, którzy lubią rozwiązania najprostsze, mogą powiedzieć, że Verne raz jeszcze ugiął się przed potęgą schematu i zastosował do życzeń kapryśnych czytelników uwielbiających happy end. Jeśli chodzi o mnie, wolę myśleć o historii Philéasa Fogga nieco inaczej. Sądzę, że w tym wypadku sam autor odegrał rolę opatrności, która rzecz jasna w swej niepojętej wszechmocy mogłaby dokonać aktu powstrzymania lub cofnięcia czasu, lecz tego nie uczyni, taki akt bowiem wywarłby na inne byty skutek niszczący. Odzyskiwanie czasu stanowi od wieków wyłączną domenę sztuki i może być jedynie dziełem artysty. Sam Verne cofa wskazówki zegara i oto niedziela staje się niepostrzeżenie sobotą. Rozpatrywana w ten sposób powieść przybiera — jak powiedziałby Borges — postać ogrodu o rozwidlających się ścieżkach. Trzydziesty piąty rozdział zawiera zakończe-

nie rzeczywiste, trzydziesty siódmy — zakończenie możliwe, ale nierealne, które z rzeczywistością nie ma nic wspólnego, zdarza się natomiast w powieści, której autor zechce odwołać się do cudu. A pamiętać musimy, że w drugiej połowie XIX wieku pisarz sięgał po cud równie niechętnie jak opatrność.

2

U schyłku XVIII wieku Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, znany dziś głównie dzięki romansowi *Paweł i Wirginia*, zapragnął nauczyć ludzkość nowego spojrzenia na przyrodę. Myśl Rousseau stanowiła główne źródło jego inspiracji. Drzewa, dowodził autor *Études de la nature*, stworzone zostały po to, by zapewniały nam cień w upalne dni, by można w ich wnętrzach zamieszkać, by ich rozległość ułatwiała pojednanie z nieskończonością. Owoce przybrały taki kształt, by człowiek mógł je najwygodniej spożywać. Trawa utworzyła miękki kobierzec, by łatwiej było po niej wędrować. Nawet kataklizmy są pozytywne: wybuchy wulkanów oczyszczają wodę morską, powodzie użyźniają ziemię.

Ład, o jakim myślał Bernardin de Saint-Pierre, był porządkiem przeniesionym wprost z czarodziejskiej baśni, gdzie jedno zaklęcie zaspokaja każde nasze życzenie. Filozof odnalazłby w tej wizji głębokie przekonanie o teleologicznym charakterze każdego procesu naturalnego. Utopia stworzona przez autora *Pawła i Wirginii* zawierała jeszcze jeden wątek typowo russowski: wypowiedane otwarcie przekonanie o wyższości porządku natury nad niedoskonałym porządkiem ludzkim.

W 1887 roku Emil Zola napisał, że nowy *Paweł i Wirginia* to książka, na którą czeka współczesna epoka. Goncourtowie nazwali romans Bernardina de Saint-Pierre'a „nieśmiertelnym arcydziełem”, bohaterka *Listopada* Flauberta miała go przeczytać „sto razy”, powieść tę znała

również Emma Bovary. Mimo wszystko w drugiej połowie XIX wieku, gdy rozpoczynała się zawrotna kariera *Podróży niezwykłych*, nikt już chyba nie wierzył, by natura mogła być ogrodem. Romantyczna poezja i malarstwo doceniły wartość tego, co zdawało się przeczyć zasadzie porządku i powierzchownie rozumianej teleologii. Natura Verne'a nie była nigdy ogrodem, lecz skupieniem szalejących, to znów łagodnych żywiołów. Człowiek pożegnał na zawsze niezaprzeczalne piękno Arkadii, by szukać innego piękna, groźnego i tajemniczego. Jego dom przestał być rajskim mieszkaniem, odwiecznym schronieniem, darem niebios.

Verne'owski podróżnik był zdobywcą, ale nie konkwi-stadorem. Ujarzmienie natury, o jakim marzył, wydaje się dzisiaj próbą dosyć nieśmiałą, nie tylko z punktu widzenia doświadczeń dwudziestowiecznej techniki. Sympatyczna skądinąd rodzina z *Robinsona szwajcarskiego* Wyssa, powieści dla autora *Tajemniczej wyspy* nader interesującej, obchodzi się z naturą bez porównania gorzej. Wszystkie napotkane zwierzęta są tu natychmiast chwytane, zjadane, wypychane, a w najlepszym razie oswojane. Preparaty wciągnięte do inwentarza zaimprovizowanego muzeum historii naturalnej cieszą o wiele bardziej niż zwierzęta na wolności.

U Verne'a natura zachowuje znaczną autonomię. Człowiek uczy się tu równie często pokory, co popada w zachwyty nad urządzeniem świata. Doktor Fergusson z *Pięciu tygodni w balonie* ma świadomość, że zawieść może człowiek albo pojazd, lecz natura nie zawodzi nigdy. Świat, w którym żyjemy, nie jest może najlepszy, ale z całą pewnością — najciekawszy. Dlatego nie powinno na nim zabraknąć miejsca dla wszystkiego, co zdaje się być zaprzeczeniem doskonałości, a nawet tego, co wprowadza element destrukcji. Różnorodność stawia Verne ponad idealnością. Bogactwo uniwersum obejmuje także instynkt niszczenia, który zresztą w odniesieniu do natury okazuje się instynktem samoobrony. Paganel wygłasza pochwałę

zachowania dzikich zwierząt i zachwyca się przebiegłością jaguara. Do czego potrzebne są dzikie zwierzęta? Do klasyfikacji, do podziału na gromady, gatunki, rodziny i rzędy; do osiągnięcia pełni ewolucyjnej hierarchii. Jeżeli pewien cień myśli darwinowskiej pada na Verne'owski obraz natury, to nie z tego powodu, że pisarza fascynuje wizja walki o byt. Chodzi raczej o darwinowską całość, ogólne ustalenia dotyczące porządku i klasyfikacji.

Natura, z jaką styka się czytelnik Verne'a, nie przypomina doprawdy rajskiego ogrodu. Ten świat nękają nieustannie najprzeróżniejsze kataklizmy: cyklony, huragany, trąby powietrzne, zawieje, sztormy, burze morskie i piaszkowe, wybuchy wulkanów i trzęsienia ziemi. Szalejące żywioły dostarczyłyby komu innemu argumentów na rzecz zwątpienia i rozpacz. Stanie się inaczej, o ile w takim obrocie sprawy potrafimy dostrzec ład i logikę, ukrytą symetrię natury.

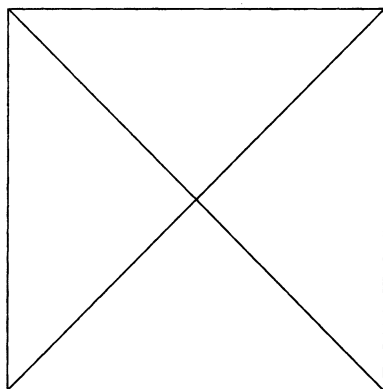
Znana już w starożytności figura przedstawiająca kwadrat żywiołów okazać się może i tym razem pożyteczna. Wyróżniamy dwa żywioły „lekkie” i dwa „ciężkie”, dwa „suche” i dwa „wilgotne”.

POWIETRZE

„gorące”

OGIEŃ

„wilgotne”



WODA

„zimne”

ZIEMIA

Na przecięciu przekątnych powstaje punkt idealny, w którym niekorzystne działanie żywiołów ulega neutralizacji. Ten punkt jest najwłaściwszym miejscem dla człowieka. Ponieważ jednak żywioły znajdują się w stanie aktywności, wrzenia, walki, utrzymanie go na stałe wydaje się niemożliwe.

Empedokles, któremu tradycja przypisuje powiększenie liczby żywiołów do czterech, dodaje jeszcze dwa niematerialne elementy: miłość i nienawiść. W języku Verne'a należałoby raczej mówić o spoczynku i gwałtownym przejściu do działania. I tutaj pojawia się przecież pewna szansa. W momentach, gdy bariera bezpieczeństwa została przekroczona, ujawnia swą moc element antagonistyczny, dzięki czemu możliwy staje się powrót do pierwotnej równowagi. Nawet katastrofy bywają pożyteczne, a wybuch wulkanu ratuje życie. Na planecie Galii czynny wulkan spełnia rolę... kaloryfera, niezawodnego pieca, tak potrzebnego do przetrwania najgorszych mrozów. Z kolei najsurowsza zima arktyczna i kilkudziesięciostopniowy mróz okazują się naszymi sprzymierzeńcami, o ile właśnie odbywamy podróż na dryfującej lodowej wyspie, której powierzchnia kurczy się z każdym dniem. Zabezpieczony przed niepogodą mieszkaniac Granitowego Pałacu powiada, że wiatr wyrywający drzewa z korzeniami pragnie zaoszczędzić pracy drwalom. Jeśli piorun uderza w drzewo, na którym schronili się podczas powodzi wędrowcy, to wnet potężny huragan ugasi ogień, przewrócony pień zmieni się w statek i podróż będzie kontynuowana bez przeszkód. Z każdego kataklizmu można wyciągnąć jakąś korzyść, o ile umie się patrzeć i formułować wnioski.

Allotte de la Fuye, badając symbolikę czterech żywiołów, stara się na tej podstawie dokonać klasyfikacji utworów Verne'a. Powieści, w których dominuje żywioł ziemi, mają za temat „mądrość” („sagesse”). Tam, gdzie bohaterowie zmagają się z żywiołem powietrza, przeważa „obserwacja”. Penetracja świata podwodnego przynosi

spojrzenie „w głąb” („profound”), kontakt z ogniem cechuje utwory moralizatorskie. Rzecz jasna tego rodzaju podział, jak każdy będący tworem wyobraźni interpretatora, nie może w pełni satysfakcjonować. Łatwo zastosować go do kilkunastu najbardziej znanych powieści, trudniej do całej, jakże bogatej i różnorodnej twórczości autora *Tajemniczej wyspy*.

Verne'owscy podróżnicy usiłują zamieszkać w każdym z trzech żywiołów. Ogień pełni bowiem szczególną funkcję: jest symbolem ekspansji i cywilizacji, zaś jako źródło ciepła i światła — symbolem życia. Przetworzonym ogniem, nad którym człowiek sprawuje nieograniczoną kontrolę, staje się elektryczność. W hierarchii czterech żywiołów ogień zajmuje miejsce najwyższe, najbardziej „duchowe”. Ogień wewnętrzny, wypływający ze środka skorupy ziemskiej, sprzyja uczestnikom wyprawy profesora Lidenbrocka. W *Szkole Robinsonów* spadający z nieba ogień zastępuje pudełko zapalek. W pewien sposób, trudny do wytłumaczenia, ale psychologicznie naturalny, ogień łączy się z opatrnością, zasadą moralności, sprawiedliwością absolutną. Ogień udzielony bezbronnym Robinsonom zdaje się być prawdziwym darem Boga, ale ogień, który broni dostępu do skarbu, to już igraszka opatrności, a ponadto znak gniewu i zapowiedź oczyszczenia świata.

Warto zamieszkać w powietrzu, gdzieś wysoko ponad ziemią, by poczuć się bezpiecznie, a w dodatku uzyskać dogodny punkt obserwacyjny. U Verne'a spotykamy balony i aparaty latające różnych typów oraz napowietrzne (aérien) mieszkania. Wznoszenie jest oddzielaniem, najczęściej zresztą przejściowym, skoro zawsze można powrócić na powierzchnię ziemi. Osiągnięcie znacznej wysokości ułatwia syntezę, można w ten sposób szukać sprzyjających wiatrów i prowadzić beztroski żywot ptaków. Aeronauci Verne'a, o ile nie pozostają na usługach złych geniuszy w rodzaju Camareta, prezentują zazwyczaj doskonały humor i pogodę ducha. Można czuć się ptakiem

nawet nie posiadając skrzydeł, siedząc tylko na wierzchołku drzewa ombu tak jak Paganel i jego towarzysze, wielce zadowoleni z mieszkania pod chmurami. Powietrze daje iluzję niedostępności — iluzję, bo ani podniebny pałac, ani balon „Victoria” nie są w rzeczywistości wolne od działania niszczących czynników. Szybując w przestworzach, łatwiej osiągnąć absolutny spokój i z głębokim smutkiem przyglądać się szaleństwu świata. Można na przykład obserwować ludzkie wojny i powtarzać: „Jakie to odrażające!”

W kosmosie Verne’owskim ważne miejsce przypada wodzie. Morze przestaje być symbolem oddalenia, z perspektywy podróżnika najbardziej rozległe oceany to wprost wymarzone szlaki dalekich wypraw. Pasażerowie statków nad podziw szybko zapominają o niedogodnościach długich rejsów. Komunikacja nigdy nie osiągnęłaby takiego stopnia rozwoju, gdyby kontynenty zajmowały na kuli ziemskiej większą powierzchnię niż oceany. Morze Verne’owskie nie jest jednak bezpieczne, przypomina o otchłani, o śmierci. Co prawda ocean, jaki widzi profesor Aronnax, pulsuje życiem, niemniej wodny świat stanowi dla człowieka zagrożenie. „Ocean jest żywym organicznym ciałem” — stwierdza kapitan Nemo. Ale Nemo oswoił się już z myślą o śmierci, poszukuje śmierci i pragnie — choćby za cenę nawiązania kontaktów z ludźmi — spotkać ją w otchłaniach oceanu. Za pośrednictwem swego bohatera Verne głosi wiarę, którą poddaje uważnej analizie Gaston Bachelard — że śmierć w wodzie jest lepsza, bardziej „czysta” i łatwiejsza do przyjęcia niż jakakolwiek inna forma unicestwienia.

Ziemia, która zawiera bodaj najwięcej tajemnic, dzieli się niezmiennie na dwie strefy. W tradycji mitologicznej powierzchnia ziemi skupia to, co żywe, podziemia zaś stanowią królestwo minerałów, przyrody nieorganicznej, i symbolizują często śmierć. U Verne’a, zgodnie zresztą z duchem przyrodoznawstwa drugiej połowy XIX wieku, znika przepaść dzieląca świat zwierząt, roślin i mine-

rałów. Przejście od reakcji fizycznych i chemicznych do biologicznych staje się płynne. Dlatego również w podziemiach toczy się życie: ukryte i niezależne od woli człowieka jak w *Wyprawie do środka Ziemi*, stworzone ludzką ręką jak w *Czarnych Indiach*. Nowy Świat znajduje się pod ziemią. Tam również możemy odkryć nową Ziemię, nowe niebo i nowe Słońce. Verne nie wierzył — jak twórcy pewnych pseudonaukowych koncepcji — że Ziemia jest wydrażoną kulą, we wnętrzu której mieści się miniatura systemu słonecznego. Rozum, odwołując się do ustaleń naukowców, dowodził błędności tych teorii. Wyobraźnia podpowiadała co innego. Na mapie Ziemi brakowało już białych plam i warto było zająrzeć pod powierzchnię. Skoro nie istniały podziemne miasta, należało odwołać się do fantazji. Zachwyt dla podziemi pojmowanych jako kraina życia nie był czymś nowym, ale też trudno uznać go za powszechny. Novalis przeczuwał, że podziemia pełne są tajemnic, że może właśnie tam Bóg ukrył najważniejsze zagadki. Ale u Novalisa noc, ciemność, śmierć i sen stanowiły zaprzeczenie życia w nurcie czasu, dawały klucz do wieczności. Bohater Verne'a schodzi w dół, by odkryć niczym nie ograniczoną ekspansję życia i ekspansję światła. Harry Ford znajduje w podziemnym świecie Aberfoyle dwie intrygujące istoty: tajemnicze dziecko i tajemniczego ptaka. Tak mogłaby się rozpoczynać baśń w duchu Novalisa. Verne woli wyjaśnienia mniej skomplikowane. Duchem podziemi okazuje się istota ludzka i nic nie stoi już na przeszkodzie, by rozwijało się nadal sztuczne miasto-monstrum, zbudowane w ogromnej jaskini, gdzie światła i ciepła dostarcza elektryczność.

Penetrowanie ziemi jest procesem odwrotnym do tego, jaki podejmują ludzie wznoszący się w przestworza. Symbolizuje powolną analizę. Badacze tacy jak Lidenbrock nie spieszą się z wyciąganiem wniosków. Jednocześnie poznawanie ziemi ma najwięcej wspólnego z techniką i wiedzą. Cudowne wynalazki rodzą się w następstwie operacji na wszystkich żywiołach, ale dary morza czy ogień

nie wystarczą, by skonstruować „Nautilusa”. Czy żywioły określają również charaktery ludzkie? Jeśli tak, to z pewnością nie w myśl reguł sformułowanych przez starożytnych, dzielących różnorodne typy ludzkie na cztery temperamenty. Możemy powiedzieć, że przeciętny bohater Verne’a jest mieszkańcem punktu środkowego, zdolnym wykorzystywać aktywność każdego z czterech żywiołów. Ci, którzy z własnej woli wyrzekli się możliwości, jakie ofiarowuje sama natura, wydają się nam intrygujący i tajemniczy, a niekiedy przerażający. Przykładem kapitan Nemo, którego wszechwładza ma w sobie coś z niezmierzonej potęgi oceanu, albo dziwni mieszkańcy New Aberfoyle, którzy nie wychodzą nigdy na powierzchnię i żyją w świecie pozbawionym blasku słońca, zapachu kwiatów i śpiewu ptaków.

W kontaktach z naturą bohaterowie Verne’a nie doznają nigdy poczucia obcości. Jest strach, zupełnie zrozumiały, lecz brak irracjonalnego lęku. Natura spełnia zresztą tyle pożytecznych funkcji, że pojednanie przychodzi z łatwością. Można tu założyć dom, zbudować na przędce sypialnię pod gwiazdami czy prawdziwy pałac wydrążony w granitowych skałach, których układ zastępuje doskonale podział na pokoje. Czasem spotykamy ogromne drzewo, na którego koronie zmieści się jadalnia, sypialnia i kuchnia, innym razem uciążliwą pracę związaną z przygotowaniem schronienia wykonują za ludzi termity. Prostota, z jaką urządza się zaimprovizowane domostwo, może nas zdumiewać. Doprawdy, zamieszkać można wszędzie, w każdym punkcie kuli ziemskiej i pod ziemią albo pod wodą, a także na Księżycu. Każdy klimat czy strefa geograficzna posiadają niewątpliwe zalety, o wadach lepiej zapomnieć.

Spizarnia natury zdaje się być niewyczerpana. W powieściach Verne’a lasy roją się od łatwych do złowienia ptaków i zwierząt, wody pełne są ryb. Ned Land z *20 000 mil podmorskiej żeglugi* dzieli wszystkie ryby na „jadalne” i „niejadalne”. W Verne’owskiej naturze wy-

rażnie przeważa to, co „jadalne”. Nawet na bezludnej wyspie znajdują się najbardziej pożyteczne rośliny. Przyroda jałowa, skalista, dzika, przyroda pustki należy do rzadkości. Na szczęście tworzy ona ludzkie otoczenie wówczas, gdy ekwipunek zaspokaja wszelkie wymagania. Przykładów nie spotkamy zbyt wiele: Islandia z *Wyprawy do środka Ziemi*, Wyspa Stanów z *Latarni na Końcu Świata*, Grenlandia z powieści *W pogoni za meteorem*. Warto dodać, że w dwóch ostatnich książkach występuje już świadomość zmagania doskonałej harmonii, skłócenia człowieka zarówno z żywiołami, jak i opatrnością.

Przyrodnik odsłaniający tajemnice natury uzupełnia i koryguje wiedzę naukową. Inżynier, który poszukuje zwyczaj bogactw naturalnych, staje zdumiony w obliczu najwspanialszej fabryki świata, fabryki natury. Nemo stwierdza dumnie: oceany pracują dla mnie. Z równie dobrym skutkiem mógłby powiedzieć, że dla każdego z nas pracują w tej chwili piece, kotły i warsztaty zbudowane ręką Stwórcy. Słońce dostarcza światu energii, odbywają się reakcje chemiczne na gigantyczną skalę. Natura to wielkie laboratorium, gdzie przebiegają niekontrolowane, a przecież celowe procesy.

Oglądana przez iluminatory „Nautilusa” natura przeobraża się w rodzaj ekspozycji, ocean staje się olbrzymim akwarium. Przezroczysta szyba i silne światło elektryczne pozwalają ocenić wartość kolekcji. W decydujących dla obserwacji momentach u Verne’a rozbłyskuje zawsze światło. Dzięki niemu podróżnicy odkrywają we wnętrzu Ziemi prawdziwe muzeum dawnych epok geologicznych. Naturalne muzea, nadspodziewanie gościnne, są zresztą wszędzie, a ich zbiory czekają na skatalogowanie i udostępnienie dla zwiedzających.

Ten, kto podróżował drogą morską, zawsze znajdował jakąś cichą zatokę. Jeśli schodziło się w dół, można było zobaczyć, jak stroma skała przybiera nagle postać schodów. A ileż udogodnień w podróży! Niebo stawało się szyfrem do odczytania, gwiazdy informowały o położe-

niu. Natura niezwykle chętnie brała na siebie rolę p r z e - w o d n i k a. Młodziutki Dick Sand napotkał wprawdzie same trudności, ale po kilku latach nauki wszystko wyglądałoby inaczej:

„Każdego dnia słońce byłoby jego doradcą. Księżyc, planety mówiłyby mu: tu, w tym miejscu oceanu znajduje się twój statek! Firmament, gdzie gwiazdy się poruszają jak wskazówki doskonałego zegara, ich biegu nie może zakłócić żaden wstrząs, a dokładność jest bezwzględna, ów firmament nauczyłby go odczytywać godziny i odległości. Dzięki obserwacjom astronomicznym umiałby oznaczyć, tak jak to zawsze czynił jego kapitan, pozycję statku z dokładnością do jednej mili, a drogę przebytą równie dobrze jak drogę, którą należało jeszcze przebyć.”
(Przeł. Maria Zajązkowska.)

Bystry obserwator, przenikliwy inżynier, spostrzegawczy podróżnik umieją ocenić pożytek płynący ze znajomości natury. Spojrzenie człowieka poszukującego ładu ogarnia jeszcze więcej. Bandyci, piraci i zbrodniarze umierają trawieni nagłą chorobą albo w nierównej walce, pokonani przez dzikie zwierzęta. Po występku nadchodzi błyskawicznie kara. Ulegamy złudzeniu, że natura, nie bacząc na ustalenia Darwina, zmierza do eliminacji nie najsłabszych, ale najbardziej niegodziwych. Przekonanie takie jest w gruncie rzeczy błędne. Natura nie sprzyja nikomu i nikogo nie oszczędza, a jej prawa nie mają nic wspólnego z prawami moralnymi człowieka. Rozstrzygnięcie pozostaje natomiast w rękach doskonałej i wszechmocnej opatrności, która używa nieraz natury jako i n - s t r u m e n t u k a r y, oczyszczając świat z nadmiaru zła. W *Latarni na Końcu Świata* natura zdaje się występować po stronie sił zła. Wniosek niezbyt słuszny, bo mamy tu raczej do czynienia z przerażającą obojętnością natury, zrozumiałą w końcu dla ludzi, którym kwadrat żywiołów nie kojarzy się z figurą mitycznego Edenu.

Natura jest wreszcie niezastąpionym w wielu sytuacjach t o w a r z y s z e m c z ł o w i e k a. Nikt nie jest samotny

w otchłani oceanu, zapewnia Nemo, klasyczny mizantrop, który woli towarzystwo dzikich zwierząt niż podstępnych ludzi. Kilkanaście lat później identyczną opinię wygłosi Nietzscheański Zaratustra. Pamiętajmy jednak, że Paganel, człowiek ceniony w towarzystwie, wypowiadał podobne poglądy. Koloniści z wyspy Lincolna mieli okazję sprawdzić w praktyce słuszność wywodów sympatycznego geografa. Mała o wdzięcznym imieniu Jup i pies Top stały się ogólnie lubianymi mieszkańcami Granitowego Pałacu.

W marzeniach sięgano dalej i tam ekspansja człowieka nie знаła już granic. Doktor Filhiol z powieści *Wąż morski* marzył o statkach holowanych przez zaprzęgi wielorybów, o balonach unoszonych na skrzydłach sępów i orłów. Były to jednak tylko śmiałe fantazje. W rzeczywistości bohater Verne'a, człowiek jakby stworzony do kontaktów z naturą, łączył harmonijnie trzy role: użytkownika, badacza (a także widza) oraz mieszkańca natury.

Obcowanie z naturą miało również zaspokajać potrzeby estetyczne. Juliusz Verne nie doceniał sztuki, nie do wierzał dziełom stworzonym ręką artysty. Jeśli pojawiał się w jego utworze malarz, to jedynie po to, by podziwiać morze i głosić pochwałę tworców przyrody. W *Tajemniczej wyspie* bohaterowie próbują po kolei wszystkich zawodów świata: są hutnikami, drwałami, budowniczymi, chemikami, przyrodnikami, myśliwymi, żeglarzami. Sztuka ich nie interesuje. Jedyne gest estetyczny w tej obszernej powieści wykonuje dziennikarz Gedeon Spilett, dekorując roślinami okna Granitowego Pałacu. Wszystko, co stworzyli, jest godne podziwu i ogromnie przydatne, ale nieforemne, pozbawione całkowicie myśli o satysfakcji estetycznej. Nie myli się zatem obserwujący ich z ukrycia kapitan Nemo, gdy do cudownej skrzyni z darami wkłada tylko atlas, Biblię i słownik. Cztery lata bez biblioteki w prawdziwym tego słowa znaczeniu to chyba więcej niż sławne czternaście miesięcy Pencroffa bez tytoniu.

Dla Verne'a sztuka nie jest dziełem intelektu, ekspresją czy odbiciem ludzkiego losu. Sztuka jest ogólna i ponadjednostkowa, jest zbiorem doskonałych geometrycznych form. Podróżnicy stwierdzają z ulgą, że nie warto odwiedzać muzeów, wystarczy wyjechać. Natura, działając z gigantycznym rozmachem, stworzyła przed tysiącami lat wszystkie możliwe style i barwy, kompozycje i figury. Sztuka ludzka jest wobec niej wtórna, podziemne muzea piękniejsze i bogatsze. Czarnego diamentu zwanego Gwiazdą Południa nie uda się sztucznie spreparować w armatniej lufie, choć bardzo życzyłby sobie tego młody geolog. Mimo wszystko bohaterowie powieści Verne'a podziwiają uroki natury w taki sposób, że wrażenie dystansu znika. Opisując dziwnie uformowaną górę najlepiej porównać ją do odwróconej filizanki, skaliste wybrzeża zaś przypominają katedrę gotycką:

„Można było bez trudu stwierdzić, że wybrzeże składało się z bloków skalnych różnej wielkości, poczynawszy od głazów mierzących dwadzieścia stóp wysokości do trzy-stustopowych złomów. Kształty ich były najróżnorodniejsze: walcowate jak wieże, w kształcie graniastosłupa jak dzwonnice, piramidalne jak obeliski, stożkowate jak kominy fabryczne. Bariera wiecznych lodów na morzach podbiegunowych w swojej majestatycznej grozie nie tworzyłaby dziwniejszego widoku. Tu mostki przerzucone z jednej skały na drugą, tam łuki, jakby w jakiejś nawie, której głębokości oko nie zdoła przeniknąć; tu znów olbrzymie pieczary o monumentalnych sklepieniach, w innym miejscu prawdziwa ciżba iglic, piramidek, strzałek, i to w takiej ilości, że nie zmieściłaby się w żadnej katedrze gotyckiej. Takie oto wybryki natury, bardziej różnorodne niż twory wyobraźni ludzkiej, składały się na majestatyczną całość wybrzeża ciągnącego się na przestrzeni ośmiu — dziewięciu mil.” (Przeł. Janina Karczmarewicz.)

Nawet to, co potężne i groźne, nie powinno nas przerażać. Bohater Verne'a czuje się doskonale pośród przy-

jaznych na ogół żywiołów. Natura nie jest już wprawdzie rajskim ogrodem, gdzie rośliny i zwierzęta, posłuszne władzy człowieka, bytowały obok siebie w pogodnej harmonii, ale słyszymy w niej echo arkadyjskiego mitu — być może ostatnie, jakie można było u schyłku ubiegłego stulecia usłyszeć.

Odwołując się do poetyki cudownego ocalenia, traktując technikę niby magię, pokładając (jak cała epoka) wielkie nadzieje w idei postępu i nieuchronnym doskonaleniu człowieka, Juliusz Verne tworzy rzeczywistość pozbawioną egzystencjalnych dysonansów. Udaje mu się przy tym uniknąć dramatycznego paradoksu, o którym pięknie pisze Simone Weil:

„Wielki ból człowieka, który zaczyna się w dzieciństwie i przedłuża się aż do śmierci, jest w tym, że patrzeć i jeść są to dwie różne czynności. Wieczna szczęśliwość jest stanem, w którym patrzeć to jeść.

To, na co patrzy się tutaj na ziemi, nie jest rzeczywiste, to dekoracja. Co się je, zostaje zniszczone, przestaje być rzeczywiste.” (Przeł. Czesław Miłosz.)

W technologicznym, chociaż pełnym cudowności raju Juliusza Verne’a podobna trudność nam nie grozi. Wyobraźnia pisarza powołała do istnienia świat, w którym wszelkie sprzeczności wcześniej czy później zostaną usunięte.

Balon pełen Spinozy

Spoglądając w przyszłość, Emma Bovary widziała niezmiennie ciemny korytarz z zamkniętymi drzwiami na końcu. Liczyła monotonnie przechodzące dni, z których jeden był zawsze podobny do drugiego, marzyła i pragnęła wyjechać.

Ostatnie spotkanie Marii Arnoux i Fryderyka Moreau nastąpiło w marcu 1867 roku. Oboje podjęli wówczas swego rodzaju próbę przewyciężenia młodości — z jakże odmiennym skutkiem. Pani Arnoux, w przeciwieństwie do swego rozmówcy, doświadczyła złudzenia, że można wygrać daremną walkę z niszczącym działaniem czasu. Fryderyk, patrząc z rezerwą na nieco egzaltowaną siwowłosą damę w czarnej woalce, zastanawiał się, czy to, co nietrwale, zasługuje w ogóle na pamięć. W jakiś czas potem doszedł do wniosku, że w ciągu czterdziestu pięciu lat nie zdarzyło się w jego życiu nic naprawdę godnego uwagi. Trzeba się zatrzymać, by pojąć udrękę przepływającego czasu. W podróży jest zgoła inaczej, Robinson Crusoe także pozostaje młody, chociaż na swej wyspie powinien doznać melancholii związanej z wchodzeniem w wiek średni, a nawet boleśnie odczuć zbliżającą się starość. Dla bohaterów powieści Juliusza Verne'a czterdziści pięć lat to wiek jak najbardziej pomyślny, by podjąć daleką wyprawę, próbować szczęścia na morzu czy odle-

głych łądach. Czterdzieści pięć lat ma inżynier Cyrus Smith w momencie lądowania na wyspie Lincolna i w przybliżeniu tyle samo dziennikarz Gedeon Spilett, gdy niedoszłą kolonię opuszcza. Bohaterom Verne'a dokucza głód, pragnienie, huragany, dzikie zwierzęta, złoczyńcy, katastrofy, wybuchy wulkanów. Nie zagraża im natomiast śmierć ze starości, utrata sprawności fizycznej i umysłowej, nękająca ludzi u zmierzchu życia. Włosy Kaw-Djera, siwiejące na początku powieści *Rozbitkowie z „Jonathaną”*, stają się po dwunastu latach śnieżnobiałe, lecz on sam nie traci nadludzkiej siły i energii. W wieku sześćdziesięciu lat nie ustępuje młodzieńcom.

Podobna zasada rządzi losami bohaterów ostatniej powieści Gustawa Flauberta. Słusznie zwrócono uwagę, że Bouvarda i Pécucheta czas jakby oszczędzał. W wieku czterdziestu ośmiu i osiemdziesięciu pięciu lat są wciąż tymi samymi ludźmi, nie znającymi żadnych uciążliwości wieku podeszłego. Siedemdziesięcioletni panowie wspinają się po drabinkach sznurowych, budują huśtawkę, wykonują skomplikowane ćwiczenia gimnastyczne, zachowują się jak chłopcy z powieści Juliusza Verne'a. Nie próbują odzyskać młodości, nie powracają do wspomnień, które są raczej nieprzyjemne. Jak żaden inny bohater Flauberta — cieszą się teraźniejszością i niestrudzenie układają szalone plany na przyszłość:

„Ale były inne okolice. Co to było, na przykład le Forez, le Bugey, le Roumois? Mapy nic o nich nie mówiły. Zresztą mniejsza, czy ich siedziba będzie w tym czy owym miejscu, główna rzecz, że będą ją mieli.

Już widzieli siebie z zakasаныmi rękawami przy klombie, jak obcinają zbyteczne gałązki na krzakach róż, kopią, pielą, spulchniają ziemię, przesadzają tulipany. Wstawac będą przy śpiewie skowronków, żeby chodzić za pługiem, pójdą z koszykiem zbierać jabłka, będą patrzyli, jak się robi masło, młóci, strzyże owce, chodzi koło pasieki i będą się delektowali rykiem krów, zapachem siana. Nie będzie już żadnej pisaniny! Żadnych zwierchni-

ków! Nawet komornego! Bo będą mieli własny dom! I będą zajadali kury z własnego kurnika, warzywa z własnego ogrodu, siedząc przy obiedzie w sabotach!

— Robić będziemy, co nam się żywnie spodoba! Zapuszczymy brody!” *

Napisano w przeszłości wiele na temat ich bezmyślności, braku metody w podejmowanych przedsięwzięciach, błędów, przeoczeń, absurdalnych projektów. Chciałbym zaproponować interpretację trochę odmienną. Bouvard i Pécuchet są dziećmi w ziemskim ogrodzie rozkoszy. Dawni kopiści, poważni urzędnicy, umieją z dnia na dzień przeobrazić się w sympatyczną parę rozbrykanych i zachowujących się dość nieodpowiedzialnie chłopców. Uduchawiają Anglików, rycerzy, aktorów, inżynierów, lekarzy. Wydaje się, że aprobuja wszystkie poglądy, choć być może nie wyznają żadnego z nich. Dziecko nie ma poglądów, w procesie nauczania przyjmuje je tylko do wiadomości. Bouvard i Pécuchet także uczą się wszystkiego — używając programu może mniej uporządkowanego, ale za to bezsprzecznie szerszego aniżeli ten, jaki moglibyśmy spotkać w dziewiętnastowiecznej szkole. Poznają geologię, medycynę, rolnictwo, zoologię, archeologię, filozofię. Co prawda egzaminy wypadają dla nich fatalnie, ale przecież rozumiemy, że promocja do następnej klasy nie była ich największym pragnieniem.

W Paryżu tęsknią do natury, ale nie inspiruje ich filozofia Jana Jakuba Rousseau. Jak pamiętamy, Bouvard żałuje opuszczonego miasta. Pragną wyjechać, bo czują niejasno, że tym, którzy spędzają pół życia nad stosem papierów w dusznych paryskich biurach, coś bezcennego wymyka się z rąk. Narzekają: „Ile jest rzeczy do poznania, ile badań... gdyby człowiek miał czas!” I nagle nadchodzi cud. Prawdziwy, Verne’owski cud, pierwszy i ostatni zresztą w tej powieści, może jedyne w imponującym

* Wszystkie cytaty z powieści *Bouvard i Pécuchet* w przekładzie Wacława Rogowicza.

dziele Gustawa Flauberta. Czas nagle się znajduje. Czas i co ważniejsze — pieniądze. Mogą wyjechać, rozpocząć swą trzydziestoletnią podróż poprzez świat ludzkiej wiedzy.

Ich bezludna wyspa nazywa się Chavignolles i leży w departamencie Calvados, w połowie drogi między Caen i Falais. Spotyka się tam, niestety, również innych ludzi, a od morza dzieli jeszcze trochę kilometrów, ale reguły gry pozwalają o tym zapomnieć. Bouvard i Pécuchet postanawiają żyć tak, jak gdyby cywilizacja była jeszcze daleko, jak gdyby nie istniały sklepy, fabryki, rzemieślnicy, inżynierowie. Co prawda korzystają z bibliotek, studiują liczne dzieła naukowe i pseudonaukowe, ale bezpośredniej pomocy ze strony innych nie oczekują. Doświadczając po kolei wszystkiego, przeżywają nieznaną dotychczas rozkosz. Obcują ze światem pełnym zagadek, pragną dotknąć każdej rzeczy własnymi rękami, tworzyć, produkować, hodować, budować, dokonywać cudów, nie oglądając się na świat. Kolekcjonują doświadczenia, podobnie jak kolekcjonuje się obrazy i książki. Ich zbiór wydawać się może przypadkowy — całkiem niesłuszna opinia. Podróż wiedzie bowiem od królestwa minerałów i roślin poprzez królestwo zwierząt aż do tajemniczego królestwa człowieka. Rozpoczyna się od najbardziej elementarnych doświadczeń: urzeczenia naturą, zachwytu właściwego mieszczuchom, przy końcu zaś obejmuje tak złożone stany duchowe, jak głęboka melancholia, radość nawrócenia religijnego, a wreszcie zwątpienie i myśli samobójcze.

Sprawiają czasem dość żałosne wrażenie, bywają śmieszni i naiwni, ich przerażający dyletantyzm może nas irytować. Jako prawdziwe dzieci mają przecież prawo do dezorientacji. Ostatecznie pozostawili już ślady swej pracowitej egzystencji: archiwa pełne są dowodów ich żmudnego, wieloletniego wysiłku. Teraz następuje wyzwolenie, spóźnione wakacje, które mają tak wiele uroku. Nie są w stanie zakończyć żadnego ze swych przed-

sięwzięć w miarę pomyślnym rezultatem, ale trudno było liczyć na inny obrót sprawy. Prześladowają ich kataklizmy, nieszczęśliwe zbiegi okoliczności, zła wola i nietolerancja otoczenia. Gdyby zamieszkali na kartach którejs z książek Juliusza Verne'a, przyszedłby im z pomocą cud. Bohaterowie jego powieści także od czasu do czasu błędzą i to czy owo psują, ale czynią to z większym wdziękiem. U Flauberta dyletantyzm ponosi klęskę za klęską. Autor *Szkoły uczuć*, mistrz pięknego zdania, perfekcjonista w każdym słowie, nienawidził dyletantów. Juliusz Verne był klasycznym dyletantem. W pewnym sensie — wyłączając paru geniuszy — każdy pisarz jest dyletantem i błądzi nie gorzej niż para Robinsonów z Chavi-
gnolles.

W swej naiwności sądzą, że najlepszym sposobem osiągnięcia syntezy jest zajmowanie się po kolei każdą dziedziną wiedzy. Czytają, robią notatki i wyciągi, odwiedzają muzea, eksperymentują. Wcześniej podobną podróż odbył sam Gustaw Flaubert. W liście do pani des Genettes, pisanym na kilka miesięcy przed śmiercią, wyznał, że aby napisać pierwszy tom powieści, zmuszony był przeczytać „z górą tysiąc pięćset tomów”, a „plik notatek przybrał wysokość ośmiu cali”! Dzisiaj, przyzwyczajeni do Borgesowskich kosmosów zbudowanych z książek, możemy nie odczuwać należnego podziwu dla tej liczby. Prywatne biblioteki są często lepiej zaopatrzone. Wiek XX stworzył olbrzymią liczbę książek godnych lektury. Tysiąc pięćset — wtedy to było znacznie więcej niż obecnie.

Flaubertowska synteza okazuje się zresztą przewrotna: czytał w odmienny sposób niż inny wielki pisarz Biblioteki, Juliusz Verne, który znajdował w lekturach niewyczerpane źródło inspiracji. Czytał trochę tak, jak wybitny erudyta naszej epoki Elias Canetti, poszukujący zapomnianych pomysłów i idei, odrzuconych teorii, hipotez formułowanych na marginesie głównych nurtów intelektualnych. Bouvard i Pécuchet starają się zgłębić każdą naukę, bo wszystko wydaje im się ciekawe. Wierzą

w autorytet książki, choć nie brak powodów do głębokich rozterek.

Naukę z powieści Verne'a cechowała „genialna prostota”. Paganel, zanim wszedł na pokład „Duncana”, musiał chyba poświęcić sporo lat na zdobycie swej imponującej wiedzy. Cyrus Smith, bezsprzeczny geniusz, był chemikiem, geologiem, fizykiem, metalurgiem. Piętnastoletni Harbert Brown, przyrodnik doskonały, studiował znacznie krócej, ale — jak pamiętają czytelnicy *Tajemniczej wyspy* — nie mylił się nigdy i bez trudu rozpoznawał gatunki rzadkich egzotycznych roślin. Bohaterowie Verne'a nie mieli wątpliwości, że nauka jest w zasadzie jedna, choć naturalnie w różnych kwestiach uczeni mogą się ze sobą nie zgadzać. Jeśli profesor Lidenbrock wykazywał niesłuszność wcześniejszych teorii budowy wnętrza skorupy ziemskiej, to kpił nie z nauki, lecz naukowców. Uczony, który wypowiadał się w tej materii, ale nie chciał pojechać i poznać prawdy na miejscu, był w jego opinii godny pożałowania.

Bouvard i Pécuchet postępują dokładnie tak samo jak Verne'owski profesor, mimo że poruszają się w zgoła innej rzeczywistości. Flaubertowska nauka to chaos sprzecznych poglądów, karykaturalne zbiorowisko skłóconych ze sobą uczonych publikujących niedorzeczne książki. Jakże banalnie zabrzmiałby skierowany pod adresem bohaterów zarzut, iż nie potrafią dokonać koniecznej selekcji. Ich bez porównania większym grzechem jest przecoczenie podstawowej zasady przyrodoznawstwa, tej — jak pisał Flaubert — „muzy epoki współczesnej”. Czynią oni punktem wyjścia nie fakty, lecz opis faktów. Upodobniają się do Don Kichota, który zapragnął odkryć wokół siebie wszystkie cuda, o których czytał w książkach. Tymczasem istnieją dwa porządki: porządek Biblioteki i porządek świata. Bardzo rzadko ich spotkanie przebiega bez konfliktu.

Ostatnia powieść Flauberta nie zachwyciła czytelników. Zola ocenił ją z rezerwą, Taine uznał, że jest „zbyt

uczona, a za mało ciekawa”. Pod względem poczytności nie dorównała ona nigdy wcześniejszym utworom: *Pani Bovary* czy *Szkole uczuć*. Bądź co bądź autor napisał książkę dla umysłowej elity, choć — rzecz paradoksalna — powieść najwyraźniej w duchu verne’owskim, powieść o nauce. Jej fabuła przypominała poniekąd rytm podróży, której uczestnicy zwiedzali po kolei tajemnicze obszary, przeżywając emocje znane doskonale bohaterom Verne’a. Niestrudzeni poszukiwacze przygód, nie popadali w rozpacz, chociaż ich ekwipunek topniał z każdym dniem. Spotkało ich tyle niepowodzeń, a przecież kłócili się nadzwyczaj rzadko i dzielili ich jedynie drobiazgi.

Jednej z najbardziej niezwykłych przygód doświadczyli przemierzając nieskończone przestrzenie *Etyki* Spinozy. Podjąwszy desperacką decyzję, wyruszyli nie bacząc na sprzeciw rozsądku. Z radością przyjmowali perspektywę podróży w nieznanie:

„Często zatrzymywali się, żeby się lepiej zastanowić. Pécuchet wciągał niuchy tabaki, a Bouvard był czerwony z napięcia uwagi.

— Czy ciebie to bawi?

— Tak! Naturalnie! Rznij dalej!

Zabrakło im nie tyle cierpliwości, co raczej odwagi. Zawrócili:

Wydawało im się, że są w balonie, w mroźną noc, porwani pędem bez końca ku jakiejś otchłani bez dna i nie mają nic dokoła siebie prócz tego, co nieuchwytnie, nieruchome, wiekuiste. Nie wytrzymywali tego. Zrezygnowali ze Spinozy.”

Zbliżona sytuacja byłaby możliwa w powieści Juliusza Verne’a, lecz warunkiem sine qua non byłoby odwrócenie kolejności cytowanych opisów. Podróżnik wsiadający do balonu obawia się nieskończoności, podróży donikąd, błędzenia nad przepaścią. Kiedy jednak liny zostały przecięte, stwierdza z ulgą, że wszystko przebiega zgodnie z planem: mapa wyznacza kierunek lotu, żywiwoły zdają się sprzyjać wyprawie, pomyślny zbieg okoliczności chro-

ni przed katastrofą. I wówczas można usiąść wygodnie, zażyć tabaki i powiedzieć jak Pécuchet: „Tak! Naturalnie! Różnij dalej!”

Mimo wszystko przegapili prawdziwe podróże. Stałoby się inaczej, gdyby wcześniej poznali fantastyczne historie opowiedziane przez Verne’a. Niestety, literaturą zajmowali się na przełomie 1845 i 1846 roku, gdy mogli wybierać między Scottem, Georges Sand i Dumasem (*Hrabia Monte Christo* i *Królowa Margot* stanowiły wówczas nowość sezonu). Co prawda Gustaw Flaubert, oceniając doświadczenia poczynione podczas swej podróży na Wschód, stwierdzał, że podróże są monotonne i lepiej pozostać w domu. Głęboki zawód spotkał Fryderyka Moreau, gdy poznał „melancholię podróży okrętem, chłód poranków pod namiotem, oszołomienie przyrodą i ruinami”. Bouvard nadrobił zresztą zaległości: ostatni rozdział pierwszego tomu, który zachował się w postaci szkicu, świadczy o tym dostatecznie jasno:

„Przyszłe wynalazki: sposoby podróżowania. Balon. Statki podwodne z szybami, w głębi jest stały spokój, bo morze bywa burzliwe tylko na powierzchni. — Będzie się widziało przesuające się ryby i krajobrazy na dnie oceanu.”

Okręt z iluminatorami, podwodne pejzaże, spokój w głębi oceanu — rozpoznajemy tu z łatwością reminiscencje z *20 000 mil podmorskiej żeglugi*. Jest nawet balon, który kojarzy się z kilkoma powieściami Verne’a (*Pięć tygodni w balonie*, *Tajemnicza wyspa*, *Hector Servadac*). Gdyby Flaubert zdążył rozwinąć zwięzłe notatki, nie byłibyśmy skazani na ryzykowne hipotezy.

Wszyscy, którzy uważają Bouvarda i Pécucheta za parę bezmyślnych ignorantów, zapominają, że do pewnego przynajmniej okresu prowadzą oni żywot w miarę szczęśliwy. Podczas wypraw w zaczarowany świat nauki nie grozi im melancholia ani znużenie. Kryzys nadchodzi dopiero wówczas, gdy wyczerpuje się inwencja, czyli gdy nie mogą już popełnić żadnej omyłki, bo po prostu prze-

stali robić cokolwiek. Spoglądają wtedy biernie na zegar i kalendarz, oczekują nadejścia pory posiłków i pory snu. Na szczęście ten okres trwa bardzo krótko, energia powraca i znów zaczynają bawić otoczenie swymi dziwacznymi przedsięwzięciami.

W wielu publikacjach znajdujemy pogląd, że Flaubert napisał studium dziewiętnastowiecznej głupoty. Jest w takiej ocenie sporo przesady. Nie możemy przecież liczyć na to, że każdy, kto po amatorsku trudni się astronomią, zostanie odkrywcą nowej gwiazdy; że każdy, kto próbuje swych sił w dziedzinie ogrodnictwa, doczeka się po roku wspaniałych plonów; że każdy czytelnik Kanta dokona przewrotu w metafizyce. Czy znaczy to, że nie warto zajmować się astronomią, fizyką, rolnictwem, filozofią? Bouvard i Pécuchet irytują badaczy nie tylko z powodu niedostatku wiedzy i braku krytycyzmu. Ocenia się ich negatywnie, przyjąwszy za jedyne kryterium wartości sukces. Jest to punkt widzenia nauk empirycznych i techniki, w tym wypadku mało przydatny.

Bouvard i Pécuchet na ogół rzadko martwią się fiaskiem swych rozległych planów. Nie udały się eksperymenty medyczne, zajmą się geologią. Rozczarowali się do studiów historycznych, wezmą się za literaturę. Ich zachowanie przywodzi na myśl nie metodyczną drogę, jaką odbyć musi prawdziwy badacz, lecz wędrówki pełnego niecierpliwości profana. Ich poszukiwania określa duch naukowej herezji, dlatego z taką łatwością przechodzą od materializmu do bigoterii czy od ćwiczeń gimnastycznych do magii. Warto zwrócić uwagę, że dociekania pary naukowych anarchistów cechuje kompletna bezużyteczność, która ratuje ich jednak przed rutyną, „jednowymiarowością”, konwencją, przeciętnością. Raz po raz przekraczają normę, narażając się na potępienie ze strony innych.

Czy aby na pewno? Bo w końcu zamierzona pointa pierwszego tomu (ale nie pointa całej powieści!) zdaje się dowodzić czegoś wręcz przeciwnego. Po wielu perypetiach

i katastrofach wracają do jedynej sztuki, którą opanowali naprawdę dobrze: stają się znowu kopistami.

Jak niemal wszystkie epilogi Verne'a, także ten jest enigmatyczny. Można sądzić, że po przeszło trzydziestu latach koło czasu wraca w to samo miejsce i stos papierów dostarczy bohaterom zajęcia aż do samej śmierci. Taki wniosek byłby przedwczesny: kopista zatrudniony niegdyś w Ministerstwie Marynarki i Pécuchet przepisujący dla własnej satysfakcji odnalezione „dokumenty” to chyba dwie różne osoby. Nie zapominajmy również, że w bogatej kolekcji doświadczeń bohaterów brakowało dotychczas jednego: próby odzyskania przeszłości. W każdym razie powracają — tak jak bohaterowie niemal wszystkich powieści Juliusza Verne'a. Powracają, by rozpocząć przygotowania do nowej wyprawy.

Juliusz Verne urodził się 8 lutego 1828 roku, był zatem ponad sześć lat młodszy od Gustawa Flauberta. Później zdobył też rozgłos. Kiedy rozpoczynał się druk cyklu *Podróży niezwykłych*, Flaubert był już autorem *Pani Bovary* i *Salammbó*. W roku przedwczesnej śmierci autora *Bouvarda i Pécucheta* Juliusz Verne pracował nad powieścią, której akcja rozgrywała się w Brazylii. Otrzymała ona tytuł *Jangada*. Kariera literacka jej twórcy miała trwać jeszcze ćwierć wieku.

Nic nie wskazuje na to, by powieści Gustawa Flauberta stanowiły ulubioną lekturę Juliusza Verne'a. Brak dowodów, że powieści Verne'a zafascynowały Flauberta. Trudno uwierzyć, by mogli kiedykolwiek zawrzeć bliższą znajomość, a tym bardziej przyjaźń, chociaż Amiens dzieli od Croisset nie więcej niż sto kilometrów.

Juliusz Verne zamordowany!

Literaci tak nie postępują, obywatelu Verne!

Michał Bułhakow: *Szkarłatna wyspa*

Niewiele brakowało, by opatrzone takim właśnie nagłówkiem gazety francuskie ukazały się 11 marca 1886 roku, nazajutrz po fatalnym dla Juliusza Verne'a incydencie. Uznany za niepoczytalnego, bratanek Gaston oddał dwa strzały z pistoletu do pisarza, który ocalał wprawdzie życie, ale nigdy już nie wrócił całkowicie do zdrowia. Jak zapewniają biografowie, wypadek spowodował głęboki wstrząs psychiczny. W dodatku zdarzył się w okresie, który słusznie nazwano „czarną serią” w życiu Verne'a. Kilka dni później, 17 marca, zmarł w Monte Carlo wydawca Jules Hetzel.

Ale nie o tym zdarzeniu pragniemy mówić. Nie wszyscy bowiem wiedzą, że Juliusza Verne'a próbowano zamordować po raz drugi. Sprawca nazywał się tym razem Wasyl Arturowicz Dymogacki, a jego czyn nosił wszelkie znamiona zbrodni z premedytacją.

Juliusz Verne miał dom i rodzinę, przyzwoity pokój do pracy, nieograniczoną ilość papieru, rzetelnego wydawcę, inteligentnych recenzentów i oddanych sobie czytelników. Wasyl Dymogacki mieszkał w ciasnym pokoiku na poddaszu, sypiał na podartym prześcieradle, jadł kaszę bez omasty. Pozwalamo mu drukować wzmianki o pożarach za trzy ruble siedemdziesiąt pięć kopiejek. Nie pływał tak jak autor *Tajemniczej wyspy* własnym jachtem,

po prostu jeździł na wczasy. Ten „najogromniejszy talent współczesności” drżał przed dyrektorem teatru, chorował na influencję i zaciągał długi. Mimo przeciwności losu nie tracił nadziei i nocami pracował nad swym wielkim dziełem, którego ukończenie powinno obwieścić światu narodziny wielkiego pisarza. Cały kłopot w tym, że pisarz ten miał się nazywać Juliusz Verne.

Czytelnicy Juliusza Verne’a dzielą się na tych, którzy marzą od dziecka o dalekich podróżach, i tych, co wolą podróżować z książką w rękę, zaglądając od czasu do czasu do atlasu. Dymogacki był marzycielem innego rodzaju: nie pociągały go wyjątkowe postacie kapitana Nemo, inżyniera Smitha czy piętnastoletniego Dicka Sanda. Dymogacki chciał przeobrazić się w samego Juliusza Verne’a. Takim nazwiskiem podpisywał też własne teksty.

Znając swoje zalety i słabości, wybierał niejako boczną furtkę do wielkiego świata literatury. Korzystał z metody wielokrotnie sprawdzonej w przeszłości. Zdecydował, że stanie się antagonistą pisarza z prawdziwego zdarzenia. Historycy literatury, a zwłaszcza krytycy lubią takie figury, które nie nastroczają wątpliwości, bo od początku wiadomo, gdzie je umieścić, a napisanie kilku linijek na ich temat nie przedstawia żadnych problemów.

Cóż miał zresztą robić? Zdawał sobie sprawę, że w powstałej sytuacji pisarz nie ma szans, że musi zaprezentować coś więcej aniżeli sprawność pióra i bogactwo wyobraźni. Osip Mandelsztam, słysząc narzekania młodych poetów, oburzał się: „Safony też nie drukowali.” Jednak Dymogacki różnił się dość znacznie od OM. Chciał być czytany i drukowany. Pisał też dla teatru. Dokładnie tak jak młody Verne, który zdobył pewien rozgłos jako dramaturg, zanim rozpoczął pisanie cyklu *Podróże niezwykłe*. Dymogacki gorąco pragnął napisać sztukę, a może tylko sztuczkę, którą wystawi stołeczny teatr, jednym słowem — „sztukę do szpiku kości ideologiczną”.

Wolno wyrazić wątpliwość, czy pisarstwo Verne’a mogło tu posłużyć za wzór, ale — jak zwykł mawiać dyrek-

tor teatru Gennady Panfilowicz — „nie ma na tym świecie błędów nie do naprawienia”. I kiedy powstał problem, co zrobić z poczytnym autorem *Pięciu tygodni w balonie*, wyrok brzmiał: poprawić. Zachęcony takim obrotem sprawy, Dymogacki zabrał się do pracy. Przepisywał, korygował, uzupełniał, skreślał. Pisał Verne’a na nowo, ale stworzone przez niego dzieło nie przybrało nigdy postaci apokryfu. Sporządzał raczej rodzaj preparacji, tak chytrze pomyślanej, że miał prawo oczekiwać poparcia ze strony ortodoksji. Bo Dymogacki bronił się ze wszystkich sił przed herezją i ideologicznym bluźnierstwem. Na jego korzyść przemawia natomiast fakt, że istotnie bardzo lubił twórczość Juliusza Verne’a. Lubiał do tego stopnia, że zapragnął usunąć z niej liczne usterki, które czyniły obecnie Verne’a autorem niechętnie widzianym. Zamierzał uratować Verne’a przed samym Verne’em. Trudno ukryć, że Wasyl Arturowicz nie był postacią rzeczywistą, lecz swoje istnienie zawdzięczał wyobraźni innego pisarza, Michała Bułhakowa. *Szkarłatna wyspa*, bo o tym utworze mówimy, nosi piękny, prawie barokowy podtytuł: *Próba generalna sztuki z muzyką, wybuchem wulkanu i angielskimi majtkami pióra Juliusza Verne’a, która miała miejsce w teatrze pozostającym pod kierunkiem Gennadiego Panfilowicza. Rzecz w czterech aktach z prologiem i epilogiem*.

Jest to jedna z tych sztuk, w których na pojawienie się głównego bohatera czekać musimy bardzo długo, prawie aż do końca trzeciego aktu. Przypomina to trochę przypadek Tartuffe’a, również dość późno wkraczającego na scenę, chociaż o jego obecności dowiaduje się widz na samym początku; przypadek Godota — z tą różnicą, że Sawwa Łukicz w końcu nadejdzie. Nie miejmy złudzeń: Sawwa Łukicz zawsze zdąży na czas.

Parafrazując słynną sentencję, Sawwa Łukicz powinien stwierdzić: „Literatura to ja!” Nie wypowiada tych słów, bo prawda to zbyt oczywista, by powtarzać ją przy lada okazji. Podczas pisania Dymogacki czuje na sobie jego karcący wzrok, dyrektor przygotowuje zawczasu samo-

war, rurki z kremem, a może coś jeszcze, i z trwogą oblicza ewentualne straty. Sawwa Łukicz mówi niewiele: najczęściej tylko jedno zdanie. Od tego zdania zależy los autora i jego dzieła. Banalna formułka kryje w sobie porażającą moc.

Jak każdy prawdziwy despota, jest osobą nieobliczalną. Wiadomo, że gniewa go pornografia, że gardzi przewrotną sztuką alegorii („Z wierzchu alegoria, a w środku takie odchylenie, że siekierę można powiesić”). Czego jeszcze nie lubi, doprawdy trudno ustalić. Znaczna część jego władzy wynika przecież z zaskoczenia. Logika, jaką kieruje się w swych ocenach, pozostaje zagadką nawet dla doświadczonego dyrektora teatru.

Dymogacki może mówić o szczęściu, skoro dane mu było stanąć twarzą w twarz z Sawwą Łukiczem. Wielu innych, wcześniej i później, domyślało się tylko jego istnienia. Pozostawał dla nich postacią anonimową. Podejrzewali, że jego władza nie zna granic i z pokorą przyjmowali wyrok, o słuszności którego Sawwa Łukicz dyskutować nie zamierzał.

Verne'owska koncepcja pisarstwa dopuszczała możliwość kompromisu z czytelnikiem. Dymogacki, literat żyjący w XX wieku, miał świadomość, że publiczność literacka czy teatralna to sojusznik niepewny, kapryśny, łatwo ulegający różnym wpływom. Działając umiejętnie, można skłonić publiczność do podziwu, można ją także zignorować. Natomiast Sawwy Łukicza zignorować nie sposób. Nikt jeszcze nie wygrał w konflikcie z Sawwą Łukiczem. Przed jego wolą ustąpić muszą nawet odwieczne reguły teatralnej iluzji.

Scena, w której Sawwa Łukicz wchodzi na pokład teatralnego statku, a po wylądowaniu zasiada na tronie królewskim z egzemplarzem sztuki Dymogackiego w dłoni, należy do najwspanialszych epizodów *Szkarłatnej wyspy*. Niszcząc porządek iluzji, dyskredytując teatr, Sawwa Łukicz wykazuje, że zasady sztuki są bezsensowne albo śmieszne. Skoro znalazł się w teatrze, będzie bawić się

niczym Neron podpalający Rzym. Nie pozostanie na widowni, przeniknie do wewnątrz, do środka. Obejmie bezludną, chociaż zamieszkaną wyspę literatury w niepodzielne posiadanie. Ogłosi swym poddanym, że przyszedł czas nowego cudu. Odtąd w sztuce wszystko jest możliwe — nie wyłączając wielkiej rewolucji wszechświatowej w ciągu pięciu minut.

Michał Bułhakow stworzył jeszcze jedną wersję *Szkarłatnej wyspy* — krótką nowelę, w której nie występują Sawwa Łukicz ani Wasyl Arturowicz Dymogacki, nie ma też próby teatralnej. Moglibyśmy ją nazwać satyrą na pewien rodzaj lektury powieści Juliusza Verne'a. Świat nauki został tu postawiony na głowie, prawdziwość zachowała jedynie nauka: ta, która mówi o stosunkach produkcji. Jak pamiętamy, w przebogatej bibliotece kapitana Nemo brakowało akurat dzieł z tego zakresu. Zniknęła ponadto mit wspaniałej, obdarzonej misją cywilizacyjną Europy, jako że przyszłość należy obecnie do bliżej nieokreślonych „ludów”. Niezdecydowaną postawę pisarza w tej drażliwej kwestii trzeba było poddać poważnej korekcie. W istotę karykaturalnej rzeczywistości opisanej w noweli wprowadza nas już pierwsze, jakże wspaniałe zdanie utworu:

„Wśród fal oceanu, który jeszcze za niepamiętnych czasów, z uwagi na częste burze i sztormy, nazwano Spokojnym, leżała na szerokości geograficznej 45° olbrzymia bezludna wyspa, zamieszkała przez sławne, spokrewnione ze sobą plemiona: dzikusów czerwonych, czarnuchów białych oraz czarnuchów o bliżej nie określonym kolorze skóry.”*

Trzy paradoksy w jednym zdaniu! Sytuacja taka byłaby nie do pomyślenia w prozie autora *Tajemniczej wyspy*. Dla wyjaśnienia dodajmy, że inne utwory pisał Juliusz Verne, a inne — towarzysz Juliusz Verne, rzekomy autor *Szkarłatnej wyspy*.

* Wszystkie cytaty z wersji scenicznej *Szkarłatnej wyspy* w przekładzie Jerzego Pomianowskiego.

W obydwu wersjach pojawiają się postacie, które bez trudu rozpoznaje każdy czytelnik powieści Verne'a. Rozpoznaje, ale wyłącznie dzięki zbieżności imion i nazwisk, jako że każda z nich uległa zdumiewającej metamorfozie. Kapitan Hatteras, wyjątkowo nieudolny strzelec, posiada teraz manieri grubiańskiego kaprała. Chciwa lady Glenarvan ma romans z królem tubylców. Na wieść o zdradzie lord Glenarvan, typowy kapitalista z dydaktycznej historyjki, odbiera sobie życie. Paganel, w *Dzieciach kapitana Granta* ideał bezinteresownego odkrywcy, kłóci się z Anglikami o zyski z przyszłych kolonii. Passepartout opuścił Philéasa Fogga i powodowany zapewne patriotyzmem wybrał służbę u Paganela. On jeden przeżywa zresztą głęboką duchową ewolucję i w finale okazuje się dobrze zakonspirowanym rewolucjonistą. Pozostali bohaterowie są rzecz jasna „negatywni” — badacze i odkrywcy działają jako agenci międzynarodowego imperializmu. Naprzeciwko nich — tubylczy lud i tępy łotr na tronie, co przypomina nieco sytuację opisaną w powieści *Piętnastoletni kapitan*. Tubylcy noszą wdzięczne, chociaż niezupełnie egzotyczne imiona: Olaboga, Ryziu-Ryziu, Kuku-Ryku, Sizi-Buzi, Kai-Kai, Fara-Mucha.

Zmienia się radykalnie funkcja pewnych symboli. U Verne'a wyspa była tajemnicza, u Dymogackiego — tylko szkarłatna. Wybuch wulkanu — „niezła rzecz”, jak powiada dyrektor teatru — nie zapowiada bynajmniej katastrofy. Wręcz przeciwnie, oznacza (cóż za przenikliwość!) erupcję świadomości rewolucyjnej. Sytuacja dojrzała do wielkiego antykolonialnego zrywu, w jego następstwie tubylcy uzbrojeni w łuki i zatrute strzały spowodują pogrom imperialistycznych pancerników.

Podczas inscenizacji teatralnej *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* na scenę wkraczał żywy słoń. Dyrektor Genady Panfilowicz także nie szczędził wysiłków i wydał nawet astronomiczną sumę 550 rubli na zakup żywej pa-

pugi. Niestety, ptak okazał się niepojętny i papugę musiał zastąpić niezawodny woźny Miotelkin. Próba odtworzenia „pełnej egzotyki z pałającym słońcem, małpami na gałęziach i odaliskami w haremie” zakończyła się skutkiem dosyć opłakanym. Papier, klej, farby i tektura, widoczne w każdej scenie, dały w efekcie mizerną karykaturę Verne’owskiego świata przyjaznych żywiołów.

Zdawać by się mogło, że przynajmniej szczęśliwe zakończenie i cudowne zbiegi okoliczności pozostaną wierne intencjom autora *Wyprawy do środka Ziemi*. Cóż, kiedy nie podobają się one Sawwie Łukiczowi. Wersja prozą kończy się słowami: „Co było dalej — nikt nie wie.” Zakończenie fatalne i prowokujące, bo pisarz musi wiedzieć. Od chwili, gdy wszechogarniająca nauka poznała mechanizmy procesów społecznych, historia nie przedstawia już żadnych tajemnic. Zakończenie wymyślone przez Dymogackiego jest o całe niebo lepsze, ale ciągle nie zadowalające Sawwy Łukicza. Jego zdaniem sztuka powinna kończyć się unicestwieniem wroga klasowego. Niech w finale masy ludowe wrzucą do morza arystokratkę i burżuazyjnego naukowca. Niech zwycięży lud, który broni „swej ziemi, życia i wolności” (ciekawy porządek tej jakże osobliwej hierarchii wartości). Juliusz Verne przywoływał na pomoc życzliwą ludziom opatrność. Ale nam wystarczyć musi dziejowa konieczność, która sprawia, że sztuka „kończy się zwycięstwem tubylców i nie może mieć żadnego innego zakończenia”.

Zanim sprawiedliwi odniosą przekonujące zwycięstwo, na scenie straszy odrażające widmo kapitalistycznego Zachodu. Cywilizacja europejska niesie wyzysk, demoralizację, dekadencję. Jej symbolem jest naturalnie nie telegraf, latarnia morska czy balon, lecz... woda ognista. Dzięki deprawującym trunkom najeźdźcy mogą wprowadzić w życie swe haniebne plany:

„Następnie odbyła się wymiana towarowa. Marynarze wyładowali z pokładu «Nadziei» szklane paciorki, zepsu-

te sardynki, sacharynę oraz wodę ognistą. Dzikusy zaś, ogarnięte burzliwym entuzjazmem, zgromadziły na brzegu bobrowe skóry, kość słoniową, ryby, żółwie jaja i perły.”*

Wizerunek „dzikusa”, jaki znajdujemy na kartach powieści Verne’a, przywodzi zwykle na myśl jeden z trzech możliwych stereotypów: szlachetnego sługi, wiernego ucznia albo groźnego ludożercy. Trudno dopatrzeć się w nich wielkiej oryginalności, ale ponieważ zgadzają się one z potocznymi wyobrażeniami Europejczyka na temat ludów niecywilizowanych, skłonni jesteśmy je zaakceptować. Towarzysz Juliusz Verne redukuje owe trzy możliwości do jednej, powszechnie obowiązującej: tubylcy jest cichy, pracowity, uczciwy i niezmiennie przesładowany. Służący i pokojówka także należą do ludu, podczas gdy naukowiec to agent klas posiadających. Verne’owski świat potraktowany *à rebours* jest właściwym tematem dramatu Bułhakowa. Tubylcy chodzą na miesięczne kursy dla analfabetów, wyspą rządzi car Olaboga II, odaliski z jego haremu tańczą przy dźwiękach rapsodii Liszta, ktoś cytuje Hamleta. Angielscy marynarze śpiewają podczas rejsu „It’s a long way to Tipperary”. Piosenka jest nieprzyzwoita i wywołuje konsternację na widowni. Aby uratować sytuację, aktorzy intonują pospiesznie „Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę”. Jeszcze większy skandal!

Wszystkie te piętzone z upodobaniem anachronizmy mogłyby kojarzyć się z chwytami stosowanymi często w powieściach utopijnych. Chodzi jednak nie tyle o prawdę utopii, co o prawdę agitacyjnego plakatu — jednoznaczna, przejrzysta i natrętna. W takich warunkach twórczość literacka sprowadza się do monotonnego powtarzania zaleceń urzędu. Miejsce mitu zajmuje schemat, na który pisarz nie ma najmniejszego wpływu, w najlepszym razie może zastanawiać się, w jaki sposób uniknąć zarów-

* Cytaty z wersji prozą w tłumaczeniu Ałły Sarachanowej.

no oficjalnego potępienia, jak i publicznej kompromitacji. Panowanie schematu równa się nieuchronnej zagładzie mitu. „Zdjąć z afisza *Edypa* — nakazuje dyrektor Gennady Panfilowicz. — Idzie *Szkarłatna wyspa!*” Zaiste, prorocze słowa...

Koniec dowolności, indywidualności, interpretacji. Sztuka podlegająca schematowi obywa się bez autentycznej krytyki. Zrozumie ją bez wysiłku nawet dziecko. Weźmy pierwszy z brzegu przykład: rewolucja. Nic prostszego! Rewolucje dzielą się na pozorne i prawdziwe. Przeprowadzając rewolucję pierwszego typu, trzeba stać się czerwonoskórym, nałożyć pióropusz, zmienić nazwy paru miejscowości i krój żołnierskich mundurów, ogłosić się przyjacielem ludu, obiecać możliwie najwięcej, a po trzech dniach przywrócić stary porządek. Jeśli ktoś znalazł się po niewłaściwej stronie, konieczna będzie samokrytyka. Oto jej formularz:

„Wybaczcie mi, że na skutek ślepoty politycznej oraz niepełnego wykształcenia służyłem temu tyranowi Oلابodze i byłem jego narzędziem [...] Byłem żołnierzem i nie zdawałem sobie sprawy, czemu, ach, czemu służę... Proszę was, o tubylcy, abyście mi przebaczyli, że będąc... będąc zwiedziony przez tego awanturnika Kuku-Ryku dałem się z kolei użyć przeciwko masom i kułem w zęby, a także spowodowałem wiele zejść śmiertelnych.”

Istnieją także rewolucje prawdziwe, jak choćby rewolucja internacjonalistyczna, której przewodzą Kai-Kai i Fara-Mucha oraz ich zachodni sojusznik Passepartout. Wiemy o tej rewolucji, że nastąpiła, że odniosła zwycięstwo i że w jej wyniku miał powstać raj na ziemi. Czy powstał — tego, niestety, nie wiemy, co zresztą wydaje się dosyć typowe dla sytuacji porewolucyjnej. Nikt nic nie wie, a komunikaty prasowe milczą.

Tendencja dydaktyczna obecna jest w każdym zdaniu *Szkarłatnej wyspy*, czemu trudno się dziwić, skoro jawną i utajoną treść każdego zdania oceniać będzie Sawwa Łukicz. Pod tym względem Dymogacki alias Juliusz Verne

różni się znacznie od swego głośnego poprzednika. Dydaktyzm powieści Verne'a mamy prawo nazwać „nieobowiązuającym”. Bo autor *Tajemniczej wyspy* lubił nieraz żartować, oszukiwać, kpić z ustaleń naukowców. Ten w miarę pilny uczeń od czasu do czasu porzucał podręczniki i płatał figla swoim profesorom, pisząc na przykład takiego *Hectora Servadaca*. W teatrze Dymogackiego podchodzi się do wszystkiego z największą powagą, ale właśnie z takiego nastawienia rodzi się mimowolny komizm wystawianej sztuki. Równie zabawny jest „teatr pozostający pod kierunkiem Gennadiego Panfiłowicza” — z intrygami aktorek, sławnym gwiazdorem siedzącym akurat w czterdziestym czwartym (nomen omen) komisariacie, z Miotelkinem, cudownym człowiekiem do wszystkiego, a wreszcie dyrektorem zapewniającym na każdym kroku, że „teatr to świątynia”.

Pod piórem Michała Bułhakowa sztuczny preparat sporządzony na podstawie powieści Juliusza Verne'a staje się dziełem sztuki. Wszechwładny schemat okazuje się w pewnym momencie bezgranicznie śmieszny. A śmiech oznacza przecież całkowite unicestwienie schematu. Wszystko kończy się zatem pomyślnie, a w finale doznajemy wrażenia, że nawet Wasyl Arturowicz Dymogacki zaczyna wreszcie coś pojmować. W chwili olśnienia poprawiany, strofowany i wiecznie karcony autor zadaje dość sensowne pytanie: kto właściwie napisał *Szkarłatną wyspę*? Udzielić odpowiedzi nietrudno — oczywiście Juliusz Verne. Zgoda, ale który?

Szkarłatna wyspa nie jest zwyczajną opowieścią o grafomanie, który sięga po laury, korzystając z wytworzonej sytuacji. W konwencji burleski Bułhakow zapisuje historię wyobraźni uwięzionej, poddanej władzy martwej reguły. To, co w przypadku Verne'a nosiło wszelkie cechy świadomego wyboru, okazuje się dla Dymogackiego życiową koniecznością. Jeżeli ktoś nie ma odwagi, by zaprotestować, musi udawać optymizm, entuzjazm i dobre samopoczucie nawet wtedy, gdy nie brak powodów do

najczarniejszej rozpacz. Padające w zakończeniu *Szkarłatnej wyspy* słowa odnoszą się przecież do Wasyla Dymogackiego, do Juliusza Verne'a, do Michała Bułhakowa, do każdego, kto trzyma pióro w dłoni: „Jego serce gorejące nie mieści się na szesnastu arszynach, potrzebny mu jest cały szeroki, swobodny świat...”

IV

Robak

*Ale ja jestem robak, a nie człowiek,
pośmiewisko ludzkiego rodzaju
i wzgarda ludu.*

Psalm 22

Franz Kafka nie był pierwszym autorem, którego prześladował upiorny sen o człowieku zamienionym w robaka. Podobny obraz pojawia się kilkakrotnie w tekstach biblijnych: w Psalmach, Księdze Hioba, Księdze Izajasza. Wszędzie tam dotyka człowieka niewytłumaczalny los. Rodzi się co prawda z piętnem grzechu pierworodnego, jednakże przybywając na ziemię otrzymuje w posiadanie ogród świata: władzę nad ziemskimi stworzeniami bezrozumnymi, a także możliwość osiągnięcia wysokiej pozycji w społeczności ludzkiej. Nawet jego śmiertelne ciało przy pewnej interpretacji może zostać usprawiedliwione i zaakceptowane jako mikrokosmos, skupienie wszystkich żywiołów, za pomocą którego ogarnia samym sobą ogromną budowlę wszechświata. Okrucieństwo losu polega na gwałtownej przemianie. Świadomy swojej siły człowiek przecenia znaczenie ludzkiego bytu. Gdy wszystko toczy się doskonale, myśl o katastrofie wydaje się mało prawdopodobna. Życie przebiega harmonijnie, regularny rytm codzienności działa usypiająco. Nagle następuje odkrycie straszliwej prawdy: człowiek-pan świata niemal w jednej chwili przeobraża się w robaka. Cóż zabawniejszego, coż bardziej żałosnego? Porównanie dwóch psalmów, nawet jeśli nie wyszły spod pióra tego samego autora, ukazuje dramatyczną rozpię-

tość możliwości: pełnię chwały i dno upadku. W psalmie ósmym czytamy, że Bóg uczynił człowieka „niewiele mniejszym od niebieskich mocy” (Ps 8,6), że poddał jego władzy zwierzęta, ryby i ptaki. „Marność jest każdy człowiek istniejący” — głosi złowieszczy szósty werset psalmu trzydziestego dziewiątego.

Jak wszystkie wielkie metafory religijne, także i ta należy do rozległej dziedziny paradoksu. Stąd wynika jej wieloznaczność: w zależności od intencji egzegety ilustrować może tezę o marności ludzkiej egzystencji, symbolizować jej nieczystość albo śmiertelność. Na pierwsze ze znaczeń wskazuje Księga Hioba. Człowiek — niezależnie od aktualnej sytuacji, powodzenia, zadowolenia, prawości i wszelkich możliwych wariantów swego losu — jest zawsze tylko robakiem w oczach Boga: „człowiek, który jest czerw, syn człowieczy, który jest robak” (Hi 25,6). W ten sposób, ustami swego wysłannika, a przyjaciela Hioba, Bildada z Szuach, Bóg uczy ludzkość prawidłowego rozumienia metafory. Znikomość i kruchość konstrukcji, łatwość unicestwienia — wszystkie te cechy sprawiają, że byt ludzki spada do poziomu zwierzęcego, a jego wyjątkowa pozycja w świecie przyrody ulega zakwestionowaniu. Pod pewnymi względami okazuje się on istotą nędzniejszą, słabszą, mniej odporną na klęski, gorzej przystosowaną do życia aniżeli inne zwierzęta: prawdziwy robak pełzający po ziemi przez krótką chwilę. Ludzie to w końcu „mieszkańcy domów z gliny, którzy na prochu stoją i deptani są łatwiej niż mole” (Hi 4,19).

Metafora porównująca człowieka do nędznego robaka nie posiadałaby zapewne uzasadnienia bez obecności Boga, istoty nierównie potężniejszej niż byt ludzki. Człowiek niczym biblijny Hiob może czuć się robakiem w świecie przyrody albo w świecie ludzkim wówczas, gdy jest prześladowany, gdy staje się obiektem wzgardy, pośmiewiskiem dla całego otoczenia. Przyjaciele Hioba z łatwością odnajdują błąd w takim rozumowaniu i twierdzą stanowczo, że Bóg nie dopuszcza żadnych wyjątków.

Ludzie dokonali wprawdzie podboju świata, znaleźli środki opanowania przestrzeni, wymyślili teorie zaprzeczające ich własnej nicości. Porównanie z Bogiem przekreśla wszystkie te osiągnięcia. Słabość, znikomość, nędza ujawniają się w pełni dopiero w chwili zetknięcia z mocą Absolutu, dopiero wtedy zdumionemu i przerażonemu człowiekowi odsłaniają się rzeczywiste proporcje rzeczy. Bóg drwi z ludzi, narody są dla niego pośmiewiskiem (Ps 2,4 i 59,9), szczególnie w sytuacji, gdy robak rości sobie pretensje do działania, tworzenia, samodzielności, poznania, gdy chciałby zapomnieć o swym nędznym ciełe. Czas robaka, długość jego życia w porównaniu z otchłanią wieczności, w której mieszka Bóg („mój wiek jak nicość przed Tobą” — Ps 39,6), przypomina, że robak jest bytem pozornym. Porównanie takie wprowadza nowy, zdaniem niektórych komentatorów najistotniejszy sens metafory: robak to stworzenie śmiertelne, ale śmiertelne o wiele bardziej niż jakikolwiek inny byt. Zrównanie w obliczu śmierci człowieka i robaka brzmi niepokojąco. Człowiek, jakkolwiek nie potrafi uciec przed swym przeznaczeniem, chciałby umierać inaczej — świadomie, z godnością, z nadzieją, że pozostanie po nim coś więcej niż odrobina rozkładającej się materii. Księga Hioba wspomina o braterstwie robaka, sojusznika śmierci, i człowieka. Poniżony i nieszczęśliwy pragnąłby „do zgnilizny wołać «Ojcem moim jesteś», do robactwa: «Matko i siostrzo moja»” (Hi 17,14). Człowiek, który miał być władcą widzialnego świata, przemija jak cień i nie pozostaje po nim żaden ślad. Platon uznałby to porównanie za budujące, w przekonaniu, że człowiek jest cieniem czegoś trwalszego, ale intencja taka nie towarzyszy słowom Psalmisty. Człowiek został nie tylko poddany śmierci, lecz zmuszony żyć wraz z nią, żyć pośród śmierci i śmierć przyjmować, a nawet być jej niewolnikiem — jak robak.

Znika tym samym szczególna atmosfera, jaką zwykła otaczać ludzkość śmierć człowieka; nie ma w niej wielkości, brak też elementu tragedii. Człowiek łudzi się, że

wraz z jego nieobecnością świat straci coś niepowtarzalnego, że przynajmniej w minimalnym stopniu ulegnie zmianie porządek uniwersum. Śmierć robaka nie zmienia niczego w chaosie rzeczywistości, miejsce po nim nie pozostaje nigdy puste, jego zniknięcie wydaje się czymś niezauważalnym, a unicestwienie naturalnym dopełnieniem lichego życia tych, którzy „między rankiem a wieczorem są zgnieceni, nikt nie wie, kiedy giną na zawsze” (Hi 4,20).

Robak, król cmentarzysk, władca rozkładających się przedmiotów i sługa śmierci, budzi odrazę jak każda istota nieczysta. Podobnie żaden człowiek nie jest czysty przed Bogiem, który nie przewiduje litości dla stworzenia pełzającego w błocie i prochu. Tam, gdzie znajduje się człowiek ze swymi śmiesznymi dążeniami, dziełami, wytworami rąk i umysłu, aktami poznania, spekulacjami filozoficznymi, człowiek w swej podłości i chwale, wszędzie tam Bóg widzi tylko nicość i pustkę. Spotykają się dwie istoty jak gdyby z innego wymiaru, jedna nie zdoła nigdy dostrzec, a tym bardziej pojąć drugiej. Niedoskonały wzrok robaka nie ogarnia regionów boskich, Bóg omija spojrzeniem to, co nietrwałe, gdyż „niczym są przed Nim wszystkie narody, znaczą dla Niego tyle co nicość i pustka” (Iz 40, 17). Robak bierze z nicości swój początek i przez cały czas swego krótkiego żywota ku nicości zmierz, należy zatem do sfery zjawisk z natury obcych Bogu.

Wydaje się, że nicość i byt prawdziwy tworzą układ antagonistyczny. W spojrzeniu, jakie posyła nam Stwórca spoza kręgu ziemi, odczytujemy ironię, szyderstwo i drwinę, ale także gniew i zapowiedź zagłady. Bóg dokonał rachunku i człowiek okazał się zbędny, bezużyteczny, wręcz szkodliwy. Izajasz przekonuje, że Bóg patrzy na ludzi niby na stado szarańczy (Iz 40,22). Określenie to wprowadza niepokojące akcenty do naszej interpretacji. Zniszczenie robaka, unicestwienie tego, co i tak chyli się ku śmierci, mogłoby zostać ocenione (o ile ocena może dotyczyć istoty od wszelkich ocen uwolnionej) jako czyn

neutralny. Likwidację tego, co szkodliwe, uważamy za konieczność nie do uniknięcia. Warto podkreślić uniwersalny zasięg biblijnej metafory — Bóg traktuje wszystkich jednakowo, żadne indywiduum nie wznosi się ponad poziom żarłocznego szkodnika. Przekonanie takie wyraża już zresztą Księga Hioba: sumę zła na ziemi powiększa każde stworzenie, każde jest winne i zasługuje na potępienie. Zasługuje na coś gorszego niż śmierć: powinno zostać zdeptane i na zawsze unicestwione. Z perspektywy Boskiej człowiek — podobnie jak szarańcza — nie ma domu, lecz wędruje całe życie, przepędzany z miejsca na miejsce (Ps 109,23).

Ponieważ jednak zarówno w religii chrześcijańskiej, jak i tradycji żydowskiej upadek zapoczątkowuje stan przyszłej świętości i chwały, wyłaniają się pewne możliwości usprawiedliwienia egzystencji robaka. Pierwsza z nich, niewątpliwie połowiczna — jak wszystkie konstrukcje zawierające jedynie daleki odbłask boskości — jest dziełem szatana. Tak przynajmniej sądzi Marcin Luter, którego filozofia i teologia krąży nieprzerwanie wokół omawianej metafory, przynosząc jej precyzyjną egzegezę. Luter dostrzega w intencjach szatana chytry podstęp, który na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie oszustwa z litości. Szatan proponuje człowiekowi jedyny dar, na jaki zdobyć się może istota demoniczna: podsuwa niewiedzę, a raczej wiedzę fałszywą. Zaślepiiony sugestiami szatana, człowiek zaczyna uważać się za szczęśliwego, wolnego, zdrowego i żywego, odzyskuje dobre samopoczucie. Obdarowany fałszywą świadomością, robak czyni z siebie centrum świata. Z wolna poznaje mikroskopijną przestrzeń wokół siebie, sądząc naiwnie, że wędruje poprzez wszechświat i że pełzanie to najdoskonalsza forma podróży. W rzeczywistości horyzont możliwości robaka wyznacza sprawność jego zmysłów. Otacza go w miarę przyjazna przyroda, która nie zawodzi prawie nigdy. Cykl pór roku ułatwia przystosowanie. Inteligencja zdaje się nie mieć równych sobie. Mieszkanie na zie-

mi, dość wygodne i bezpieczne, pozwala pozbyć się uczucia niepokoju. Posługując się regułami logicznego rozumowania, mamy powody, by uznać metaforę zestawiającą człowieka z robakiem za niemożliwą. Tak postąpił na przykład Hegel w przedmowie do *Fenomenologii ducha*.

Wszystkie pozostałe rozwiązania przyjmują obraz człowieka-robaka, choć zapowiadają też przeobrażenie. Dopiero kiedy wygasa nadzieja, gdy zawiodły nasze rachuby, zaczyna się czekanie na cud, który przekreśli okrutną logikę faktów. Możliwość bardziej racjonalnego wytłumaczenia odsłania analiza konstrukcji wszechświata zakładającej nieobecność przypadku. Świat, mimo że wydaje się to z pozoru absurdem, byłby nie do pomyślenia bez najdrobniejszego szczegółu swej architektury. Nie mógłby więc zaistnieć bez robaka, bez człowieka, bez zła, nieszczęść, haniebnej śmierci i poniżenia. O świecie szóstego dnia stworzenia ziemia była jeszcze pusta i niedoskonała, nie postawił na niej bowiem stopy człowiek. Byłaby równie niepełna, gdyby nie zamieszkał tam robak.

Jakkolwiek robak jest nieczysty, odrażający, budzący wstręt, słaby i nędzny, mocą paradoksu spływa na niego światło boskiej łaski. Tajemniczy związek łączy te dwa byty: najnędzniejszego robaka i byt wszystkich bytów, Boga. Teksty psalmiczne przenika nadzieja, zło okazuje się stanem przejściowym, upokorzenie nie może trwać w nieskończoność. Właściwie nie powinniśmy mówić o cudzie, skoro z góry wiadomo, że Bóg nie zawsze jest nam przeciwny, „nie na wieki chowa urazę” (Ps 103,9). Wołanie do Boga nie pozostaje bez odpowiedzi, boska interwencja wydaje się kwestią czasu. Bóg co prawda zwleka, ale nie ma sensu dociekać przyczyny, dla której odkłada moment ostatecznej zagłady naszych wrogów.

Niekiedy człowiek niecierpliwi się, przynagla, prosi. Pragnie, by ujawnił się Bóg ukryty, Deus absconditus, o którym wspomina Luter, albo — sięgając do pięknej metafory z czterdziestego czwartego psalmu — Bóg śpią-

cy („Ocknij się, czemu śpisz, Panie?” — Ps 44,24). Robak opisany w Księdze Hioba znajduje się w takiej właśnie sytuacji. Bóg istnieje, ale nie daje żadnego znaku potwierdzenia, nie można do Niego przemówić, chociaż prawdopodobnie słyszy i pojmuje nasze słowa. Jakąż ulgę przyniosłby zapalony na niebie sygnał, tajemniczy głos w godzinie męki, gwałtowne niepowodzenie siewców zła! Hiob uparcie wierzy, że jeśli zdoła stanąć twarzą w twarz z Bogiem, potrafi oczyścić się z domniemych win i odwrócić fatalny bieg wypadków. Żyje przecież w czasach, gdy z Bogiem rozmawia się często i bez wielkich trudności. Zagadkowe milczenie nieba wydaje mu się przykrą niespodzianką. Hiob dowiaduje się w końcu, że powinien był odpowiedzieć na nie również milczeniem. Błąd Hioba polega na pewnej niekonsekwencji — skoro sądzi, że mógłby rozmawiać z Bogiem, nie czuje się robakiem. Pod jednym przynajmniej względem Hiob ma rację: gdy powiada, że Bóg „zadaje i opatruje rany” (Hi 5,19).

W porównaniu z Bogiem, niezmierną otchłanią, człowiek wydaje się znikomym robakiem, „długim na siedemdziesiąt cali”, jak pisze w *Jeruzalem* William Blake. Poskromiwszy swój gniew, Stwórca otacza opieką nieporadne stworzenie. Robak staje się robaczkiem, istotą godną nie tylko litości i współczucia. „Nie bój się, robaczku, Jakubie” — przemawia Bóg w Księdze Izajasza (41,14) i wypowiedź ta wprowadza całkiem nowy sens omawianej metafory. Bohaterka poematu Blake’a, Thel, dowiaduje się ze zdumieniem, że Bóg obdarza robaka miłością. Dotąd skłonna była uważać, że co najwyżej toleruje jego istnienie. Wielki mistyk niemiecki Henryk Suzo głosi chwałę robaczka poddanego Bogu. Zapewnia przy tym, że „wołałby być robaczkiem z woli Boga niż serafinem z woli własnej”.

Los przygotowany nam przez Boga nie może być mimo wszystko zły, nawet jeśli ludzka mądrość zgłasza wobec wiary tego rodzaju stanowczy sprzeciw. Czuć za sobą potężną siłę opiekuńczej istoty, nie sprzeciwiać się nigdy jej

nakazom i przyjmować wszystko, co nam zaofiaruje — to niewątpliwie lepszy los niż męka zbuntowanego anioła, którego czeka wieczne potępienie. Kto wierzy głęboko, nawet cierpienie potrafi uczynić źródłem radości. „Ucisk i utrapienie dosięgły mnie, rozkazania Twoje są moją rozkoszą” (Ps 119,143).

Akt pokory łączy się jednak z przeświadczeniem, że poniżenie zostanie w końcu wynagrodzone. Człowiek jest przechodniem na ziemi, tym bardziej zasługuje na to miano człowiek-robak. Izajasz zapewnia, że „ci, co zaufali Jahwe, odzyskują siły, otrzymują skrzydła jak orły” (Iz 40,31). Bóg podniesie strapionych i poniżonych, robak odzyska anielskie skrzydła i poszybuje ku niebu. „Idź i powiedz rodzajowi ludzkiemu, że Wieczne życie czeka robaki sześćdziesięciu zim” — obiecuje William Blake w jednym ze swych wizjonerskich poematów.

W psalmie dwudziestym drugim, o ile interpretować tekst zgodnie z tradycją biblijną, metafora dotyczy samego Chrystusa. Dionizy Pseudo-Areopagita pisze, że dziwne to i wręcz ubliżające, że Bóg nazwał siebie robakiem, ostatecznie dochodzi jednak do wniosku, że mamy tu do czynienia z typową dla poetyki Starego Testamentu figurą zwierzęcą. Wiele przemawia za tym, by odnieść ów fragment do czysto ludzkiej egzystencji Syna Bożego. Ukryta boskość przenika świat: może wybrać formę ognistego kształtu, śnieżnego obłoku, mgły ponad ziemią, głosu zza ściany, twarzy starca, dłoni piszącej tajemnicze litery. Ponieważ Bóg nie zna żadnych granic i obce są Mu ludzkie przesady, może stać się również robakiem. Albowiem, jak mówi William Blake, każda forma, każdy atom substancji, każde życie jest świętością.

W świecie biblijnym, świecie Psalmów i Księgi Hioba, sprawiedliwość, choć oparta na przesłankach irracjonalnych, rządzi się mimo wszystko prawami logiki. Dzięki nieuchronnej interwencji Boga historia nabiera sensu, wiara w dziejową sprawiedliwość otrzymuje trwałe podstawy. Zbrodnia i kara pozostają w związku przyczyn-

wo-skutkowym. Winni nieprawości zostaną pewnego dnia wymazani z listy żyjących, ich ciała strawi ogień, a ich imiona ulegną zapomnieniu. Poczucie ładu utwierdzają psalmy dziękczynne, dowód przymierza ludzkości z Bogiem. Świat biblijny nie zna chaosu ani zwątpienia. Mnóstwo rzeczy da się w nim zmienić, jeśli nie przez działanie, to dzięki modlitwie. Nawet robak kierujący skargę ku dalekiemu niebu zostanie w końcu wysłuchany i zrozumiany.

Do momentu nieoczekiwanej przemiany Gregor Samsa żyje mniej więcej jak biblijny Hiob, którego nie dotknęły jeszcze straszliwe nieszczęścia. Wszystko toczy się na ogół dobrze, przyszłość — jak na ciężkie czasy — zapowiada się dość optymistycznie. Już wkrótce młody człowiek powinien zmienić posadę, spłacić długi, pozbyć się trosk materialnych, ułatwić życie rodzinie. W ten codzienny, zwyczajny świat wdziera się wydarzenie niezwykle, przekreślające wszelkie plany: Samsa staje się robakiem.

Nowy stan, w jakim znalazł się bohater, przypomina nieco sytuację opisaną przez Marcina Lutra: oto człowiek, który przekonał się, że pełni rolę kruchego instrumentu w rękę Boga. Jednak Gregor — przynajmniej na pierwszy rzut oka — nie wydaje się być człowiekiem wiary. Wezwanie „Himmlischer Vater!” nie rozpoczyna żadnej modlitwy, brzmi raczej jak wyraz zdziwienia, a nie prośba o pomoc. Bohater Kafki to niewątpliwie człowiek rozumu, a jeszcze bardziej rozsądku — myślenia dobrze uporządkowanego, rozwagi niezdolnej do szaleństwa. W jego świecie wszystko dzieje się racjonalnie. Irracjonalny jest tylko on sam: człowiek-robak. Rozsądek czy jakaś inna siła reprezentująca dążenia racjonalne każe szukać pociechy w zwątpieniu. Samsa ucieka początkowo w stan zbawczego niedowiarstwa, usiłuje zaprzeczyć absurdalności faktów. Poddanie przyniosłoby skutki nieodwracalne, zły sen nabrałby cech rzeczywistości. Niestety, wkrótce

po otwarciu drzwi swego pokoju ma okazję przekonać się o prawdziwości tego, co wydawało się niewiarygodne i zbyt koszarne, by mogło być prawdą.

Naturalność, z jaką rozpoczyna się *Przemiana*, zaskakuje i zdumiewa każdego czytelnika — czujemy, że zdarzyło się coś niezwykłego, ale nie szokującego. Ani styl, ani rytm narracji nie zapowiadają wypadków niesamowitych, niepojętych, przerażających. Jeszcze bardziej dziwić musi reakcja bohatera — ani śladu buntu, daremnego oczekiwania na pomoc z zewnątrz, rozpacz, załamania. Nawet próby wyjaśnienia przyczyn przemiany są rzadkie i niezdecydowane, podejmowane z pewnym wahaniem. Gregor Samsa znalazł się w sytuacji Hioba: spotkało go nieszczęście, na które nie zasłużył. Żył dotąd w świecie wartości mieszczańskich, starał się zachować czyste sumienie, być w porządku wobec innych ludzi, pracować uczciwie, mieć spokojne sny. Przestrzeganie takich reguł powinno chronić od przykrych niespodzianek, a z czasem zapewnić małe przyjemności. Nie bez słuszności zatem rodzina Samsy podejrzewa, że spadła na nią niesprawiedliwa kara.

Porównując obie postacie, pamiętać musimy także o różnicach. Hiob nigdy nie zaakceptował swego losu, mimo że — powodowany bojaźnią Bożą, nieomylnym znakiem świętości — starał się przyjmować z jednakowym spokojem dobro i zło. Wolno założyć, że nigdy nie pozbył się uczucia, iż za sprawą nieznaney mocy pogrążył się w głęboki sen, po którym nadejdzie radosne przebudzenie. Lecz nawet dostojny spokój Hioba, otoczonego zresztą przyjaciółmi i wspieranego w najtrudniejszych chwilach ich radą i pociechą, nie może równać się ze spokojem Samsy, który zadziwiłby najbardziej wymagających mistrzów stoicyzmu. Gdy ustępuje uczucie zażenowania, Gregor zaczyna przyjmować metamorfozę własnego ciała z takim samym zrozumieniem, jak gdyby któregoś dnia obniżono mu pensję i zamiast stanowiska komiwojażera zaproponowano etat woźnego. Wrodzona lękliwość czy

coś więcej? Bo przecież Samsa nie czyni niczego, aby odwrócić skutki przemiany. Wprawdzie stara się ją ukryć przed otoczeniem, ale skoro już rodzina dowiedziała się o wszystkim, Gregor poddaje się bez walki, rezygnuje z jakichkolwiek prób wydobycia się z pułapki. Można to ocenić jako postawę obronną, typową dla istoty skłonnej do akceptacji raczej niż do sprzeciwu i walki. Z drugiej strony przemiana może — i to czyniłoby reakcję Samsy zrozumiałą — pełnić jakąś ukrytą funkcję. Może właśnie robakowi powierzono zagadkową misję? Wówczas to, co uważaliśmy za karę, mogłoby się okazać wyróżnieniem albo nagrodą. W religijnej wizji świata tak osobliwe przypadki nie należą do rzadkości, o czym przekonuje choćby historia Hioba.

Co prawda już samo ciało robaka paraliżuje wszelki żywszy odruch czy próbę działania. W *Przemianie* fizjologia prowadzi nieoczekiwanie do metafizyki. Gregor Samsa, zamieniony w robaka, odkrywa — tak jak Plotyn i jego naśladowcy — że ciało jest więzieniem bytu. Ciało jest wstrętne, ociążałe, nieporadne, nieposłuszne woli. Dramat Samsy potęguje fakt, że zachowując ludzką świadomość, bytuje w ciele robaka. Inteligencja czyni pewne plany, snuje projekty na przyszłość, bezbłędnie ocenia wypadki. Cały jej wysiłek przekształca zwierzęcą stronę egzystencji. Ciało bezwzględnie egzekwuje swe prawa i głównie z tego powodu wywołuje odrazę otoczenia. Byt został rozdwojony, z każdą chwilą narasta konflikt między pokraczną formą a duchową treścią świadomości.

Trudno się dziwić konsternacji rodziny: kłopotliwy gość jest śmieszny, żaloszny, odrażający. To „ktoś, przed kim się twarze zakrywa” (Iz 53,3) — ten rytualny gest, zakrywanie twarzy, powtarza się kilkakrotnie w opowiadaniu Kafki. Wszędzie tam, gdzie człowiek styka się z nieczystością, pojawia się też robak. Włócząc się po pokoju, przemierzając nie bez trudu minimalne odległości, Samsa pozostawia na czystych ścianach lepkie ślady swych odnóży. Pożywienie, jakie wybiera, nosi znamiona zgni-

łej, zepsutej materii, substancji w stanie rozkładu: „świeże potrawy mu nie smakowały, nie mógł nawet znieść ich zapachu”*. Pokój, w którym mieszka, zamienia się w śmietnisko, służąca powiększa panujący tam nieład, wrzucając odpadki i wszelkie bezużyteczne przedmioty. Oto Hiob na gnojowisku (tak zapewne musi nas widzieć Bóg: poruszających się, pełzających, drążących w wielkim śmietnisku świata, otoczonych nietrwałymi przedmiotami).

Z chwilą przemiany Samsa traci kontakt z otoczeniem, staje się zbędny i odczuwa to na każdym kroku. Najbliżsi nie wykluczają, że przyczyną nieszczęścia może być atak jakiejś nieznanej choroby. Gdy brak oznak wyzdrowienia, życzliwość ustępuje miejsca agresywności. W dodatku Samsa, słysząc i rozumiejąc słowa innych, sam nie jest słyszany przez nikogo. Jego wypowiedzi przypominają ludziom zwierzęcy bełkot. Przerwała się komunikacja z całą ludzkością, żadna informacja nie przenika już na zewnątrz. Pierwszego dnia po przemianie Gregor, nieświadomy nowych okoliczności, mówi bez przerwy, wyjaśnia, tłumaczy, uspokaja. Drzwi oddzielają rozmówców. Jest nie najlepiej, ale nie ma jeszcze tragedii. Dojdzie do niej z chwilą, gdy inni ludzie wtargną w jego życie. „Wielu osłupiało na Jego widok — tak nieludzko został oszpecony Jego wygląd i postać Jego była niepodobna do ludzi”, brzmia proroctwa Izajasza (52,14). Czy Gregora Samsę, odtrąconego przez innych ludzi, słyszy i rozumie niewidzialny Bóg? Czy Bóg pojmuje mowę robaków?

Jan Kott w swym znakomitym eseju *Klatka szuka ptaka* wskazuje na dwa możliwe kierunki hermeneutyki pisarstwa Kafki. Według pierwszego istnieje Bóg ukryty, Wielki Zarządca o niezbadanych intencjach. Przedstawiciele drugiego wolą mówić o świecie bez Boga, świecie rzeczy eliminującym człowieka. Chodzi przy tym o coś

* Wszystkie cytaty z *Przemiany* w przekładzie Juliusza Kydryńskiego.

o wiele ważniejszego niż wybór najtrafniejszej interpretacji. Opisana sytuacja stawia nas w samym centrum Pascalskiego dylematu, choć Kafka ogranicza wszystkie argumenty „za”, skłaniające do odpowiedzi pozytywnej. Nic nie przemawia za wyborem nadziei, chociaż oczywiście prawa do niej nikt nas nie pozbawia. Kafka uchylił się przed ryzykiem jednoznaczności: podprowadził nas przed zamknięte drzwi i tam opuścił. Wydaje się, że nie kwestionując wspomnianych możliwości interpretacyjnych, dałoby się stosunkowo łatwo wskazać trzecią ewentualność. Gdyby tekst *Przemiany* pokazano któremuś z autorytetów średniowiecznej hagiografii, jednemu z wielkich kompilatorów w rodzaju Jacopo de Voragine albo też inkwizytorowi tropiącemu w zagadkowych manuskryptach cienie herezji, pomógłby nam zapewne odnaleźć trzeci wariant interpretacji i — pomijając mało istotne szczegóły — nie okazałby chyba zdziwienia. Jak wiadomo, ogólnym ruchem transformacji rządzi Bóg, ale rzadko korzysta ze swych uprawnień: działania tak spektakularne, jak przemiana wody w wino, rozmnożenie chlebów albo przywrócenie do życia zmarłego należą do wyjątków. Inaczej diabeł — moc jego sztuk poznajemy już w Księdze Wyjścia, gdy pomaga egipskim czarownikom współzawodniczącym z Mojżeszem dokonywać przemiany rozmaitych substancji i stworzeń.

Kafka nie wprowadza do swych tekstów demona w takiej postaci, jaką znamy choćby z dzieł Goethego czy Tomasza Manna. Jego szatan nie dba o jakiegokolwiek formalności, rzadko prosi o podpisanie cyrografu. Ukryty gdzieś ponad światem, niedostępny niczym Bóg, urządza swój sąd czy raczej parodię sądu nad bohaterem *Procesu*, wikła losy mierniczego K., kieruje tajną policją, zakłada obozy karne, opłaca szpiclów. W odróżnieniu od demona religii żydowskiej i chrześcijańskiej możemy nazwać go fatum, koniecznością, losem, symbolem zła, które dosięgnie nas z całą pewnością. Lecz szatan jest mało prawdopodobny. Tak mało prawdopodobny jak robak.

Idąc tropami gnostyków, łatwo połączyć pierwszą i trzecią możliwość interpretacyjną, by za szatańską maską ujrzeć rysy Boga. W myśl dawnych wierzeń gnostyckich archontowie stworzyli pełzającą po ziemi istotę, której dopiero Bóg nadał właściwe ludzkie kształty i zwrócił twarzą ku niebu. Chociaż słowa Pisma o obrazie i podobieństwie rozumieć należy alegorycznie, to przecież nie da się zaprzeczyć, że kształt ludzki jest świętością. Ikonograficzna tradycja żydowska zabrania nawet posługiwania się tym, co stanowi pomysł i wyłączną własność Boga. Robak zwrócony ku ziemi, zajęty penetracją materii, substancji najpośledniejszego gatunku, prezentuje się jako więzień swego otoczenia. A zatem odjęcie kształtu człowieczego równałoby się odjęciu boskiej łaski, byłoby znakiem boskiego gniewu. Stan świętości znika i oto człowiek staje się uwikłanym w materię robakiem. Lecz gniew, po którym nie następuje przebaczenie, posiada cechy absurdalne albo diabelskie. W niewytłumaczalny sposób akt łaski omija Samsę.

Do wielu zalet, jakimi obdarzył Kafka swego bohatera, moglibyśmy dodać jeszcze jedną, która ujawnia się dopiero z chwilą przemiany: pokorę w cierpieniu. Dla ascetów i mistyków cierpienie oznacza cenę, za którą wchodzimy w układ z Bogiem. Dostojewski łączy doświadczenie cierpienia z aktem wyboru ze strony Boga, cierpienie równoważy w pewien sposób naszą niedoskonałość. Przemiana, a później męczeństwo Samsy zapowiadają coś niezwykłego, jak w Ewangelii, gdzie jeden cud wywołuje następny, by osiągnąć punkt kulminacyjny w wielkim misterium pasyjnym. U Kafki nic podobnego się nie dzieje: wszystko przebiega w monotonnym, codziennym rytmie. Pozostaje czekanie, że coś się może zdarzy, prawdziwe czekanie na cud.

W opowiadaniu Kafki istnieje tylko jeden człon wielkiej relacji religijnej: robak pozbawiony punktu odniesienia, odcięty od rozmówcy. Częstkowa, okaleczona me-

tafora, która stała się ponurym faktem. Nierozumiany przez ludzi Samsa nie potrafi także znaleźć słów, za pomocą których mógłby ułożyć swój akt wiary. Z kolei również świętość wydaje się jakby ułomna, wyczerpana, wygasła. Jeśli jej blask był na tyle silny, by spowodować pierwszą fazę mistycznej przemiany, to nie wystarcza on dla dokończenia dzieła: przeobrażenia robaka w anioła. Tym samym świętość nie uzyskuje takiego stopnia pewności, jak w tekstach biblijnych, zostaje też pozbawiona dostojnego tragizmu. Gregor Samsa czuje się obcy w tym świecie niby prorok, który obrał dla siebie dziwaczne przebranie. Ale jaką prawdę ma nam do zakomunikowania ta postać? Wiadomo, że świat na nią nie czeka, że aprobeuje wyłącznie to, co naturalne, codzienne i normalne. Cud, który przybiera formy groteskowe, ukazuje swoją komiczność. W *Przemianie* jest męczeństwo, ból, jest także sąd i rozmowa z Ojcem. Samotność Samsy może być porównana chyba tylko z przerażającą samotnością, jakiej doznaje inny człowiek w ogrodzie Getsemani. Nie ma natomiast żarliwej wiary, nie ma również pewności. Ktoś pisze jeszcze raz opowiedzianą już kiedyś historię, ale powtarza ją niedokładnie, gubiąc całe fragmenty, przeinaczając fakty. Trudno powiedzieć, czyja ręka prowadzi pióro. Nie wiemy nawet, kim jest ów Judasz, który zrobił doniesienie na Gregora Samsę. Bo doniesienie przecież być musiało, a teraz oglądamy jego skutki.

Decydujące zdarzenie w historii Samsy rozgrywa się podczas sceny kolacji, w której uważny czytelnik mógłby się dopatrzeć odległych analogii do symbolu Ostatniej Wieczerzy. Duch odnosi wówczas zwycięstwo nad ciałem: zapominając o swym wyglądzie, „robak pełźnie do salonu, by tam pograżyć się w ekstazie podczas słuchania muzyki, najbardziej niebiańskiej ze sztuk. Los jego został przesądzony, rodzina domaga się teraz egzekucji odrażającego stworzenia.

Gregor Samsa spełnił wszystkie warunki, by mógł dokonać się cud. Wyrzekł się jedyne urozmaicenia

w swoim nudnym życiu: bezmyślnego pełzania po suficie. Ostatnie dni Samsy przypominają stan ascezy, w którym pograża się święty przed rozmową z Bogiem, upływają w bezruchu, w pełnym skupieniu. Świat jest jak dom, wszyscy właśnie zasnęli — ten, który czuwa „samotny jak ptak na dachu” (Ps 102,8), unosi się ponad światem, jeszcze nie w niebie, ale już ponad ziemią, z nadzieją wypatrując brzasku dnia. „Panie, o świecie usłyszysz mój głos, o świecie zwracam się do Ciebie i czekam” — jakże obiecująco brzmią słowa Psalmisty (Ps 5,4). Wczesnym rankiem w Jerozolimie ustępuje kamień grobowy i Mesjasz powraca pomiędzy żywych. W opowiadaniu Kafki wschód słońca zwiastuje skazańcowi śmierć. Umiera, ponieważ traci wszelką nadzieję, ale umiera pogodzony ze wszystkimi, z rodziną, która zaplanowała egzekucję, ze swym położeniem, faktem uwięzienia, pogodzony z całym światem. Jak robak. „O rodzinie myślał znowu ze wzruszeniem i miłością. Jeszcze niemal bardziej niż siostra przekonany był o tym, że powinien zniknąć. Trwał wśród tych czczych i spokojnych rozważań do chwili, gdy zegar na wieży wybił trzecią nad ranem. Przeżył jeszcze pierwszy blask świtu za oknami. Potem bezradnie opuścił nisko głowę i ostatni, słaby oddech wypłynął z jego nozdrzy.”

Nawet śmierć nie przywołała promienia świętości, mimo że został powtórzony, co prawda niezbyt precyzyjnie, charakterystyczny gest opisany przez Jana Ewangelistę. Jak gdyby dla podkreślenia atmosfery groteskowego cudu włócznie rzymskiego legionisty zastępuje w opowiadaniu Kafki instrument, jakiego zwykły używać gospodynie domowe:

„— Nie żyje? — spytała pani Samsa i niepewnie spojrzała na posługaczkę, choć mogła to przecież sama zbadać, a nawet przekonać się o tym bez badania.

— Chyba się nie mylę — powiedziała posługaczka i na dowód tego miotłą odepchnęła zwłoki Gregora jeszcze dość daleko na bok.”

Śmierć Samsy wnosi przynajmniej jedną zmianę: przed jego rodziną otwierają się dopiero teraz drzwi mieszczańskiego rajy, w zakończeniu opowiadania czytamy o radosnej wycieczce za miasto, o pomyślnie zapowiadającej się przyszłości.

Świat pisarski Kafki cechuje niedopełnienie i niespełnienie: niedokończony pozostał *Zamek*, a także — w innym sensie — *Proces*. W *Przemianie* jest cud bez następstw, ofiara bez odkupienia, cierpienie bez nagrody. Jeśli teksty Kafki wolno odczytywać dziś niemal tak, jak czytamy Ewangelię, to tworzą one Księgę naszego marnego czasu, wieku sceptycyzmu i zwątpienia, są prawdziwym apokryfem epoki upadku.

Dalsze przygody Hioba

Gnostycy herezjarchowie tłumaczą początek przygody Hioba bezgranicznym znużeniem Stwórcy. Ostatecznie, powiadają, dlaczego nuda dotyczyć by miała jedynie śmiertelnych? Czy nie rodzi się ona również w niezmiernych przestrzeniach kosmosu, czy nie sprzyja jej wszechwiedza, wszechmoc i jednostajny rytm wieczności? Bóg wprowadza do doskonale funkcjonującej maszyny wszechświata pewne drobne zakłócenie. Znajduje człowieka. Człowiek jest zabawny. Ale bez porównania bardziej zabawny i bardziej pomysłowy jest szatan, który nie ustaje w wysiłkach, by monotonną boską konstrukcję urozmaicić.

Z perspektywy niebiańskiej zakład wygląda dość niewinnie, dopiero przyjmując punkt widzenia pojedynczego człowieka, możemy ocenić rozmiary tragedii, jaką powoduje. Stroną aktywną jest tu szatan, Bóg bowiem zachowuje się biernie. Co więcej, po pierwszych niepowodzeniach kusiciela zdaje się nawet ustępować. Początkowo zapewnia samemu Hiobowi nietykalność, później już tylko życie — najnędziejsze z możliwych. Inna sprawa, że i szatan mógłby posunąć się nieco dalej w swoich życzeniach. Czy opowieść potoczyłaby się inaczej, gdyby odebrano Hiobowi wiernych przyjaciół, miłość najbliższych i niewzruszoną wiarę?

Taka jest właśnie sytuacja Józefa K., bohatera *Procesu*, w momencie aresztowania. Trudno uznać go — podobnie jak Hioba — za „najbogatszego spośród ludzi Wschodu”^{*}. Doskonale przeciętny, na swój sposób unika przecież zła. Jego życie wydaje się ustabilizowane, pozbawione wielkich osiągnięć, ale i dramatycznych wypadków. Zawodowa kariera rozwija się powoli, lecz planowo, sprawy osobiste nie zapowiadają żadnych komplikacji. Ostatecznie żyje w czasach, gdy nie trzeba już być bogobojnym, sprawiedliwym i prawym. Aby cieszyć się dobrą opinią otoczenia, wystarczy nie mieć poważniejszych kłopotów. Większych ambicji bohater Kafki zdaje się nie posiadać.

4,21. Umrą, lecz nie w mądrości

Jakkolwiek Hiob należy do najbardziej bogobojnych ludzi na ziemi, to środkiem, za pomocą którego usiłuje wyjaśnić przyczyny swego nieszczęścia, okazuje się najczęściej rozum. Wiemy, jak niedoskonały to instrument, ale przecież żaden z przyjaciół Hioba nie miałby odwagi przyznać, że Bóg zachowuje się w sposób nieobliczalny, niezgodny z oczekiwaniami ludzkiego rozumu, że posługuje się tajemniczą, obcą nam logiką. Spełniająca w stosunku do Józefa K. dość podobną rolę pani Grubach okazuje się chyba bardziej przenikliwa, gdy powiada, że istnieją rzeczy, których człowiek nie musi wcale rozumieć.

W całym *Procesie* racjonalizm ponosi klęskę za klęską. Przejawy poprawnego rozumowania załamują się pod naporem wszechobecnego absurdu. Jeśli Józef K. staje przed Sądem dlatego, że jest winny, to jego wina nie jest racjonalna. Nie popełnił bowiem żadnego czynu, który byłby ścigany przez jakikolwiek system prawny. Co prawda interpretatorzy zarzucają czasem bohaterowi brak

* Wszystkie cytaty z Księgi Hioba wg Biblii Tysiąclecia.

miłości i szacunku do ludzi, ale podobne kwestie europejskie kodeksy pozostawiają sumieniu jednostki i trudno uznać takie rozwiązanie za wadliwe. Ostatecznie towarzyszy mu szlachetny zamiar: dążenie do zapewnienia każdemu z nas maksymalnej wolności.

Jeśli jednak Józef K. jest niewinny, to nieracjonalny okazuje się Sąd wraz ze wszystkimi procedurami i systemem, który je zrodził. Urząd, który działa w oparciu o niejasne prawo, ale domaga się od człowieka bezwzględniego posłuszeństwa i nie podlega żadnej kontroli, stanowi wyzwanie dla rozumu. Czytelnik Kafki, który spędził całe życie w demokratycznym państwie, ma powody, by uznać przygody Józefa K. za czystą fantazję. Czy zamiast uganiać się po strychach bohater nie uczyniłby lepiej, zawiadamiając o incydencie policję?

A jednak to właśnie rozum czyni Józefa bezbronnym. Nie zdaje on sobie sprawy, że żyje w świecie, który doświadczył klęski racjonalnego myślenia. Pod tym względem pisarstwo Kafki nabiera cech dosyć ponurego proocroctwa. Zwróćmy jednak uwagę, że wyrazem katastrofy racjonalizmu będą nie tylko reżimy totalitarne. Skutkiem klęski rozumu stanie się również tak powszechny w naszej epoce zwrot ku różnym nurtom myśli mistycznej, a ponadto próby budowy nowej metafizyki.

5,1. Wołaj, czy ktoś ci odpowie?

Hiob, którego dosięgnęła karząca ręka Bożej sprawiedliwości, wraca myślami do nocy poczęcia. Czy nie lepiej by się stało, gdyby w ogóle się nie narodził? Potem marzy o nocy śmierci, która w jego sytuacji mogłaby się okazać ukojeniem. Poranek przynosi Józefowi K. niespodziewane aresztowanie, staje się początkiem koszmarnego snu, z którego nie można się obudzić. Coś musiało się zdarzyć podczas tej ostatniej spokojnej nocy. A może przebudzenie nadeszło w nieodpowiednim momencie, może wy-

starczy przytulić głowę do poduszki, by świat wrócił do normy?

Takie wyjaśnienie byłoby oczywiście najprostsze, jednak w onirycznym świecie powieści stwierdzamy bez przerwy nieubłagane działanie przytłaczającej rzeczywistości. Kolejne epizody rozgrywają się odrealnionym klimacie, a przecież brak powodów, by wierzyć, że zdarzyły się tylko we śnie. Absurdalny proces rozwija się z żelazną logiką, choć o jego przebiegu trudno powiedzieć coś konkretnego i całkowicie pewnego. Systematycznie zamyka się pułapka, z której coraz bardziej osamotniony bohater nie znajdzie już wyjścia.

W trudnych chwilach Hiob mógł odwołać się do czwórki niezawodnych przyjaciół. Elifas, Bildad i Sofar wspięli się na wyżyny biblijnej retoryki, każdy z nich włożył wiele wysiłku, by wytłumaczyć zagadkowe nieszczęścia i złagodzić cierpienia. Nawet wybuchowy Elihu, któremu Hiob zapewne nie mógł przyznać racji, stanął na wysokości zadania. Ostatecznie w podobnej sytuacji lepsze są gorzkie słowa prawdy niż pełne obojętności milczenie.

Nic nie wiemy o przyjaciółach Józefa K., jego życie towarzyskie wygląda nader ubogo. Kolegów z banku „le-dwie zna”, wobec przełożonych jest poprawny, panią Grubach jedynie toleruje. Prawdopodobnie tylko rutyna nakazuje mu posiadać kochankę, jako że w sferze emocjonalnej bohater Kafki okazuje się niezdolny do wielkich porywów serca. O takich jak on powiada z niesmakiem święty Jan, że są „letni”.

Z chwilą rozpoczęcia procesu krąg znajomych Józefa K. gwałtownie się poszerza: wciąż napływają nowi ludzie, a każdy z nich wnosi nadzieję i obietnicę pomocy. Żadna trwała więź jednak nie powstanie. Jeśli ktoś przyznaje, że nie posiada przyjaciół, bo nikt go nie rozumie, to skłonni jesteśmy uważać takiego człowieka za niepoprawnego egoistę, który sam jest sobie winny. Przypadek Józefa wygląda nieco inaczej. Któż naprawdę trak-

tuje go życzliwie i szczerze pragnie mu dopomóc? Może tylko Leni, ale Leni chętnie przygarnia każdego. Może gospodyni, pani Grubach, ale wiemy, że korzysta z udzielanych przez sublokatora pożyczek. Może malarz Titorrelli, ale w zamian za dobrą radę proponuje on bohaterowi kupno swych kiczowatych obrazów. Sympatyczna kochanka sędziego śledczego ma niejasną nadzieję, że dzięki pomocy Józefa uda się jej uciec. Nawet wuj Albert nie działa bezinteresownie: zależy mu ogromnie na reputacji rodziny.

Sytuacja każdej z tych postaci jest bez porównania lepsza od sytuacji Józefa K., jako że wszyscy — lepiej czy gorzej — zdołali ułożyć sobie stosunki z wszechwładnym Sądem. Teraz stają się co najwyżej fałszywymi doradcami. W świecie pokazanym przez Kafkę prawdziwa przyjaźń nie występuje. Rodzi się jedynie sieć wzajemnych interesów.

9,24. Sędziom zakrywa oblicza

Tylko czytelnik, któremu umożliwiono spojrzenie za kulisy, zna rolę, jaką w tragedii Hioba odegrał szatan. Biblijny bohater nie ma o niej w ogóle pojęcia i dlatego skłonny jest (choć z niedowierzaniem) przypisywać swój los tajemniczej woli Boga. W Księdze Hioba istnieje jedna jedyna instancja, do której możemy się odwołać i zanosić swoje skargi: wszechmocny, wszechwiedzący i wszechobecny Stwórca. To ogromna ulga, gdy znamy sprawcę naszych nieszczęść.

W *Procesie* dzieje się zupełnie inaczej, gdyż anonimowy Sąd otoczony został aurą tajemnicy. Rozpoznajemy wprawdzie materialne znaki, ale ich sens i wartość pozostaje dla nas zagadką. Funkcjonariusze, którzy przyszli aresztować Józefa K., noszą charakterystyczne (służbowe?) mundury czy też kombinezony. Przywodzą na myśl strażaków, kominiarzy, pracowników domu pogrzebowe-

go. Zdaniem zwolenników „totalitarnej” interpretacji twórczości Kafki, obraz ten ma stanowić proroczą zapowiedź świata rządzonego przez hordy Himmlera i Berii. Wiadomo, że ich dziwny strój zaskakuje Józefa. Skąd zatem przybywają? Z odległej planety, z niebios, z infernalnej przestrzeni, a może z ponurej, nadciągającej przyszłości?

Oprawcy w czarnych mundurach nie są jednak nowymi panami świata, już za chwilę ujrzymy ich bowiem w roli ofiar. Strażnicy okazują się ślepymi instrumentami władzy, której rzeczywistego wcielenia nigdy nie poznamy. Jak zapewniają wszyscy rozmówcy Józefa, sądowna hierarchia jest nieskończona. W *Procesie* błądzimy przez cały czas po jej najniższych szczeblach, stopniowo nabierając pewności, że główny ośrodek władzy znajduje się gdzie indziej. Ale gdzie? Może tuż obok, w sąsiednim pokoju — na przykład w gabinecie kolegi z banku. A może trzeba uchylić zasłonę z obłoków, by dojrzec gniewne oblicze Boga Abrahama i Jakuba, srogiego Jahwe?

13,18. Mam gotową obronę przed sądem, pewien, że jestem niewinny

Jak wybrnąć z podobnej sytuacji, jak się bronić, skoro nie znamy ani przeciwnika, ani stawianych nam zarzutów. Stosunki Józefa K. z Sądem kształtuje kompletna niewiedza i ta okoliczność istotnie zbliża bohatera Kafki do biblijnego Hioba. Początkowo skłonny jest nie doceniać siły Sądu, formułuje zbyt pospieszne oceny, polegając na pozorach. Później dochodzi do wniosku, że proces to nic innego niż mniej czy bardziej skomplikowany interes, zatem podchodzić należy do niego rutynowo, wykorzystując zdobyte w banku umiejętności. Można oczywiście zarzucić bohaterowi pewną chwiejność charakteru, brak ostrożności w postępowaniu i lekkomyślną strategię działania. Nie zmienia to przecież faktu, że

w pewnym momencie Józef K. okazuje się równie konsekwentny jak Hiob.

Z uporem stara się przekonać otoczenie o swej niewinności — zuchwalstwo, bo oczywiście stanu niewinności być nie może, odkąd istnieje Sąd! Podobnie rozumują przyjaciele Hioba: jeśli Bóg jest nieomylny, to sprawiedliwa i zasłużona musi być kara spadająca na grzesznika. O jakiegokolwiek pomyłce nie może tu być mowy! Opisanemu w *Procesie* potencjalni obrońcy zachowują się jeszcze gorzej. Z ich pokrętnych wywodów jasno wynika, że celem procesu, w którym uczestniczą, nie jest ustalenie winy oskarżonego. W świecie rządzonej przez tajemnicze Prawo dokonana się swoista alienacja instytucji procesu. Interesujące są jego fazy, przeobrażenia, prawnicze komplikacje. Los ludzki wydaje się natomiast pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia.

Podczas rozmowy z malarzem Titorellim Józef K. otrzymuje szansę na dopuszczenie do udziału w toczącej się haniebnej grze. Wystarczy mały kompromis, w następstwie którego zdoła uzyskać opóźnienie procesu i ocalić życie. Aby osiągnąć cel, trzeba jednak pozbyć się przekonania o własnej niewinności. A właśnie tego bohater Kafki nie chce uczynić. Z punktu widzenia zdrowego rozsądku heroizm Józefa wydaje się pozbawiony sensu. Żyje przecież w świecie, który doprowadził do całkowitego zrelatywizowania pojęcia niewinności. Przypomnijmy, że zapewnienie o własnej niewinności na papierze podpisanym przez sędziów przedstawia trochę większą wartość, natomiast absolutna niewinność w ogóle nie istnieje.

Odrzucając sugestie konformistycznego adwokata, dobre rady malarza i namowy wuja, niepozorny prokurent staje się zbuntowanym Hiobem. Z determinacją broni własnego „ja”. W planie mitologicznym albo też religijnym mógłby symbolizować człowieka, który zapewniając o swej niewinności, śmiało rzuca wyzwanie bogom. Żaden z bohaterów Księgi Hioba nie ośmieliłby się na-

zwać człowieka istotą bezgrzeszną. Czyż taki bluźnierczy pogląd nie wystarcza, by skazać Józefa K. na śmierć?

15,31. Niech złuda wiedziony nie ufa, bo złuda mu będzie zapłata

Najbardziej konsekwentne i najdalej idące porównanie losów Hioba i Józefa K. przeprowadził Max Brod. Nie jest ono szczególnie błyskotliwe, a tym bardziej przekonujące. Powieści Kafki utrzymują nas w dręczącym napięciu i niepewności. Nie wiadomo, kto krzyżuje losy bohaterów: Bóg, przypadek, śmierć, a może służby specjalne totalitarnego państwa. Brod sądzi, że bliska znajomość z autorem daje mu prawo do udzielenia jednoznacznej odpowiedzi. Ale tekst Kafki przed podobną ewentualnością skutecznie się broni. Im dalej zagłębiamy się w religijną interpretację *Procesu*, tym silniejsze staje się przecucie, iż jest ona połowiczna.

W kluczowej dla powieści historii odzwiernego pisarz zdaje się badać możliwości literatury. Jej trudną do zakwestionowania siłą okazuje się wieloznaczność. Pierwsze wyjaśnienie sensu wspomnianej historii podsuwa Józef K. — okazuje się ono niezmiernie prostackie, ale w pełni „przejrzyste”. Rozmówca bohatera, ksiądz i kapelan więzienny w jednej osobie, obnaża bez litości myślowe ubóstwo bohatera. Komentując sytuację odzwiernego, mnoży znaczenia, produkuje nieskończone, oszłamniające w swym bogactwie i pomysłowości interpretacje. Jak się zdaje, dopiero w tym momencie docieramy do tego, co stanowi zdaniem Kafki esencję literatury.

W *Procesie* pisanie uważane jest na ogół za czynność mało istotną. Wiadomo, że urzędnicy sądowi piszą bez wytchnienia, nawet nocami, ale nic nie wskazuje na to, by ich sprawozdania decydowały o losie oskarżonego. W jednej z pierwszych scen powieści Józef K. wrywa sędziemu brudny, zatłuszczony kajecik, służący do pro-

tokołowania przesłuchań. Adwokat przekonuje, że składowane w kancelariach sądowych podania nie wpływają na przebieg procesu. Zdaniem Titorellego poręczenie niewinności na piśmie można uzyskać w ciągu kilku godzin, jednak taki dokument nie gwarantuje spokoju w przyszłości. Podobnie umowy charakter posiadają zgromadzone na strychu kodeksy prawnicze, które okazują się zresztą straganową literaturą pornograficzną.

Papierowa fasada, do której stosunkowo łatwy dostęp znajduje bohater, to oczywiście mistyfikacja. Pismo naprawdę istnieje, choć w powieści prawie go nie widać. Niedługo przed śmiercią Józef K. pozna jego maleńki fragment — dwie czy trzy kartki zawierające opowieść o odźwiernym. Ich ujawnienie ma uświadomić bohaterowi nieskończoną rozległość wiedzy, jaką posługuje się Sąd przed wydaniem wyroku. Ale mnogość interpretacji odbiera Prawu nie tylko „przejrzystość”, ale i wiarygodność. Każda hipoteza może kończyć się złudzeniem.

19,29. Wiedźcie, że sądy istnieją

Chociaż Sąd nosi najwyraźniej charakter instytucji podziemnej, całkowicie niezależnej od państwa i społeczeństwa, informacje o procesie Józefa K. rozchodzą się zdumiewająco szybko. O toczącym się postępowaniu wiedzą już nie tylko adwokat Huld i fabrykant, ale nawet gimnazystka Erna i wuj Albert. Najwidoczniej urzędnikom sądowym nie zależy na zachowaniu dyskrecji. Presja, jaką otoczenie wywiera na oskarżonego, tworzy zresztą sytuację wielce dla nich korzystną.

Jak łatwo zauważyć, Sąd urzęduje w przestrzeni „odświętnej”, rzadko ingerując w toczącą się własnym rytmem codzienność. Po aresztowaniu i pierwszym przesłuchaniu Józef K. może bez przeszkód udać się do banku i podjąć pracę. Oddany na usługi Sądu sublokatorski pokój panny Bürstner zostaje błyskawicznie uprzątnięty.

Z reguły Sąd zaciera ślady swej działalności, jedynie na chwilę zakłócając powszednie życie bohatera. Taki mechanizm może kojarzyć się zarówno z gwałtownymi, choć krótkimi atakami choroby, jak i charakterem funkcjonowania systemu totalitarnego.

Raz po raz dowiadujemy się, że „wszystko należy do Sądu”, ale słuszniej byłoby powiedzieć, że „wszystko jest fasadą”. Aresztowany przed śniadaniem Józef K. całkiem rozsądnie podejrzewa, że padł ofiarą żartu, myli się jedynie co do autorów owego groteskowego pomysłu. Proces przypomina maskaradę, sędziowie zachowują się jak aktorzy z marnego teatryku. Nie mogą wzbudzić naszego zaufania przekupni strażnicy ani depozyt, w którym giną rzeczy ofiar sądowych pomyłek. Rażą nieformalności i uchybienia, które w normalnej sytuacji przemawiałyby na korzyść oskarżonego. Co dziwniejsze, wszyscy uskarżają się tu na swój los i ciężką pracę w morderczych warunkach. Ostatecznie więc nie mamy pewności, czy lepiej być funkcjonariuszem Sądu, czy też jego ofiarą. Kto zachowuje większy stopień wolności: śledczy czy śledzony?

Tandetna fasada nie powinna nas wprowadzać w błąd. Absurdalnego z pozoru procesu nie da się mimo wszystko zignorować. Tuż po aresztowaniu Sąd milczy. Józef K. mógłby przecież zignorować wezwanie na pierwsze przesłuchanie, jednak tego nie uczyni. W miarę upływu czasu staje się wewnętrznym więźniem, zaczyna krążyć wokół ludzi związanych z Sądem. Niepotrzebne stają się akta i protokoły, myśl o procesie bowiem stopniowo opanowuje jego psychikę. Sąd posiada wprost niesamowitą moc przyciągającą.

36,17. Dosięgną cię prawa i sądy

Nie jest zapewne przypadkiem, że Józef K. zostaje aresztowany dokładnie w dniu swoich trzydziestych urodzin. Symboliczny wiek mędrców i proroków, ale także

czas pierwszych obrachunków, początek bilansu życiowych strat i sukcesów. W wieku trzydziestu lat bohater *Procesu* ciągle jeszcze nie założył rodziny, nie posiada syna, nie ma własnego domu (jak pamiętamy, mieszka w sublokatorskim pokoiku). Zaraz po aresztowaniu, pragnąc dowieść własnej tożsamości, pokazuje... metrykę urodzenia i kartę rowerową. Czy nie są to znaki wiecznej niedojrzałości i świadectwa złamania tradycji rodzinnej, zwłaszcza jej modelu patriarchalnego?

Przez życie przechodzi chyłkiem, nie pozostawiając po sobie żadnego dzieła, z niefrasobliwą wiarą, że to, co najgorsze, z pewnością go ominie. Utrzymuje przelotne związki z kobietami, ale nie pragnie miłości. Do chwili aresztowania niemal cały czas wypełnia mu codzienna krzątania. Nie służy żadnej idei, pracę w banku wykonuje starannie, ale bez wielkiej pasji. Sam wybiera bierne trwanie wolne od jakiegokolwiek myśli przewodniej, bez nadziei i wiary. Kluczowa dla toczącego się procesu rozmowa Józefa z księdzem odbywa się w katedrze, w niesamowitej atmosferze, którą tworzą przygasające stopniowo świece. Jak na nowoczesnego człowieka rozum przystało, Józef przychodzi do kościoła wyposażony w album z reprodukcjami zabytków i ręczną latarkę, w świetle której zamierza oglądać obrazy. Kapelan więzienny, który spodziewał się ujrzeć w dłoniach oskarżonego modlitewnik, jest niemile zdziwiony. Odmawiając bardziej szczegółowych wyjaśnień, namawia skazanego już bohatera, by usunął ze swego życia „to, co poboczne”. Józef K. zostaje sam, otaczają go nieprzeniknione ciemności.

Wydaje się oczywiste, że ksiądz, zachowujący się zresztą równie dwuznacznie jak inni funkcjonariusze Sądu, nie występuje tu w obronie rytuału religijnego. Stara się on natomiast uświadomić bohaterowi, że poza światem codziennych obowiązków, powierzchownych kontaktów z ludźmi i przelotnych miłostek istnieje rzeczywistość, której zlekceważyć nie wolno — sfera doświadczenia me-

tafizycznego. Jej odrzucenie równa się duchowej śmierci człowieka.

Tej przestrogi Józef K. nie weźmie sobie do serca z dość prostego powodu. Kapelan więzienny tak mało przypomina kapłana i duchowego mistrza, a tak bardzo... prowokatora, gdy głosi prymat konieczności nad prawdą. W języku Sądu mogłoby to oznaczać na przykład przyznanie się do winy — nieprawdziwe, a mimo wszystko konieczne (dobrze znamy ten haniebny proceder). Chyba nieprzypadkowo w zakończeniu powieści bohaterowi brakuje „znajomości języka” — w sensie dosłownym włoskiego, w sensie alegorycznym „obcego” języka Sądu.

Jestem przekonany, że Kafka nie martwił się wieloznacznością swego dzieła, którą potęguje dotkliwa luka między ósmym a dziewiątym rozdziałem powieści. Łatwo zauważyć, że *Proces* przygotowany został do wydania znacznie gorzej niż pozbawiony zakończenia *Zamek*. Sporo tu partii szkicowych, rozwiązań roboczych i zakłóceń fabuły. Z ósmego rozdziału dowiadujemy się, że Józef postanawia wziąć obronę w swoje ręce. Tryska wówczas energią, ochotą do działania, gotowością do desperackiej walki. W dziewiątym rozdziale wydaje się już zrezygnowany i zwyciężony, biernie oczekuje nadchodzących nieuchronnie rozstrzygnięć.

Słynne puste miejsce w tekście Kafki okazuje się zatem równie intrygujące, jak wspomniane przez kapelana więziennego Pismo. Nie przypuszczam natomiast, by w zamyśle autora miało ono zawierać usuwający wszelkie wątpliwości komentarz. Zakończenie *Procesu* daje czytelnikowi poniekąd wolną rękę. Posługując się tymi samymi fragmentami, można udowodnić słuszność dwóch wykluczających się nawzajem stanowisk.

Według pierwszego, Józef K. ostatecznie skapitulował i kiedy odwiedzili go dwaj panowie w cylindrach, bez oporu pozwolił zaprowadzić się na rzeź. Zgodnie z drugim, Józef K. — tak jak w gruncie rzeczy biblijny Hiob — nigdy nie uznał swojej winy. Zgodził się umrzeć, bo

nie potrafił żyć na kolanach tak jak kupiec Block. Nie chciał dłużej przebywać w świecie, gdzie szukając prawdy zmuszeni jesteśmy ograniczać się do uznania konieczności. Nietrudno tutaj o pomyłkę, jako że mało wytrawny obserwator może wziąć czasem bierny opór za oznakę posłuszeństwa.

W zakończeniu biblijnej księgi Bóg, choć nie do końca zadowolony z Hioba, sięga po cud i unieważnia następstwa lekkomyślnego zakładu. Świat wraca do normy, a bogobojny mąż cieszyć się może długim i szczęśliwym życiem. Cudowne ocalenie bohatera byłoby w świecie Kafki nie do pomyślenia. Józef K. umiera w dniu swych trzydziestych pierwszych urodzin, Franz Kafka przeżyje go o dziesięć lat.

Przymierza nie będzie?

*Odkąd złoty październik przeszedł w chmurny listopad,
Odkąd zebrano jabłka i złożono na zimę,
a ziemia stała się archipelagiem ostrych
brązowych punktów w bezmiarze wody i błota,
Nowy Rok czeka, dyszy, czeka, szeptce w ciemności.**

Właśnie tej jesieni Tomasz Becket, arcybiskup Canterbury, powrócił do swej ojczyzny. Był rok 1170, ostatni rok życia duchownego i męża stanu, królewskiego kanclerza, który popadłszy w niełaskę musiał się ratować ucieczką w przebraniu. Po pięciu latach powrócił. Aby zdobyć władzę i zawiązać nici spisku, mówili wrogowie. Aby zdobyć palmę męczeństwa, podejrzewali zawistni. Aby pogodzić się z królem, sądzili małoduszni. A może tylko po to, by umierając dać świadectwo prawdzie?

Mord w katedrze, jedna z najlepszych sztuk w dorobku Thomasa Eliota, jakkolwiek pokazuje ostatnie dni życia arcybiskupa i jego męczeńską śmierć, nie jest dramatem historycznym. To raczej poetyckie misterium idei, rozpisane na kilka zaledwie głosów, zwięzłe, oszczędne, operujące techniką niedopowiedzenia. Tomasz Becket jest tu nie tyle realną osobą, ile głosem, uczestnikiem dialogu. Chór wyraża głos tłumy, rycerze reprezentują przemoc i — niejako zastępczo — głos władzy, którego bezpośrednio w dramacie nie słyszymy. Powstaje w ten sposób konstrukcja przywodząca na myśl średniowieczny tryptyk. Jego dwa skrzydła tworzą religia i polityka, władza duchowa i władza ziemską. Pośrodku znajdują się rządzi

* Wszystkie cytaty z dramatu Eliota w przekładzie Jerzego S. Sito.

— chwiejna jak zawsze we wszystkich epokach i jak zawsze zróżnicowana opinia publiczna. Między tymi ośrodkami rodzą się zasadnicze napięcia *Mordu w katedrze* i taki obraz kreśli w swej imaginacji widz albo czytelnik utworu. Jest on przecież tylko częściowo zgodny z zamysłem autora, a już zupełnie obcy bohaterowi jego dzieła.

W gruncie rzeczy bowiem dziedzina polityki nie stanowi żadnej alternatywy dla sfery sacrum, która czerpie swe inspiracje z regionów państwa niebiańskiego. Jak uczy święty Augustyn, „dwie miłości zrodziły dwa państwa: miłość własna, granicząca z pogardą wobec Boga, zrodziła państwo ziemskie; miłość do Boga, granicząca z pogardą dla siebie samego, zrodziła państwo niebiańskie”. To pierwsze istnieje uwikłane w rzeczywistość tego świata, podczas gdy drugie jest imperium wędrującym — to znaczy obcym porządkowi rzeczy doczesnych.

A zatem nie ma dwóch stron, dwóch stronnictw, dwóch możliwych i w jakimś sensie usprawiedliwionych wyborów. Strona jest tylko jedna — podobnie w sporze dobra ze złem czy grzechu z cnotą, zło albo grzech nie są „stroną”, ale ludzkim błędem. Błędem tego samego rodzaju zdaje się być polityka.

Dramat Eliota gromadzi sumiennie argumenty przemawiające za takim ujęciem kwestii. Zaangażowanie w zawiłe gry polityczne unicestwia przede wszystkim jednostkę, prowadzi do zamętu i perspektywy grzechu śmiertelnego. Oczy człowieka, które powinny zwracać się ku niebu, zamykają się, zwężają. Umysł nie chłonie już świętej wiedzy, przyjmując za rzeczywistość grę pozorów. A tymczasem:

Los czeka w ręku Boga, nie w rękach mężów stanu,
Którzy czynią, planują, zgadują lepiej lub gorzej,
Ścigają jakieś tam cele, które zmieniają się w ręku
zgodnie z rysunkiem czasu.

Nie można budować niczego, polegając na działaniu czasu zmiennego, ulotnego, kapryśnego. Nie można wy-

brać czasu, gdy ma się świadomość, że istnieje wieczność, ani wybrać mocy ludzkiej, skoro wiadomo, że istnieje boska.

Kto przedkłada politykę nad religię, postępuje niemądrze. Ale popełnia również grzech. O ile bowiem ostateczną instancją w sferze religii jest Bóg, to w dziedzinie polityki ostateczną instancją, rozstrzygającą definitywnie wszelkie konflikty, jest żelazny miecz, najskuteczniejszy środek perswazji: „Miecz przynosimy — niech miecz zastąpi słowo.” Nie będzie chyba sugestią zbyt ryzykowną, jeśli powiemy, że właśnie w tym zdaniu odsłania się szatańska natura gry politycznej. Dla Boga Słowo i Miecz (symbol kary) są tym samym. Ale słowo ludzkie nie wystarcza, nie posiada prawdziwej mocy ani bezwzględnej skuteczności. Musi zostać wsparte albo też unicestwione inną siłą — siłą miecza. I nie mamy wątpliwości, że jest to siła już nie ludzka, lecz diabelska. Jeden z bohaterów *Mordu w katedrze* szkicuje następujący obraz wysiłków ziemskiej władzy:

Nie widzę nic sensownego w świeckiej sztuce rządzenia,
Jak tylko dwulicowość, przemoc i nadużycia.

Król rządzi lub baronowie rządzą:

Silni silnie, a słabi kaprysem.

Wyznają jedno prawo: wziąć władzę i utrzymać.

Ci, którzy wytrwali, umieją wygrać żądze i chciwość innych,
Słabych pożera zwykle ich własna żądza i chciwość.

Piekło polityki jest ekspansywne. Jego prawa i jego zbrodnie mają moc przyciągającą. Na drodze Tomasza Becketa stają wysłannicy owej krainy — czterej kusiciele, symboliczne figury na tyle wieloznaczne, że dopuszczające różnorodność interpretacji. Arcybiskup odrzuca bez trudu pokusę życia światowego, pokusę władzy świeckiej i pokusę zdrady. Czwarty Kusiciel obiecuje mu siłę — siłę, ale nie wszechmoc. Zapewnia bowiem, że ofiarować może „władzę najwyższą z wyjątkiem jednej”. Słowa te brzmią wielce zagadkowo — tym bardziej że Czwarty

Kusiciel ma na myśli nie władzę ziemską, lecz władzę duchową i jej atrybuty — „klucze od nieba i piekła”. Nie dysponuje natomiast, jak się zdaje, ową władzą i mocą, jaką z perspektywy chrześcijańskiej daje tylko słabość, pokora, wyrzeczenie się woli własnej i zastąpienie jej wolą Boga. Czyż nie są to pewniejsze środki zbawienia aniżeli pogoń za jakąkolwiek formą potęgi?

Tomasz oddala od siebie każdą z pokus. Zachowuje czystość wewnętrzną w imię pragnienia prawdy, świętości, bezgrzeszności. Powrót do łask królewskich, podjęcie na nowo gry politycznej wydaje się z jego punktu widzenia upadkiem. Nie można bowiem, jak sądzi, ustrzec się grzechu inaczej niż rezygnując z wszelkiego działania. Grzech nadchodzi niepostrzeżenie — nawet wówczas, gdy pragniemy czynić dobro. Nie można natomiast zachować stanu czystości, jeśli działa się w sferze, która jest siedliskiem błędu.

Mechanizmy historii pozostają dla nas ukryte, jednak Becket głosi swoje prawdy z pozycji człowieka, który w i e, który podniósł zasłonę materialnych dzieł i stwierdził, że działać — przynajmniej w potocznym rozumieniu tego określenia — nie warto. Nawet działać w jak najlepszych intencjach, na przykład dla dobra innych.

Jest w takim myśleniu pewien paradoks, który budzi nasze wątpliwości. Eremita, asceta, święty znalazłby się w sytuacji bez porównania łatwiejszej — zwłaszcza gdyby ofiarowano mu pustelnię wyłączoną spod kontroli ziemskiej władzy. Pustelnię, której nie odwiedzają poborcy podatków ani konfidenci, jednym słowem — skrawek świata, który na dobrą sprawę światem już nie jest. Ale i w takim przypadku czulibyśmy się spokojniejsi, gdyby pustelnik pozostawił swoje rachunki ze światem w należytym porządku. Sytuacja Becketa wygląda zgoła inaczej. Arcybiskup Canterbury w dalszym ciągu władzę ziemską posiada, chociaż władzy tej już nie pragnie, chociaż tak rozpaczliwie stara się uciec przed jej ciężarem. Jest to władza, jaką daje społeczne zaufanie, władza moralnego

autorytetu. Pozbyć się jej chyba nie można, natomiast można z niej uczynić lepszy albo gorszy użytek.

Mieliśmy dosyć czekania, od grudnia do obmierzłego grudnia, Arcybiskup znowu stanie na czele, rozproszy wątpliwości
i niechęć.

Powie nam, co mamy czynić, pouczy, wyda rozkazy.

Stanowi jedno z Papieżem i jedno z Królem Francji.

Możemy się oprzeć o skałę, możemy wyczuć stopą twardy grunt,
Przeciw odwiecznym przyptykom równowagi sił, baronów
i posiadaczy.

Ci, którzy przyjęli z entuzjazmem wiadomość o powrocie dobrowolnego wygnańca, liczą — jak zawsze w takiej sytuacji — na działanie możliwie najbardziej spektakularne, może nawet liczą na cud. Jednak z perspektywy Tomasza Becketa cudem jest raczej brak działania — odkrycie u schyłku życia prawdy męczeństwa chrześcijańskiego, zrozumienie jego istoty.

Trudno w takich warunkach o porozumienie. Tam, gdzie historyk dojrzy po latach zwykły zbieg okoliczności, Becket widzi tajemniczy zamysł Boga. Bez lęku wychodzi na spotkanie śmierci, ale ci, którzy patrzą na świat mniej głęboko, powiedzą później, że katastrofy poszukiwał, że sam ją spowodował, a w każdym razie nie zrobił nic, by jej uniknąć. Zamiast wystąpić przeciwko tym, którzy historię tworzą, wolał toczyć — jak sam wyznawał — walkę z cieniami, stłumić głos niepokoju, uchylić wewnętrzne rozterki.

Mord w katedrze ukazuje historię pozbawioną blasku sacrum, z czym może najtrudniej pogodzić się nam, Polakom, zapatrzonym w wielkie epizody dziejowe XIX wieku. Romantycy wierzyli, że w ludzkich dziejach ukrywać się może prawdziwa świętość, autentyczna ofiara i eschatologiczne spełnienie. Wielka poezja tamtej epoki zakwestionowała sposób myślenia o historii zaproponowany przez Augustyna. Dziejowe dramaty miały swoich bohaterów i swoich świętych.

Wiek XX postawił pod znakiem zapytania głęboką wiarę romantyków. Znacznie silniej odczuwamy dziś skażenie historii przez zbrodnię, wobec której czujemy się kompletnie bezradni. I jeśli poszukujemy gdzieś jeszcze sacrum, to już raczej poza obszarem ludzkich dziejów. Bohaterowie naszej epoki są podejrzani — zarówno ci, co wojny przegrali, jak i ci, którzy odnieśli zwycięstwo. Równie podejrzani jak ci, co wojen nie prowadzili. Podejrzani politycy, kupcy, bankierzy, uczeni, filozofowie. Podejrzani ci, co pragnęli uszczęśliwić ludzkość przez wprowadzenie nowego porządku, i ci, którzy starego porządku bronili. Podejrzani ci, co podkładali bomby, i ci, którzy w tym samym czasie uprawiali swoje ogrody. Podejrzani także artyści — jedni za to, że pozwolili się uwikłać w spory polityczne, inni — że od tych sporów stronili. A ci, którzy podejrzani nie są — jak znikomy wpływ wywarli na historię naszego stulecia! Jakże kruche okazało się ich dzieło, jak daremny wysiłek, po którym pozostała często tylko dobra pamięć...

Tomasz Becket przeniesiony do współczesności musiałby równie stanowczo, jak uczynił to przed wiekami, powtórzyć gest odmowy. Nie może być przymierza nie tylko między religią i polityką, lecz także między polityką i moralnością. I jeśli nawet brak przymierza nie oznacza jeszcze wojny, to możliwe wydaje się co najwyżej chwilowe zawieszenie broni, względny pokój — „pokój bez pocałunku”, mówiąc słowami poety.

Mord w katedrze został napisany w momencie, gdy państwo totalitarne stało się już rzeczywistością. Święty Augustyn, którego przywołaliśmy na początku tego tekstu, miał świadomość, że państwo jako takie należy do porządku niezupełnie ludzkiego. Jednak — podobnie jak rzeczywisty Tomasz Becket — nie znał jeszcze władzy, której po prostu nie da się zignorować, albo mówiąc inaczej — zignorować nie wolno. Dwudziestowieczne systemy polityczne rozwiały wszelkie złudzenia mesjanistów, wizjonerów, twórców nowożytnej utopii, unicestwiły także zaufanie do sensu religijnego ludzkich dziejów.

Doprawdy, współczesna historia zasługiwała na zgoła inny teatr niż poetyckie misterium idei, wzniosłą tragedię o arcybiskupie zbuntowanym przeciwko królowi. Eliot wiedział doskonale, że w naszej epoce polityczni mordercy nie są Makbetami. Dlatego zabójcy Becketa, dokonawszy swego czynu, wychodzą na proscenium i zwracają się bezpośrednio do publiczności. Kończy się tragedia, rozpoczyna polityczna farsa, teatr demagogii w całkiem już dwudziestowiecznym stylu, z użyciem tak dobrze znanych chwytów propagandowych. Padają określenia: „obowiązek”, „racja stanu”, „potrzeba przywrócenia porządku”, „konieczność posłużenia się gwałtem dla umocnienia sprawiedliwości społecznej”. Ostatni z mówców wpada na jeszcze śmielszy pomysł: dowodzi, że w rzeczywistości mordu nie było. Ofiara popełniła bowiem samobójstwo „w chwili zmniejszonej poczuciałości”.

Tak, bez wątplenia znajdujemy się w wieku XX i o udrękach naszego stulecia, a nie perypetiach średniowiecznych Anglików pragnie nam opowiedzieć Thomas S. Eliot. Przyznajmy, że wybrał w tym celu szczególnie dogodną konwencję. Bo przecież na przestrzeni ośmiuset lat zmieniła się władza, zmienił także Kościół (co prawda w znacznie mniejszym stopniu), nie zmieniły natomiast prawdy nauki chrześcijańskiej. Dylematy, z jakimi miał do czynienia autentyczny arcybiskup Canterbury, uległy wyostrzeniu, nabrały szczególnej aktualności „tu i teraz”.

Z perspektywy chrześcijańskiej stwierdzenie, iż losy jednostek i narodów znajdują się w ręku Boga, pozostaje fundamentalnym założeniem, którego nie sposób zakwestionować. Porządek boski nie może być oczywiście iluzją, ale iluzją może być ludzkie o nim wyobrażenie. Człowiek ma prawo powiedzieć tylko tyle, że jest on tajemniczy, nieprzenikniony i sprawiedliwy w sposób absolutny. Ale nasuwa się pytanie, czy wiara tego rodzaju nakłada na nas obowiązek całkowitej bierności. Czy taka bierność nie oznacza zgody na zło, czy nie powiększa sumy zła na ziemi?

Czy wreszcie świętość, która przeciwko złu nie występuje w sposób zdecydowany, otwarty, mężny, nie jest świętością pozorną? Czy w warunkach dyktatury troska o wewnętrzną czystość nie zawiera w sobie ziarna grzechu?

Nie są to, jak sądzę, pytania spoza sfery religijnej. Autorytet chrześcijaństwa w naszych czasach wspiera się bowiem nie tylko na obronie sfery czysto duchowej, lecz i na wysiłkach zmierzających do uporządkowania chaosu ziemskich spraw. Rezygnacja z tej ostatniej misji w imię poszukiwania świętości wydaje się przedsięwzięciem wielce ryzykownym, choć z drugiej strony, zaangażowanie w sprawy świata łączy się nieuchronnie z zaangażowaniem w spory polityczne. Jak się zdaje, żyjemy w epoce, gdy wyjątkowo trudno zachować niewinność. Jesteśmy skazani na błąd, wydani na ryzyko grzechu, może nawet na konieczność czynienia zła.

Zmęczony i nieufny Tomasz Becket wycofuje się. Pozostaje w bezruchu, oczekując chwili, gdy dosięgnie go śmierć z rąk królewskich siepaczy. W swoim ostatnim kazaniu powiedział, że „męczeństwo chrześcijańskie nigdy nie jest przypadkiem [...] jest zawsze zamierzeniem Boga, który dla miłości ludzi chce ich ostrzec, prowadzić, zawrócić na swoje drogi”. Dramat Eliota zdaje się dowodzić, że męczennik wypełnił swoją rolę, dodając chwały miastu Canterbury i całej Anglii:

Bo tam, gdzie święty przebywał, gdzie
męczennik krew swoją rozlał
za krew Chrystusa,
Ziemia jest święta, jej świętość nigdy
zniknąć nie zdoła,
Choćby zdeptały ją armie, choćby ją
nachodzili turyści z przewodnikami.

Tak kończy się opowieść o Tomaszu Beckecie w planie misteryjnym, teatralnym. Ale warto przytoczyć jeszcze inne zakończenie, które napisała historia — ta nieczysta, grzeszna historia, przed którą bronił się bohater.

Po zabójstwie Becketa król Henryk II uroczyście oświadczył, że śmierci arcybiskupa nie pragnął. Wyznanie, choć zabrzmiało niezbyt szczerze, zostało przyjęte z ulgą i usatysfakcjonowało ówczesne władze kościelne — tym bardziej skore do zgody, że monarcha zapewnił utrzymanie w Jerozolimie dwóch tysięcy rycerzy i ufundował trzy klasztory. Kościół i państwo doszły też do porozumienia w pewnych kwestiach z dziedziny prawodawstwa, które stanowiły za życia Becketa źródło ostrego konfliktu. Trzy lata później w obliczu zagrożenia wewnętrznego i zewnętrznego, wojny domowej i wojny z Francją, Henryk II udał się do Canterbury, odwiedził grób męczennika i odbył pokutę. Powiadają, że niemal równocześnie doniesiono mu o sukcesach wojennych.

Rozum i denuncjacja

Kiedy w końcu 1907 roku Joseph Conrad rozpoczynał pracę nad *W oczach Zachodu*, był już autorem między innymi *Lorda Fima*, *Jądra ciemności* i *Nostroma*. W późniejszych latach miał jeszcze napisać *Smugę cienia*, *Złotą strzałę*, a przede wszystkim *Korsarza*. Podobnie jak w przypadku innych większych utworów Conrada, tekst — zamierzony pierwotnie jako nowela — rozrósł się następnie do rozmiarów stosunkowo obszernej powieści. Zmieniony został również początkowy tytuł (*Razumow*) na bardziej adekwatny: *W oczach Zachodu*. Dzień 22 stycznia 1910 roku wolno uznać za datę zakończenia tej powieści — jak pisze biograf Conrada, Zdzisław Najder — „nie najobszerniejszej i nie najdłużej powstającej, ale chyba najdotkliwiej przecierpianej ze wszystkich, które napisał”. Na półkach księgarskich znalazła się ona dopiero na początku października 1911 roku.

Motywy „rosyjskie” w twórczości Conrada, wprawdzie niezbyt częste, nie należą przecież do rzadkości — wystarczy przypomnieć zachowany fragment *Siostr, Duszę wojownika*, wypowiedzi publicystyczne (*Autokracja i wojna*) czy wzmianki w prywatnej korespondencji. Związki nieco innego rodzaju zdają się łączyć *W oczach Zachodu* z takimi dziełami jak pisana w końcu 1905 roku nowela *Donosiciel* czy wydany dwa lata później *Tajny agent*.

Głównym bohaterem swej powieści uczynił Conrad Rosjanina, młodego studenta filozofii, mieszkańca Petersburga. Kiryło Sidorowicz Razumow, tak jak wielu innych bohaterów Conrada, zdaje się być człowiekiem bezgranicznie samotnym. Tym razem chodzi jednak nie o samotność w sensie metaforycznym, niedopasowanie do rzeczywistości, świadomość alienacji, egzystencjalne poczucie obcości. Bynajmniej nie z własnego wyboru, lecz skutkiem tajemniczego zrządzenia losu, Razumow obywać się musi bez rodziny, bliskich, przyjaciół: „Nie miał nikogo bliskiego na świecie, tak dosłownie nikogo, jak tylko da się uczciwie rzec o ludzkiej istocie.”* W tak rozpaczliwej samotności rodzi się plan życia: pilne studia, uczciwa praca, życzliwość wobec otoczenia — te wszystkie wartości powinny zapewnić uznanie ze strony innych. Jego świat to krąg małego szczęścia, bezpiecznego domu, do którego nie znajdzie dostępu zwątpienie. Na taki model przyszłości pada cień egoizmu, rządzi nim duch minimalistycznej etyki Benthama, wydaje się jednak, że ma on szanse realizacji.

W ten świat małych, ale cenionych przez większą część ludzkości ideałów wdziera się Wiktor Haldin. Przychodzi nocą, niczym widmo, do pokoju, który zdążył się już zamienić w pracownię filozofa. Wyznanie i prośba, z jaką zwraca się do Razumowa, wywołują niepokój. Haldin przyznaje się do zabójstwa ministra de P, zwolennika policyjnych represji, na którego rosyjscy rewolucjoniści wydali wyrok śmierci. Razumow powinien teraz dopomóc w ucieczce zamachowca.

Zwróćmy uwagę, że Haldin pojawia się w jak najbardziej fatalnym momencie. Razumow dokonał znacznie wcześniej nieodwołalnego wyboru i niespodziewana wizyta Haldina może przekreślić ambitne plany. Decyzja

* Wszystkie cytaty z powieści w przekładzie Wita Tarnawskiego.

ma zapasć w nocy, w niesamowitym, mrocznym pejzażu Petersburga. Splot rozmaitych okoliczności i motywów dyktuje Razumowowi drastyczne postanowienie — denuncjuje Haldina, który zostaje ujęty i po krótkim śledztwie powieszony.

Przez chwilę Razumow sądzi, że przewyciężył stan izolacji. Podczas wizyty w pałacu swego tajemniczego protektora (i zapewne ojca), księcia K., składa w jego ręce losy dwóch osób. Pragnie ponadto zdobyć nauczyciela i mistrza w jednej osobie. Słowa poparcia ze strony księcia K. brzmią jak rozgrzeszenie, którego tak bardzo potrzebuje. Ale właśnie wówczas samotność „bezpieczna” zmienia się w samotność „przeklętą”. Zamiast autentycznego związku powstaje iluzja więzi. Razumow przecenia możliwości i dobre chęci swego partnera, ale już sama obecność drugiego człowieka łagodzi poczucie winy. Porozumieli się doskonale, chociaż nie padli sobie w objęcia. Razumow podał tylko ramię starszemu panu.

2

Polityka nie zajmowała dotychczas zbyt wiele miejsca w przemyśleniach Razumowa. Gdyby nie spotkanie z Haldinem, pozostałby on może na zawsze „człowiekiem apolitycznym”. Taka właśnie postać o nieprzeciętnej inteligencji, ale dość niskim miejscu w hierarchii społecznej wydaje się równie atrakcyjna dla obu stron. Zalety umysłu, urojone czy rzeczywiste, czynią Razumowa typowym „człowiekiem do pozyskania”, który wcześniej czy później trafi w samo centrum walki politycznej.

Oczywiście sama inteligencja nie chroni przed popełnieniem fatalnego błędu, podobnie jak rozum nie gwarantuje obrony przed złem. U Conrada wówczas, gdy budzą się demony, rozum pracuje z całą energią. To właśnie rozum, chłodny, obiektywny, wolny od emocji intelekt ma przywrócić bohaterowi dobre samopoczucie, stać

się skutecznym środkiem duchowej samoobrony. Pod wpływem argumentów krytycznego rozumu winny ustąpić nawet racje innego rodzaju — racje moralne.

Popelniona zdrada mobilizuje do refleksji. Nad ranem, tuż po wydaniu Haldina w ręce policji, Razumow na przypadkowej kartce papieru zapisuje swe polityczne credo: piętnaście słów usprawiedliwiających postępowanie donosiela.

„Historia — nie Teoria.

Patriotyzm — nie Internacjonalizm.

Ewolucja — nie Rewolucja.

Kierowanie — nie Niszczzenie.

Jedność — nie Rozdarcie.”

Haldin ukazuje mu się teraz jako burzyciel istniejącego porządku, ślepe narzędzie bezsensownej destrukcji, prawdziwy wróg polityczny. Skoro już wcześniej, przed wizytą niespodziewanego gościa, Razumow nie darzył sympatią ideologów rewolucyjnych, to z jego perspektywy Haldin okazuje się nie tyle bojownikiem sprawy, co zwykłym mordercą. Ponadto zamachowiec nie był nigdy bliskim przyjacielem Razumowa, czemu więc oczekiwał pomocy akurat z jego strony? Obecność terrorysty w mieszkaniu bohatera stanowi realne zagrożenie — gdyby została odkryta, katastrofy nie dałoby się uniknąć. Wszystkie wyliczone argumenty mają jedną wadę: dowodzą braku odwagi i dlatego Razumow próbuje pozbyć się ich jak najszybciej.

Niczym niezbyt uważny czytelnik Kanta tworzy fikcję przykrego obowiązku, którzy rzekomo kieruje najczęściej naszym postępowaniem. Zdrada nie może być zdradą, skoro Razumowa nic z Haldinem nie łączy. I tutaj rozum popełnia błąd, który wynika zresztą z niewykonalności podjętej operacji. Jeśli nawet odrzucimy zarzut zdrady, pozostaje inny, równie poważny: denuncjacja. Zjawisko donosicielstwa trudno rozpatrywać wyłącznie w kategoriach walki politycznej, denuncjacja dokonana z najbardziej szlachetnych pobudek też budzi niesmak. W tym

punkcie rozum wychodzący od fałszywych przesłanek ponieść musi klęskę.

Zetknięcie z tym, co żywiłowe, irracjonalne, nieprzeniknione, odsłania całą iluzoryczność stworzonego przez intelekt ładu. Wypadkami opisanymi w powieści rządzi paradoks. Z perspektywy rozumu krytycznego, a nawet zdrowego rozsądku, który nie bierze pod uwagę zdarzeń absurdalnych, niektóre sytuacje przedstawione przez Conrada nie powinny w ogóle zaistnieć. Paradoksem jest fakt, że Haldin szuka przyjaciela w osobie Razumowa, że dopiero po denuncjacji zwiększa się nagle krąg potencjalnych przyjaciół głównego bohatera, paradoksem może najbardziej tajemniczym — spotkanie z siostrą straconego, Natalią Haldin.

Mimo że *W oczach Zachodu*, podobnie jak inne utwory Conrada, nie udziela jednoznacznych odpowiedzi na najważniejsze pytania filozoficzne, to wydaje się oczywiste, że zdaniem autora rozum nie przesądza o trafności naszych wyborów. Zmuszony do działania w najbardziej skrajnych sytuacjach, ujawnia często absolutną bezradność. Nie oznacza to oczywiście, że w takich okolicznościach człowiek ma prawo czuć się zwolniony od obowiązku dochowania wierności „kilku prostym prawdom”.

3

Pisząc swą powieść, Conrad nie był pewny przyjęcia ze strony czytelnika angielskiego. Temat rosyjski wydawał się egzotyczny, opisywane zdarzenia — dość abstrakcyjne z punktu widzenia zachodniego Europejczyka. Taka obawa była o tyle uzasadniona, że sam pisarz wielokrotnie podkreślał zasadniczą odmienną Rosji w stosunku do państw zachodnich. W *Autokracji i wojnie* uznał państwo rosyjskie za straszliwe monstrum, anachroniczny twór powołany do życia przez zbrodniczy despotyzm. Conrad nie widział możliwości reform w obrębie wrogie-

go wszelkim postępowym dążeniom mocarstwa. Zbliżony obraz Rosji kształtowali polscy poeci romantyczni, lecz także — jak zauważył wnikliwie Zdzisław Najder w swym studium *Conrad a Dostojewski* — myśliciele rosyjscy, chociażby Piotr Czaadajew i Aleksander Hercen.

W powieści Conrada Rosja staje się ziemią przeklętą, ogarniętą złem, pogrążoną w mrokach bezprawia. Tak postrzegają swoją ojczyznę wygnańcy — skupieni na emigracji działacze rewolucyjni. Myśl, że na narodzie rosyjskim ciąży przekleństwo, podchwytuje za nimi narrator powieści, angielski filolog i nauczyciel. Sami Rosjanie budują przepaść dzielącą ich od świata zachodniego. Kulturę europejską traktują z wyraźną nieufnością, a nawet pogardą. Pamiętajmy, że również Fiodor Dostojewski dojrzał w imponującej cywilizacji zachodniej tylko „pogański Babilon”. Zbliżony pogląd reprezentowali ideologowie „narodnictwa”, słowianofile, a także filozofowie w rodzaju Konstantego Leontjewa.

Wierząc, że przyszłość należy do Rosjan, Razumow uważa cywilizację europejską za fałszywą. Piotr Iwanowicz mówi z niechęcią na temat „cudzoziemskiego liberalizmu”. Nawet osoba tak godna szacunku jak Natalia Haldin sądzi, że Rosjanie znajdują kiedyś lepszą formę władzy aniżeli demokracja zachodnia. To właśnie irracjonalna myśl o powierzonej własnemu narodowi misji zdaje się łączyć wszystkich Rosjan.

Madame de S. powiada z ironią, że Europejczycy nie rozumieją „mouvements d’âme” narodu rosyjskiego. Pod tym wytwornym określeniem kryje się zdrada, kłamstwo, terroryzm, dążenie do autokracji. To ostatnie słowo: autokracja, daje klucz do Conradońskiego widzenia Rosji. Narrator powieści zamyka rozmowę z Natalią Haldin następującą uwagą:

„Cień autokracji, nie dostrzeżony jeszcze przeze mnie, padł już był na Boulevard des Philosophes w wolnej, niepodległej Genewie, gdzie znajduje się dzielnica zwana «La Petite Russie». Ile razy zejdzie się dwóch Rosjan, cień

autokracji jest z nimi — zabarwiając ich myśli, ich poglądy, ich najskrytsze uczucia, ich życie prywatne, ich publiczne wypowiedzi, wnikając nawet w tajemnicę ich milczeń.”

Akceptacja fenomenu autokracji jako najwłaściwszej formy władzy w Rosji umacnia Razumowa w przekonaniu o słuszności podjętej decyzji, co przesądza zarazem o losie Haldina. W ciemną noc zbrodni Razumow dokonuje nieoczekiwanego odkrycia: śnieżny bezwład skutej mrozem Rosji zaczyna odczuwać jako symbol niewzruszonego porządku. Dochodzi do wniosku, że bezkresne przestrzenie tego kraju domagają się rządów jednej tylko despotycznej ręki. Rozbudzony nagle, graniczący z nacjonalizmem patriotyzm Razumowa prowadzi do niepokojących wniosków. Ziemia, którą ostatecznie musimy uznać za abstrakcję, okazuje się tu ważniejsza od ludzi.

Powieść Conrada kreśli obraz Rosjan, którzy — zajęci własnymi sprawami, pielęgnujący własną tradycję — nie pragną być zrozumiani przez Europę. Dla Natalii Haldin najlepszy przyjaciel z Zachodu pozostanie na zawsze kimś obcym — człowiekiem, któremu nie zdradza się swych najgłębszych uczuć. Trudno stwierdzić, do jakiego stopnia w widzeniu kwestii rosyjskiej pisarz pozostaje typowym „człowiekiem Zachodu”. W liście do Constance Garnett przyznaje się do pewnej bezradności, ale także dystansu. Jak każdy Polak — na ile to możliwe — stara się Rosjan unikać.

Głęboka różnica dzieląca rosyjską mentalność od zachodniej znajduje także wyraz w dwóch jakże odmiennych sposobach uprawiania literatury. Pierwszy z nich reprezentuje narrator powieści, Anglik. Jego zapiski powstają w myśl zasady wypowiedzianej przez Conrada w noweli *Powrót*: „Obnoszenie się ze swoim sercem to zbyt nie sprzeniewierzenie się samemu sobie.” (Przeł. Helena Gay.) Literatura jest dla niego chłodną, obiektywną i czystą obserwacją świata. Inaczej sądzi drugi z „piszących” bohaterów *W oczach Zachodu* — Razumow.

W jego wypadku prowadzony pamiętnik spełnia funkcję terapeutyczną. Dominuje w nim ton konfesyjny i gwałtowne, wręcz patologiczne pragnienie odstonięcia przed innymi swych przerażających tajemnic. Drugiemu z wymienionych modeli pisarstwa patronuje rzecz jasna Dostojewski, autor wspomniany przez Conrada z wyraźną niechęcią. Polemika z jego dziełem tkwi zresztą u podstaw *W oczach Zachodu*.

Poprzez pisanie Razumow chciałby wyjaśnić zagadkę swojego losu. Pisze w samotności, ale nie dla siebie samego. W nadziei znalezienia czytelnika i słuchacza kryje się jakaś trudno zrozumiała potrzeba samoponiżenia, która „człowiekowi Zachodu” kojarzyć się może ze szczególnie wyrafinowaną formą ekshibicjonizmu. Ten właśnie psychiczny mechanizm Conrad nazywa „obracaniem noża w ranie”. Bohater powieści sięga po pióro w kilku sytuacjach: tuż po zadenuncjowaniu Haldina, gdy formułuje swój „program polityczny”, później, gdy prowadzi pamiętnik, wreszcie — kreśląc ostatni list do Natalii Haldin. Tę samą, równie intrygującą potrzebę pisania odczuwa inny prowokator, Sevrin z noweli *Donosiciel*. W trakcie pobytu w Genewie, gdy Razumow wchodzi dopiero w rolę agenta carskiej policji, powstaje dokument innego rodzaju. Tajemniczy impuls każe mu napisać cokolwiek — chociażby donos.

4

Policyjne państwo otacza swoich obywateli niewidzialną siecią. Podczas rozmowy z radcą Mikulinem — rozmowy, która jest w gruncie rzeczy nieformalnym przesłuchaniem — Razumow zdaje sobie sprawę, że znalazł się w pułapce. Chce odejść, zniknąć. „Dokąd?” — pyta bez gniewu zdziwiony urzędnik. W ogromnej przestrzeni Rosji nie ma miejsca dla wolności, nie ma też bezpiecznego schronienia dla kogoś, kto stał się obiektem zainte-

resowania aparatu przemocy. Współpraca z policją oznacza kres marzeń o życiu godnym szacunku, chlubnych studiach i pożytecznej pracy. Od tego momentu jakieś fatum zawisło nad jego losem.

Donosiciel nigdy nie uwolni się od swych mocodawców, nie powróci już do normalnego życia. Akt denuncjacji czyni go bezwolnym narzędziem w rękach tajnej policji. Żeby czuć się dobrze w takiej roli, trzeba — o ile to w ogóle możliwe — urodzić się szpiclem. W powieści *Tajny agent* Verloc powiada, że żadne zajęcie nie zawodzi człowieka tak kompletnie, jak zajęcie tajnego agenta policji. Tym bardziej zawiedziony musi być Razumow, postać daleko bardziej skomplikowana niż inicjator zamachu na obserwatorium w Greenwich. W *Tajnym agencie* Conrad wskazuje na wyjątkową pozycję donosiciela jako osoby obdarzonej nieograniczoną wolnością, kontrolującej poczynania obu stron. Takiej ewentualności Razumow zdaje się nie brać w ogóle pod uwagę, co w pewnej mierze ratuje go w naszych oczach. W powieści występuje jednak inna postać, która czuje się świetnie w skórze prowokatora i korzysta ze wszystkich łączących się z tą profesją przywilejów. To Necator, zwany też Nikitą, wykonawca rewolucyjnych wyroków, a jednocześnie agent carskiej policji.

Na donosicielstwie, prowokacji, podstępnie i intrydze wspiera się system autokratycznego państwa policyjnego. Jeden z jego twórców, minister de P, ofiara zamachu Haldina, dowodzi nawet, że idei wolności nie można pogodzić z wolą Boga. Jego zdaniem sam Bóg jest Autokratą Wszechświata, patronującym z wysokości niebios zwolennikom despotycznego ustroju. Carska autokracja dopuszcza możliwość złamania każdego prawa w obronie panującego porządku. Jednakże dla rozumu, który zawsze lęka się najbardziej chaosu i anarchii, policyjny system będący gwarancją ładu posiada trudny do sprecyzowania urok. Pociąga w taki sam sposób, w jaki niektórych ludzi fascynuje zło. Uosobieniem owego dwuznacznego czaru jest radca Mikulin, w powieści jedna z najświetniejszych

kreacji psychologicznych. Mikulin umie uważnie słuchać i cierpliwie czekać. Wie, że Razumow mu się nie wymknie. Z pewnością wróci — jak powraca szpicel.

5

We wspomnianej wcześniej powieści *Tajny agent* znajdujemy zaskakującą sugestię, że rewolucjonista pozostaje zawsze więźniem istniejącego porządku. Chodzi być może o związek silniejszy aniżeli ten, który łączy pana i niewolnika. Narrator *W oczach Zachodu* dostrzega „cień autokracji, spoczywający na życiu Rosjan, zarówno w ich poddaniu się, jak i ich buncie”. Wybór dokonany przez Razumowa trudno uznać za uzasadniony, ale czytelnik powieści może odnieść wrażenie braku alternatywy. W gruncie rzeczy bowiem bohater wybiera między bezprawiem władzy a bezprawiem walki.

Próby etycznego usprawiedliwienia rewolucji wiodą zazwyczaj do lepiej czy gorzej zamaskowanej demagogii. Pojęcia takie, jak „lud”, „wyzyskiwani”, „klasa uciskana”, odgrywają kluczową rolę w tych karkołomnych wysiłkach. Conrad zachowuje głęboki sceptycyzm wobec ideologii rewolucyjnej i — jak wolno przypuszczać — podziela opinię angielskiego narratora powieści:

„Żywiółowa rewolucja wpada z początku w ręce ciasných fanatyków i tyrańskich hipokrytów. Potem przychodzi kolej na wszystkich pretensjonalnych bankrutów umysłowych danego czasu. Tacy są wodzowie i kierownicy. Zechce pani zauważyć, że pominąłem zwykłych łotrów. Natury sumienne i sprawiedliwe, szlachetne, ludzkie i ofiarne, jednostki nieegoistyczne i inteligentne mogą rozpocząć ruch, ale on im się wymyka. To nie są przywódcy rewolucji. To są jej ofiary, ofiary rozczarowania, niesmaku, często wyrzutów sumienia.”

Cytowane słowa, jakkolwiek mają sens ogólniejszy, odnoszą się również do rewolucyjnego bestiarium zgroma-

dzonemu w Genewie. Znajdziemy w tym środowisku wiele złego smaku, przesady, hysterii, fanatyzmu i hipokryzji. Piotr Iwanowicz, otoczony legendą więzień caratu, prezentuje się dosyć groteskowo jako wyznawca feminizmu i twórcą kultu rosyjskiej kobiety. Madame de S., zamożna projektorka ruchu, podczas seansów spirytystycznych przywołuje na pomoc siły nadprzyrodzone. Odrażający psychopata Necator, „zbrojne ramię rewolucji”, okazuje się szpiclem na usługach policji. Na wszystkich ciąży emigracyjny kompleks bezczynności i bezsilności. Z upływem lat tracą zdolność prawidłowej oceny rzeczywistości. W tych warunkach udany zamach na ministra de P. urasta w ich oczach do rozmiarów cudu, jego wykonawca zaś przeobraża się w natchnionego męczennika.

W noweli *Donosiciel* Conrad nazywa rewolucjonistów wiecznymi optymistami. Dodajmy jednak, że ma na myśli optymistów zaciekłych, bezlitosnych i despotycznych, a więc w istocie fanatyków urojonej sprawy. Ich metody muszą budzić opór autora *W oczach Zachodu* — sceptyka, przeciwnika wszelkich fanatyzmów religijnych, narodowych czy politycznych. Z odmiennych pozycji podejmuje z nimi walkę Razumow. Dla człowieka, którego jedyną bronią ma być rozum krytyczny, instrument trzeźwej i wolnej od emocji oceny świata, rewolucjoniści przypominają szaleńców. Intelktualistę odpychać powinna ich demagogia, zaślepienie, prostacka filozofia, skłonność do afektacji.

W epilogu powieści obserwujemy, jak rosyjski ruch rewolucyjny ulega pewnym przemianom. Zdemaskowany zostaje (zresztą nie bez zgody policji) prowokator Nikita, Piotr Iwanowicz i Madame de S. powracają do Rosji. Odchodzą szarlatani, agenci, fałszywi prorocy, pozostają w pewnym sensie najlepsi. Najlepsi, a zatem najgroźniejsi, tacy jak Sofia Antonowna, „niszczycielski duch rewolucji”.

U Conrada historia prezentuje się jako dziki, niszczący żywioł, nad którym jednostka nie jest w stanie zapa-

nować. Wypadki zawsze uprzedzają i zaskakują człowieka. Tok fabuły *W oczach Zachodu* wydaje nam się raczej niespieszny, trudno tu mówić o jakiejś lawinie zdarzeń. A jednak podczas swego pobytu w Genewie Razumow marzy nieustannie o chwili bezruchu umożliwiającej refleksję, pozwalającej ocenić sytuację. W tej powieści człowiek czuje się najczęściej „ziarnkiem piasku” pozbawionym jakiegokolwiek wpływu na bieg dziejów. Presja historii sprawia, że nikt nie pozostanie na „zewnątrz”, całkowita prywatność, podobnie jak absolutna neutralność, wydaje się niemożliwa do utrzymania.

Gdyby nie działanie historii, losy Razumowa potoczyłyby się zapewne inaczej. Splot niezwykłych okoliczności przesądza o upadku bohatera. Historia odbiera człowiekowi prawo wyboru, więzi go w swoich niszczących trybach. Fałszywy byłby jednak wniosek, że pod naporem wydarzeń tracą ważność odwieczne kryteria moralne. Michaelis z *Tajnego agenta* myli się całkowicie, dowodząc, że pod wpływem warunków ekonomicznych zmienia się nie tylko sztuka, filozofia i miłość, ale także sama prawda.

Pokonany Razumow ma świadomość, że jego życie zostało zmarnowane. Podobnie oceniać będą swoje losy za kilka lat rosyjscy inteligenci — literackim echem tych nastrojów są dwie równie interesujące kreacje psychologiczne: Klim Samgin i Jurij Żywago. Podczas rewolucji myśli się o utraconej przeszłości jak o utraconym domu.

6

Wizyta Haldina i jej następstwa przekreślają życiowe plany Razumowa, stając się ponadto przyczyną swego rodzaju utraty poczucia tożsamości. W całej powieści kontakty międzyludzkie zdaje się kształtować niewiedza. Wiktor Haldin nie wie nic o motywach określających postępowanie Razumowa. Natalia Haldin nie wie, że

podziwiany przez nią Razumow jest sprawcą śmierci jej brata, rewolucjoniści nie wiedzą, że domniemany spiskowiec współpracuje z policją. Mylą się także petersburscy studenci. Nawet tajna policja, która zazwyczaj wie o wszystkim, nie zdoła przewidzieć, że misja Razumowa dobiegnie końca w najmniej stosownym momencie.

Wspomnieliśmy wcześniej, że nadzieje Haldina na pomoc ze strony Razumowa były od początku słabo uzasadnione. Oцениwszy błędnie człowieka i jego poglądy, rewolucjonista pragnie go sobie podporządkować. Wszystko, co mówi, nie przekonuje Razumowa. Upewnia go natomiast w przekonaniu, że Haldin pragnie mu narzucić jakąś zgoła obcą rolę, pozbawiając zarazem autentycznej osobowości. W planie psychologicznym denuncjacja okazuje się zatem rezultatem buntu bohatera wobec narzuconej maski i rozpaczliwą próbą obrony własnej tożsamości.

Razumow sądzi naiwnie, że w tej sprawie dopomóc może policja. Tymczasem radca Mikulin, jeden z wyższych (i zapewne najbardziej inteligentnych) urzędników rosyjskich służb specjalnych, przydziela młodemu człowiekowi rolę prowokatora — równie nieautentyczną i może bardziej niewdzięczną niż rola rewolucjonisty. Razumow znów doznaje wrażenia, że znalazł się w obcej skórze, uwikłany w fatalną sytuację z woli innych.

Odtąd nie ma już szans powrotu do własnego „ja”. Przypadek, a może dyskretne działanie policji, sprzyja rozpowszechnianiu plotek na temat rzekomych zasług Razumowa w zorganizowaniu zamachu na ministra de P. Taki obrót sprawy musi wytrącić z równowagi każdego człowieka myślącego racjonalnie, nie liczącego na szczęśliwy zbieg okoliczności. Uważany przez radykalnych studentów petersburskich za przywódcę spisku, Razumow zdobywa z dnia na dzień kłopotliwą popularność. Samotnik budzi się nagle otoczony licznym gronem kolegów i przyjaciół. Ale na tym etapie życia bohatera jakkolwiek kontakt z innymi ludźmi staje się ciężarem nie do zniesienia.

Sytuacja nie ulega zmianie w Genewie: dla rosyjskich emigrantów domniemany zamachowiec i rewolucjonista posiada wiele uroku. Wybaczą mu chętnie brak dobrych manier, pewną szorstkość i dziwaczne niekiedy reakcje. Gotowi są powierzyć mu najbardziej odpowiedzialne zadania, co powiększa jeszcze zakłopotanie bohatera. Miary nieszczęść dopełnia spotkanie, a później bliższa znajomość z siostrą Haldina. Natalia, biorąc Razumowa za przyjaciela Wiktora, zaczyna go traktować jak osobę najbliższą (w pierwszej wersji utworu Razumow żenił się z Natalią).

Wszystkie postacie powieści okazują się silniejsze od Razumowa. Natalia, Wiktor, Piotr Iwanowicz i inni rewolucjoniści nie dorównują mu zapewne jako partnerzy intelektualni, a przecież każda z wymienionych osób przytłacza bohatera swą tajemniczą mocą i z łatwością wciąga w krąg własnych interesów. Razumow ma wrażenie, że mimowolnie uczestniczy w grze, której reguły zostały mu narzucone. Zmuszony bez przerwy udawać kogoś innego, z rozpaczą obserwuje rozpad własnej osobowości. W tak dramatycznej sytuacji bunt (równoznaczny z autodestrukcją) to tylko kwestia czasu.

Moglibyśmy sądzić, że zwierzenie poczynione Natalii kompromituje donosiciela w wystarczającym stopniu, a powtórzenie straszliwej prawdy podczas zebrania rewolucjonistów to tylko zbędny, teatralny gest, mówiąc słowami Conrada — „obracanie noża w ranie”. Jest chyba inaczej. Po pierwsze, Razumow w dość podobnej scenarii „powtarza” i zarazem „unieważnia” swoją zbrodnię. W innym miejscu, w innym kraju, ale o tej samej godzinie, tuż po północy, działając według magicznej zgoła reguły, znów denuncjuje — tym razem samego siebie. Po drugie — i ten powód wydaje się nawet ważniejszy — odsłonięcie prawdy w obecności konspiratorów unicestwienia dwie ostatnie nienawistne role, do przyjęcia których został zmuszony: rolę rewolucjonisty i rolę informatora policji. Jest w tym momencie naprawdę sobą.

Jest wolny. Tak jak wolny może być człowiek, który utracił wszystko.

7

W znanej przedmowie do *Murzyna z załogi „Narcyza”* Conrad porównuje artystę do uczonego i nazywa obydwo „poszukiwaczami prawdy”. Praca pisarza miałaby zatem polegać na przybliżaniu prawdy. W tak mrocznej powieści, jaką jest niewątpliwie *W oczach Zachodu*, prawdę i dobro reprezentuje w zasadzie tylko jedna postać: Natalia Haldin. Wiadomo, że zdaniem autora miała ona stanowić punkt centralny książki i że z wykonania swego zamysłu Conrad nie był zadowolony.

Początkowe partie utworu świadczą, że Natalia znajduje się pod silnym wpływem brata, zdaje się też podzielać jego rewolucyjną wiarę. Wiadomość o śmierci Wiktora zmienia całkowicie osobowość i poglądy panny Haldin. Pojawia się w nich idea, której nie zaakceptowałby żaden rewolucjonista: idea przebaczenia. Wierząc, że nadejdzie czas, w którym zarówno imiona morderców, jak i ich ofiar zostaną zapomniane, Natalia głosi konieczność powszechnego pojednania.

Niewinna i dosyć łatwowierna dziewczyna staje się najgroźniejszym wrogiem Razumowa. Zaufanie okazane przez Wiktora Haldina było kłopotliwym darem, który nie został przyjęty, gdyż obdarowany z różnych względów nie potrafił go docenić. Darem o wiele trudniejszym do przyjęcia (ale także odrzucenia!) jest zaufanie Natalii Haldin. Spojrzenie „najufniejszych oczu świata” wywołuje paniczny strach i ból nie do wytrzymania. Siła dobra wydaje się porażająca. Żaden cień nie mąci czystości tej postaci, w której Razumow odkrywa z przerażeniem jakby „przedłużenie” osoby nieżyjącego brata. W rzeczywistości Natalia dysponuje bez porównania większą siłą moralną.

Mimo wszystko klęska Razumowa nie skłania do łatwego optymizmu. Po lekturze *W oczach Zachodu* byłibyśmy raczej skłonni przyznać rację tezie Schopenhauera, iż w każdej chwili zło góruje nad dobrem. Gorzkie zwycięstwo Natalii Haldin nie może podważyć jej słuszności. W epilogu czytamy, że bohaterka po powrocie do Rosji oddała się działalności filantropijnej, niosąc pomoc więźniom i biedakom. Ale tak szlachetne i godne najwyższego podziwu przedsięwzięcia nie zmieniają biegu historii.

Końcowy bilans wypada więc bardzo niepomysłnie. Daleko do tego, by wyznawana przez Natalię idea powszechnego przebaczenia odniosła zwycięstwo. Co prawda Sofia Antonowna wspomina Razumowa bez żalu, prawie z sentymentem, głównie jednak dlatego, że okaleczenie donosiciela było... nieformalne, a jego sprawca okazał się szpiclem. Przypadek z pewnością wstydlivy i niezbyt budujący dla przyszłych dziejopisów rewolucji.

Sam Razumow nigdy nie przebaczył Wiktorowi Haldinowi, nie wydaje się również, by zależało mu szczególnie na przebaczeniu ze strony innych. Denuncjując zamachowca, miał nadzieję, że uratuje własną przyszłość i ocali własną osobowość. Obawiał się, że gdyby oskarżono go o współudział w ucieczce zabójcy ministra, to w najlepszym razie wiódłby „nędzną egzystencję pod dozorem policji, w dalekiej mieścinie prowincjonalnej, bez przyjaciół, którzy by mu pomogli w potrzebie, a może nawet przedsięwzięli kroki dla ulżenia jego losowi — przyjaciół, jakich nie brakło innym”. I oto w zakończeniu *W oczach Zachodu* spotykamy bohatera dogorywającego gdzieś w małym miasteczku na południu Rosji, pielęgnowanego przez eks-rewolucjonistkę, niezupełnie może zapomnianego, ale w każdym razie żyjącego z poczuciem totalnej klęski.

Los, historia, a może ktoś zupełnie inny potraktował z szyderczą ironią człowieka rozumu, Kiryła Sidorowicza Razumowa.

Woalka pani Bovary

Nigdy nie skończył studiów, nie założył rodziny i nie dorobił się wielkiego majątku. Gdy po śmierci ojca, mając zaledwie dwadzieścia pięć lat, osiadał w Croisset nieopodal Rouen, uznał swoje życie za zmarnowane. Odbił dwie dłuższe wyprawy — podróż na Wschód śladami romantyków i wycieczkę do Afryki Północnej, w poszukiwaniu materiałów do planowanej powieści. Miał kochanki, pozyskał znaczących przyjaciół w Paryżu. Odnotujmy jeszcze sporo kłopotów w interesach, długi, komplikacje finansowe. Całą resztę życia Gustawa Flauberta wypełniła literatura.

Urodził się w 1821 roku — w tym samym, jakże niezwykłym dla literatury roku, co Baudelaire, Dostojewski i Norwid. Zaczął pisać bardzo wcześnie, ale nie był cudownym dzieckiem. Samokrytyczny do przesady, nigdy nie uwierzył w swój talent. Kilkakrotnie próbował zerwać z literaturą, nawet sukcesy traktował podejrzliwie. Za życia opublikował zaledwie trzy powieści — dorobek niewiarygodnie skromny w epoce Balzaka, George Sand i braci Goncourtów.

W wieku trzydziestu pięciu lat nikt go jeszcze nie znał. Na łamach prasy drukował jedynie drobiazgi, większe utwory odczytywał w wąskim kręgu przyjaciół, nie wzbudzając bynajmniej entuzjazmu. W szufladach zalegały

rękopisy kolejnych, wciąż przerabianych albo pisanych od nowa dzieł — niektóre z nich wydano dopiero po śmierci pisarza.

Co dziwniejsze, podobny los stał się udziałem jego rówieśników — Dostojewskiego powracającego z katorgi, Baudelaire'a sięgającego po dwuznaczną sławę w tym samym roku co Flaubert, zapomnianego prawie Norwida. Wszyscy wchodzili do literatury z pewnym opóźnieniem albo — jak autor *Promethidiona* — zostali zepchnięci na margines. Nie mamy jednak wątpliwości, że wszyscy czterej zapowiadali już w europejskiej kulturze wiek XX. I może dlatego z tak wielkim wysiłkiem musieli walczyć przez całe życie o należne im uznanie.

Kiedy jesienią 1856 roku na łamach czasopisma „Revue de Paris” ukazać się miały pierwsze odcinki *Pani Bovary*, autora potraktowano jak zwykłego debiutanta. Redaktorzy doradzali skróty, a spotkawszy się z odmową, na własną rękę ocenzurowali powieść. Niewiele to pomogło i na początku 1857 roku Flaubertowi wytoczono proces o obrazę moralności. Choć pretekstem do rozprawy stała się debiutancka powieść, był to właściwie proces przeciwko całej ówczesnej literaturze. Dziś trudno sobie to wyobrazić, ale francuski sąd musiał rozstrzygnąć kwestie, które dziś nie budzą żadnych sporów. Czy zasługuje na publiczne zaistnienie dzieło bez pozytywnego bohatera? Czy wolno tolerować sztukę, która nie jest moralitetem? Czy należy zakazać rozpowszechniania książki, która pokazuje występki, ale jednoznacznie go nie potępia?

Wszystkie odpowiedzi wypadły pomyślnie dla oskarżonego i — jak się zdaje — zapewniły *Pani Bovary* jeszcze przed osobnym wydaniem książkowym niemałą popularność. Pierwsza edycja utworu zawierała zresztą dokumenty z procesu, w tym ostateczny wyrok sądu wkraczającego bez zażenowania w kompetencje krytyków literackich. Ci ostatni odnieśli się do książki na ogół z rezerwą. Choć nie brakowało głosów przychylnych, nikt bodaj nie dojrzał w *Pani Bovary* arcydzieła. Trudno w to uwierzyć, że zarzu-

cano Flaubertowi dłuższy i błędy w kompozycji. Równie absurdalne opinie wypowiadać będą w przyszłości recenzenci powieści Dostojewskiego i Prusa...

Z upływem lat głosy sceptyków ucichły, a krytyczne recenzje dawno pokrył biblioteczny kurz. *Pani Bovary* okazała się najgłośniejszą książką Flauberta — być może wbrew intencjom samego autora, który jeszcze przez dwadzieścia lat po jej wydaniu zajmował się literaturą (zmarł w 1880 roku). Jednak ani malowniczy fresk historyczny *Salambo*, ani znakomita *Szkoła uczuć* nie wywarły podobnego wrażenia na czytelnikach. Opublikowana pośmiertnie powieść *Bouvard i Pécuchet* stanowi po dziś dzień lekturę garstki koneserów. To samo moglibyśmy powiedzieć o misterium zatytułowanym *Kuszenie św. Antoniego* i niewiele popularniejszych *Trzech opowieściach*.

Być może o wyjątkowej pozycji *Pani Bovary* przesądza nie tylko literacki kunszt i warsztatowe nowatorstwo. Pamięć czytającej publiczności bywa kapryśna, zapomnieniu ulegają nawet arcydzieła. Flaubert nie zasłużył na taki los przynajmniej z jednego powodu. Jako pierwszy wprowadził do galerii nieśmiertelnych powieściowych bohaterów kobietę — Emmę Bovary. Jej poprzedniczki: Moll Flanders, Manon Lescaut, Eugenia Grandet, to oczywiście na swój sposób interesujące literackie kreacje. Ale gdzież im do Pickwicka, Don Kichota, Wertera! Tymczasem u Flauberta kobieta nie posiada żadnych znamion podrzędności, wręcz przeciwnie — wyrasta zdecydowanie ponad świat męskich bohaterów. Emma Bovary jest pierwsza. Dopiero po niej przychodzą Anna Karenina, Nastasja Filipowna, Tessa d'Urberville.

1

Trudno byłoby nakreślić jej portret. W przeciwieństwie do innych autorów dziewiętnastowiecznych uwielbiających rozbudowane opisy fizjonomii bohaterów, narrator

Flauberta rzadko pokazuje twarz Emmy. Odnotowuje z uwagą jakiś szczegół — drobny, ale zawsze znaczący. Stosuje technikę bliską później malarzom impresjonistom i mistrzom nowoczesnej fotografii, podkreślającym ekspresję fragmentu.

Kiedy widzimy ją po raz pierwszy, wydaje się zmieszaną elegancji i prostoty graniczącej z pospolitością. Karol porównuje jej delikatne, wypielęgnowane paznokcie do migdałów, ale dostrzega też, że jej ręka jest mało subtelna. Podobają mu się — już z zupełnie innych powodów — drewniane saboty na nogach Emmy. Później będzie podobnie. Romantyczne loki na zgrabnej główce i... rozplątane tasiemki od fartucha. Poezja i proza, liryzm i zwyczajność, w której ani pisarz, ani jego bohaterka nie potrafili nigdy dostrzec osobliwego piękna. Rozdźwięk wydaje się tu nieuchronny. Zazwyczaj mówimy, że to codzienność zabija nasze młodzieńcze marzenia. W przypadku pani Bovary dzieje się dokładnie na odwrót: to marzenie opanowuje bez reszty sferę życia codziennego, niszczy ją i paraliżuje, zamyka na zawsze w pułapce nierealnych pragnień.

Z upływem lat Emma Bovary zmienia swój stosunek do męża, pojawiają się w jej życiu kolejni adoratorzy, próbuje — zazwyczaj bez większych sukcesów — przystosować się do otoczenia. Hołduje także przelotnym modom: gra na fortepianie, czyta gazety, ulega dewocji, stara się nawet wejść w rolę gospodyni domowej i wiernej żony. Z natury zmienna, kapryśna, histeryczna i... tak bardzo kobieca, nie jest w stanie pogodzić się z losem, jaki stał się jej udziałem. Nie potrafi zdobyć się na akt rezygnacji, którego społeczeństwo oczekuje od wzorowej żony i matki. Zresztą ciągle podoba się mężczyznom — załamania psychiczne, zgorzknienie, świadomość nieudanego życia nie pozostawiły na jej twarzy żadnych śladów.

Podczas pierwszego spotkania z Karolem ma na sobie błękitną suknię. Gdy zdradza męża z Leonem, pisarzem notarialnym, kryje twarz pod błękitną woalką. Uważny

czytelnik zapamięta jeszcze błękitną parasolkę i niespełnione marzenie Emmy — powóz w kolorze błękitnym. Flaubert nieprzypadkowo obdarzył swą bohaterkę przywiązaniem do jednego koloru (bodaj tylko w tej kwestii pani Bovary pozostaje zdumiewająco konsekwentna!).

Zgodnie z teorią Goethego dwie podstawowe barwy odpowiadają dwóm przeciwstawnym biegunom rzeczywistości: barwa żółta kojarzy się z ciepłem, słońcem, życiem, podczas gdy błękit — z mrokiem, nicością, nieskończonością. Goethe, który przeczuwał w romantycznej ekspansji działanie ciemności, otchłan, pustkę i demoniczną moc Północy, uważał błękit za najważniejszy kolor „ujemny”. Odmiennego zdania byli romantycy, zwłaszcza Niemcy. Dla nich błękit okazywał się źródłem niewyczerpanej fascynacji.

W niespokojnej wyobraźni Emmy romantyzm podlega dość dziwnym metamorfozom. Lektury, nastroje, obrazy rodem z Byrona i Scotta mieszają się z typowymi dla przeciętnej czytelniczki prasy kobiecej wyobrażeniami o lepszym świecie, przywodzącym na myśl sztuczny raj. Romanse są tam najbardziej ekscytujące, nikogo nie nękają troski materialne, piękni i sławni ludzie odbywają wspaniałe podróże, zaspokajając nieustanny głód wrażeń. Poza obrębem tej wspaniałej, ale niedostępnej dla zwykłych śmiertelników rzeczywistości znaleźć można tylko nudę, niedostatek, prostactwo i brak zrozumienia. Romantyzm w wydaniu pani Bovary razi nas swoją clikwością, kryje się za nim sentymentalizm i dosyć tandetny gust. Ci wszyscy, którzy porównują bohaterkę Flauberta do „Fausta w spódnicy”, pomijają przedziwną wprost zachłanność, z jaką pani Bovary próbuje kolekcjonować „piękne” przedmioty. Kupuje breloczki, wazy, eleganckie przybory do pisania, nesesery, szarfy, strusie pióra, chińską porcelanę... Wierzy głęboko, że bez tych wszystkich kosztownych drobiazgów po prostu nie da się żyć! Czy to jeszcze romantyzm, czy już znacznie mniej ambitny *biedermeier*?

Pociąga ją Paryż, a w ostateczności — Rouen. W każdym razie — raczej miasto niż wieś. W przeciwieństwie do Karola, nie znosi wsi, choć właśnie tam się urodziła i wychowywała. Życie wiejskie wydaje się jej monotonne i pozbawione rozrywek. Tęskni do kontaktów z ludźmi, poszukuje przygód. Romantycy zabijali nudę, wyruszając w dalekie podróże. Ale żeby podróżować, trzeba mieć pieniądze. Już po ślubie pani Bovary nabiera świadomości, że nigdy nie zobaczy egzotycznych pejzaży. Nawet mityczny Paryż oznacza dla niej tylko wędrówki w wyobraźni, z planem miasta w ręku.

Ogarnia ją uczucie dożywotniego uwięzienia. Przeprowadzki — z Bertaux do Tostes i z Tostes do Yonville to w gruncie rzeczy ucieczki pozorne, które w jej życiu zmieniają bardzo niewiele. Wciąż trwa w tym samym zamkniętym kręgu, ogląda te same drzewa, pagórki, trawy. Spotyka tych samych, przerażająco pospolitych ludzi. Jej los wydaje się równie mało urozmaicony jak płaski pejzaż Normandii, ziemi rodzinnej Flauberta. Jej obsesją staje się myśl, że nie doświadczy już niczego nowego, wielkiego, autentycznego. Irracjonalny lęk sprawia, że bez opamiętania rzuca się w wir kolejnych erotycznych przygód, w żadnej nie znajdując ostatecznie satysfakcji.

Wspomniałem, że niektórym badaczom bohaterka Flauberta przypomina uwięzionego na prowincji Fausta. Mnie kojarzy się raczej z Don Kichotem. Choć obie powieści napisane zostały w różnych epokach przez bardzo odmiennych pisarzy, to przecież obie opowiadają tę samą historię. Jej głównym tematem jest całkowita klęska człowieka, którego wyobrażenie o rzeczywistości kształtują książki. W obu przypadkach lektura staje się aktem buntu przeciwko światu, którego nie da się zaakceptować. I w obu świat odnosi zwycięstwo nad Biblioteką. Don Kichote ratuje życie, pogrążając się w szaleństwie, los pani Bovary wydaje się jeszcze gorszy.

W Yonville, Tostes czy Bertaux, gdzie życie toczy się w normalnym, nieco sennym rytmie, nie ma miejsca ani

dla romantycznego artysty, ani dla egzaltowanej kobiety. W prowincjonalnym środowisku czyta się niekiedy (choć raczej rzadko) wiersze, ale przecież nawet najświetlejsi jego przedstawiciele to istoty od początku do końca prozaiczne. Triumfuje tak zwany zdrowy rozsądek, konsekwentnie pozbawiający rzeczywistość bodaj najskromniejszej domieszki poezji. Emma pragnęłaby wziąć ślub o północy, przy zapalonych świecach. Wy tłumaczono jej absurdalność tego przedsięwzięcia. Dla swego małżeństwa, a później dla kolejnych romansów próbuje tworzyć niezwykłą, romantyczną scenerię. Nie znajduje jednak zrozumienia ani u męża, ani obu kochanków. Nawet konwencja, w jakiej zadaje sobie śmierć, nie zostanie uszanowana. Intelktualny autorytet Yonville, osławiony pan Homais, wytłumaczy czytelnikom „Pochodni Rouen”, że pani Bovary zmarła przypadkowo, wzięwszy arsenik za cukier waniliowy. Straciła życie, pragnąc przyrządzić pyszny krem na deser — ozdobę rodzinnego obiadu!

2

Tytuł, jaki Flaubert nadał swej powieści, rozstrzyga jednoznacznie, kto miał być głównym bohaterem dzieła. Tylko w początkowych i ostatnich rozdziałach na plan pierwszy wysuwa się postać Karola. Dziewiętnastowieczny czytelnik mógł uznać prolog *Pani Bovary* za dezorientujący, jako że pojawiał się w nim tajemniczy narrator — szkolny kolega późniejszego męża Emmy. Zagadkowy świadek i obserwator wydarzeń zniknął później bez śladu, nie ujawniając nigdy swojej tożsamości. Opowieść o latach młodości, pierwszym małżeństwie i początkach lekarskiej kariery Karola traciła znaczenie z chwilą, gdy na karty książki wkraczała Emma Rouault — późniejsza pani Bovary. Od tego momentu narrator zdawał się przywiązywać już znacznie mniejszą wagę do zawodowych

i rodzinnych perypetii bohatera. Wydawało się to pewnym paradoksem, bo przecież prowadził on przez cały czas życie znacznie aktywniejsze niż Emma.

Takie rozwiązanie zgadzało się jednak z ukrytym zamysłem autora, który wcale nie zamierzał oszczędzać swego bohatera. Pracowity lekarz, wierny małżonek i czuły ojciec mógł łatwo zdobyć sympatię czytelnika, zmieniając jednocześnie ambitną powieść w tani mieszczański moralitet. Flaubert uniknął podobnego niebezpieczeństwa. Szkicując postać Karola, przyjął punkt widzenia karykaturzysty. Bovary popełnia więc kardynalne błędy w sztuce medycznej, zdradza fatalne w przypadku terapeuty niezdecydowanie, często traci głowę. Mimo wszystko od czasu do czasu udaje mu się kogoś wyleczyć. Wydaje się jednak oczywiste, że kariery w swoim zawodzie nigdy nie robi. Pozostanie do końca życia prowincjonalnym lekarzem. Nie ma zresztą większych ambicji, nie potrafi — mówiąc językiem jednego z publicystów tamtej epoki — walczyć o wygodniejsze miejsce przy stole. Pani Bovary nigdy mu tego nie wybaczy.

Trudno także uznać go bez zastrzeżeń za wzorowego męża. Jak wielu mężczyzn o słabym charakterze, nie potrafi wyzwolić się spod wpływów matki. Uległość Karola wobec żony wydaje się godna pożałowania. Szlachetny, lojalny, skłonny do poświęceń, wydaje nam się mimo wszystko śmieszny. Sceny, w których nieświadomy niczego mąż ułatwia Emmie popełnienie zdrady, mogłyby znaleźć się w komedii bulwarowej. Warto wspomnieć, że Flaubert napisał sztukę *Kandydat* — wystawioną bez powodzenia na scenie i mało zabawną komedię polityczną. Jej bohaterem również jest rogiacz i również jego portret kreśli Flaubert z ironią przenikniętą szyderstwem.

Karol jest wyraźnym przeciwieństwem Emmy. Przyjmuje z pokorą swój los, pozwala innym decydować za siebie, tłumii własne pragnienia. Studiuje bez zapału medycynę, żeni się z niekochaną i mało atrakcyjną wdową, bo

tak życzy sobie jego matka. Jej woli przeciwstawia się zaledwie raz — gdy w szalonych studenckich latach pochłania go duch zabawy. Chyba tylko wówczas, ulegając namiętności do hazardu, jest naprawdę szczęśliwy. Bo późniejsze szczęście małżeńskie okaże się bolesnym złudzeniem. Jeśli w domu państwa Bovary nie dochodzi do bulwersujących otoczenie scen, to jedynie dlatego, że Emma ukrywa swe prawdziwe uczucia wobec męża. Czuje się winna w stosunku do Karola, niekiedy lituje się nad nim, choć na ogół uważa go za godnego pogardy nieudacznika. Oznaki lekceważenia i jawnej niechęci zaślepiony małżonek przyjmuje ze stoickim spokojem. Już jako chłopiec nie wydawał się skory do buntu, nie potrafił przyjąć wyzwania i stanąć do walki. Należy do tych ludzi, którzy przechodzą przez życie ledwie zauważeni, ustępując innym z drogi. Kimś takim jak Karol Bovary trudno się oczywiście zachwycić, jednak mało efektowny prowincjonalny doktor mimo wszystko nie jest pozbawiony zalet. Wykonuje ofiarne pracę, której nie podjąłby się bogaty miejski lekarz. Bywa mało delikatny i nieco szorstki, ale nigdy grubiański. W przeciwieństwie do Emmy jest uosobieniem stałości, oddania, a także — choć tego możemy się jedynie domyślać — wierności małżeńskiej. W odróżnieniu od swej małżonki wykazuje zadziwiający brak egoizmu. Jednak powieść Flauberta świadczy, że wszystkie te cechy nie wystarczają, by stworzyć udany związek.

Słynne zdanie otwierające tekst *Anny Kareniny* przekonuje, że na tym świecie zdarzają się szczęśliwe rodziny. Flaubert w to nie wierzy. Szczęśliwa rodzina może funkcjonować w jego książce wyłącznie jako karykatura — tak prezentuje się nam zresztą rodzina aptekarza Homais. Podejrzliwi krytycy trafnie dopatrzyli się w *Pani Bovary* jadowitego ataku na moralność mieszczańską. I powodem oburzenia mogła być nie tylko zdrada (podwójna!), jaką popełnia Emma. Zaryzykowałbym twierdzenie, że niewierność małżeńska mieści się poniekąd w kanonach etyki mieszczańskiej. W XIX wieku przelotne zdrady,

pozamałżeńskie flirty i romanse zdarzały się równie często jak dzisiaj. Flaubert idzie jednak znacznie dalej, kwestionując podstawy tradycyjnego modelu rodziny. Przysięga, jaką składają małżonkowie przed ołtarzem, okazuje się deklaracją bez pokrycia. Aprobowany przez społeczeństwo sztywny schemat, zgodnie z którym mąż oddaje się pracy zawodowej, a żona opiekuje się domem, rodzi poczucie niedosytu, nudy, niespełnienia.

Obydwa związki Karola są niefortunne i trudno wyobrazić sobie, by stać się mogło inaczej. W małżeństwie bowiem nie wygrywa się niczego dobrocią ani cierpliwością. W małżeństwie obowiązuje prawo podboju, zwycięża strona silniejsza, podporządkowująca sobie partnera. Strindberg powiedziała, że zwycięża zawsze kobieta, Flaubert daleki jest od tej myśli. W patriarchalnej rodzinie Homais rządy sprawuje niepodzielnie małżonek, tyranizujący wszystkich pozostałych domowników. W finale powieści dowiadujemy się, że ofiary domorośłego uczonego z aptekarskim dyplomem wyglądały na zadowolone ze swego losu. Lecz to samo moglibyśmy powiedzieć o panu Bovary.

Załamany po śmierci Emmy, czerpie siły do życia, podtrzymując pamięć o zmarłej. Do końca jest przekonany o jej wierności i uczciwości. Doprawdy fatalną tajemnicę kryje skrytka w palisandrowym biurku. Oszustwa pani Bovary, choć niezbyt wyrafinowane, jakoś uchodziły jej bezkarnie, w czym główny udział miała niedomyślność i nieporadność Karola. Jeśli ktoś naprawdę kocha, myśl o zdradzie partnera uznaje za nieprawdopodobną. Autentyczności kompromitujących listów nie da się jednak podważyć i w ten sposób, w najtrudniejszym dla siebie momencie, Karol poznaje gorzką prawdę, której nie jest już w stanie znieść.

Emma, która za życia starała się odgrywać rolę wiernej żony, dokonuje teraz zemsty spoza grobu. Niestety, godzi ona zarówno w niekochanego męża, jak i istotę najbar dziej niewinną i najbardziej bezbronną. Nawet usprawie-

dliwiając romanse pani Bovary, trudno nam pogodzić się z okolicznością, że jest ona tak fatalną matką! Gdy Karol w naiwnych marzeniach widzi już małą Bertę z tornistrem na plecach, później na pensji, wreszcie podczas wakacyjnej sielanki, towarzyszącą matce, właśnie wówczas Emma planuje ucieczkę z kochankiem. Los córki mało ją interesuje. Zamykający powieść finał ukazuje przerażające bankructwo małżeństwa i rodziny. Mała Berta, której po śmierci obojga rodziców pozostał majątek mniejszy niż tygodniowa pensja robotnika, trafia do przedzalni. Gorzka ironia losu? Triumf dzikiego kapitalizmu? Kara za romantyczne grzechy rodziców?

Nie ma szczęśliwych rodzin. Flaubert dobrze o tym wiedział i może dlatego nigdy się nie ożenił...?

3

Prowokacje wobec zwolenników etyki mieszczańskiej, obecne w całym tekście powieści, świadczą, że Flaubert skorzystał niemało z przemyśleń mistrzów szkoły romantycznej. Emma Bovary marnieje w małżeństwie, rozkwita zaś w kolejnych romansach. Tajemniczy narrator zapewnia nas, że nigdy nie wyglądała tak pięknie jak wówczas, gdy zdradzała męża z Rudolfem. Wielka miłość przynosi skutki nieobliczalne, ale przynajmniej początkowo dodaje człowiekowi skrzydeł, powoduje rozbudzenie uśpionej energii. Pani Bovary z zaskakującą pewnością siebie postanawia odmienić swoje życie. Gdyby była kobietą samodzielną, jej plany mogłyby się nawet powieść. Tak jednak nie jest.

Czuje się wyzwolona i niezależna, ale w rzeczywistości poddaje się władzy kolejnych kochanków. Potrafi skłonić ich do ustępstw, gdy chodzi o drobnostki. W sprawach naprawdę istotnych ponosi klęskę za klęską, poznając tuż przed śmiercią całą grozę samotności. Nie zdoła zatrzymać przy sobie doświadczonego uwo-

dziciela Rudolfa, ale opuści ją także słaby, ulegający wpływom rodziny Leon. Oglądane z perspektywy Emmy przygody miłosne mają swój nieodparty urok, który znika, skoro narrator zaczyna nam przedstawiać punkt widzenia obu mężczyzn. Uczucie Rudolfa ogranicza się do gry pozorów, której celem jest zdobycie kolejnej kochanki. Przypadek Leona okazuje się bardziej skomplikowany.

Postać pisarza notarialnego pojawia się w dwóch różnych wcieleniach. Jako mieszkaniec Yonville Leon jest skromnym romantycznym młodzieńcem. Trudno wątpić o szczerości jego uczucia. Kocha panią Bovary, lecz nigdy nie ośmieli się namawiać jej do zdrady. Stać go co najwyżej na sentymentalne gesty i wydaje się, że przynajmniej do pewnego czasu taka sytuacja obojgu odpowiada. Po dwóch latach pobytu w Rouen Leon upodabnia się do Rudolfa. Efektownie czyni z Emmą swą kochankę, by potem, znudzony jej oddaniem, zamknąć romans podobnym, mało eleganckim epilogiem. Rzecz jasna, odnawiając starą znajomość, pani Bovary nic nie wie o metamorfozie, jaka zdążyła się dokonać. W obu związkach jej naiwność dorównuje zresztą naiwności Karola...

Być może jednak właśnie zaufanie (graniczące zawsze z naiwnością) jest warunkiem prawdziwej i wielkiej miłości. Kochając stajemy się bezbronni i ślepi, lekceważymy głos zdrowego rozsądku. Wielka miłość przywodzi na myśl szaleństwo, stan opętania, poddanie władzy tajemniczego demona. Zakochani żyją pospiesznie, gorączkowo, zapominając, że gwałtowne uczucia dość szybko przemijają. Żyją zawsze w objęciach iluzji. Rozczarowawszy się do małżeństwa, Emma ciągle nie chce wyrzec się marzenia o wiecznej miłości. Wciąż jeszcze wierzy, że idealny związek dwojga serc, o którym opowiadają poeci, zdarzyć się może w świecie realnym.

Taki styl miłości narzuca romantyzm — piękna choroba wieku. Zakochani wymieniają miniatury, pukle wło-

sów, tajne obrączki albo pierścionki na znak wiecznego związku. Do stałego repertuaru należą ponadto nocne schadzki w ogrodzie albo przejażdżki łodzią po Sekwanie (koniecznie przy świetle księżycy), miłosne zaklęcia, upominki, sekretna korespondencja. Flaubert zdaje się sugerować, że w nowożytnej kulturze europejskiej inna konwencja nigdy nie zaistniała. Panu Homais, któremu obce są wszelkie romantyczne i sentymentalne nastroje, nie grozi również miłość. W dobrze prosperującej aptece Eros nie narobi nigdy zamieszania. Tak wygląda cena mieszczańskiego spokoju.

Już w młodości Flaubert był przekonany, że prawdziwa miłość to miłość nieszczęśliwa. To zawsze miłość platoniczna, która nie doczekała się jeszcze spełnienia. W powieści znajdziemy kilka jej przykładów, a na pierwszym miejscu wymienić należy niefortunne uczucie Justyna. Młodzietki pomocnik aptekarza kocha panią Bovary bez wzajemności i bez najmniejszej nadziei. Emma nigdy nie dowie się o jego prawdziwych uczuciach, prawdopodobnie nawet się ich nie domyśla. W paradoksalny sposób miłość Justyna staje się przyczyną śmierci Emmy. W innej sytuacji młodzieniec z pewnością nie spełniłby jej prośby. Zakochany nie potrafi odmówić i wbrew przestrogom pryncypała wręcza pani Bovary upragnioną truciznę. W jednej z ostatnich scen utworu Justyn wspina się nocą na cmentarny mur, by samotnie płakać nad mogiłą ukochanej. Narrator odbiera jednak czytelnikowi możliwość zachwycania się romantyczną poezją grobów. Informuje, że grabarz Lestiboudois wziął chłopca za złodzieja rosnących na cmentarnej ziemi kartofli...

Prawdziwe i szczere uczucie łączy Karola i Emmę w okresie narzeczeństwa i w pierwszych miesiącach po ślubie. Szybko okazuje się jednak, że romantycy nie bez racji nazwali małżeństwo „grobem miłości”. Rozczarowana jest przede wszystkim Emma. To, co utraciła, stara się odzyskać w platonicznym początkowo związku z Le-

onem. Gdyby nie wyjazd pisarza notarialnego do Rouen i późniejsze wydarzenia, moglibyśmy mówić i w tym wypadku o zwycięstwie prawdziwej, choć oczywiście nieszczęśliwej miłości. Przeobrażając się w zwykłą małżeńską zdradę, romantyczne uczucie powoli wygasa.

W zmaterializowanym mieszczańskim świecie prawa serca nie mogą znaleźć zastosowania. Romantyzm ponosi klęskę, jakkolwiek jest to klęska bardzo malownicza. W powieści Flauberta mamy zresztą do czynienia z romantyzmem fazy schyłkowej, nabierającym już pewnych cech patologicznych. Romantyczny bunt odsłania całą swą połowiczność. Pograżona w lirycznych nastrojach jednostka okazuje się słaba, pozbawiona woli działania. Raz po raz dochodzi do złamania romantycznej konwencji. Zwróćmy na przykład uwagę, ile czasu rozmarzona pani Bovary poświęca na myślenie o pieniądzach! I ostatecznie zabija się nie z powodu nieszczęśliwej, występnej miłości. Popełnia samobójstwo w obliczu grożącej domowi licytacji. A wcześniej wołała mimo wszystko żyć pod jednym dachem z niekochanym mężem niż uciec — wszystko jedno z kim i dokąd (w takiej sytuacji romantyczny bohater nie martwiłby się o szczegóły).

Czy to jeszcze romantyzm czy już mieszczańska hipokryzja?

4

Karol patrzy na otoczenie jak prawdziwy mieszkaniec normandzkiej wsi. Czuje się zresztą dobrze pośród jej pejzażu. Lubi jej niezbyt wyrafinowaną kuchnię, w której króluje pieczeń wołowa i jabłecznik. Flaubert roztacza przed nami obraz wsi zasobnej i gospodarnej. Tu nikt nie umiera z głodu, rolnicy żyją na ogół dostatnio, w zagrodach spacerują indyki i pawie. Przyjeżdżając po raz pierwszy do Bertaux, Karol odzyskuje spokój i równowa-

gę. Widzi dom urządzony z godną szacunku prostotą. Czyste pokoje pachną irysami. W kuchni błyszczą miedziane rondle, na piecu gotuje się śniadanie. Emma, która wychodzi mu na spotkanie, zdaje się pasować doskonale do tego wnętrza.

Są to jednak pozory. W rzeczywistości Emma patrzy na Normandię oczami Flauberta. Podobnie jak i on dostrzeża „kraj bez oblicza, język bez akcentu, pejzaż bez charakteru”. Musi opuścić Tostes, by zakosztować innego życia. Wychowanka klasztornej szkoły czuje się na wsi obco. Zna zresztą wieś nie gorzej od męża i z pewnością upiorny los Katarzyny Leroux, która służyła pięćdziesiąt cztery lata na tym samym folwarku, nie robi na niej zbyt wielkiego wrażenia. Uważny czytelnik zapamięta jednak chudą twarz porównywaną przez autora do zwiędłej renety, zniszczone ręce, zachowanie znamionujące umysłową tępotę. Stawiana za wzór pracowitości podczas wystawy rolniczej, Katarzyna przypomina raczej o spustoszeniu, jakie czyni w człowieku mordercza, ogłupiająca praca. To druga, wstydliwie ukrywana strona normandzkiego dobrobytu, który ma niewiele wspólnego z sielanką.

Przeprowadzka z Bertaux do niezbyt odległego Tostes zmienia bardzo niewiele. Posiadające merostwo Tostes nie zasługuje właściwie na miano miasteczka. Żyje się tu w takim samym rytmie jak na normandzkiej wsi. Spotkać można co najwyżej tęskniącego do Rouen cyrulika albo pogodzonego ze swoim losem nauczyciela. Jediną rozrywką bywa wizyta wędrownego kataryniarza. Flaubert opisuje skromną egzystencję Tostes nader pobieżnie, główne ostrze ataku kierując przeciwko następnej miejscowości, do której trafia Emma.

Opis Yonville wypełniają złośliwości pod adresem miasta, które posiada zaledwie jedną ulicę, parę sklepów, kościół i cmentarz. Uwagę odwiedzających zwraca jeszcze „słynna” apteka „Pod Żłotym Lwem”, prawdziwe królestwo pana Homais. Widocznym świadectwem dokonującego się w XIX wieku cywilizacyjnego postępu jest nato-

miast droga, którą można dojechać do Rouen ewentualnie — choć zdarza się to nader rzadko — uciec do innej, nieco ciekawszej miejscowości.

W swej powieści Flaubert stworzył stereotyp prowincji, który bez większych zmian przetrwał aż do naszych czasów. W Yonville, podobnie jak w tysiącach innych miasteczek całej Europy, opinię publiczną kształtują ksiądz i aptekarz. Wszyscy się tu doskonale znają i wszystko o sobie nawzajem wiedzą. Panuje atmosfera pełna obyczajowej pruderii. Przed czujnym okiem prowincjonalnych plotkarek nie może ukryć się żaden romans. A przecież właśnie romans to jedyna forma ucieczki przed szarzyzną, jaka dostępna jest dla młodych dziewcząt z prowincji.

W miasteczku takim jak Yonville łatwo prowadzić podejrzane interesy. Ludzie są załęcznieni, pełni kompleksów. Ukrytą dyktaturę sprawuje bez przeszkód pan Homais — uosobienie przeciętności z ambicjami, symbol intelektualnej tandety, doskonała synteza pychy i ignorancji. Antyklerykał i pilny czytelnik Woltera jest spadkobiercą filozofii Oświecenia w wynaturzonej postaci. Dręczy go nadmiar wiedzy, którą koniecznie musi podzielić się z innymi. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że owa „wiedza” w przeważającej części okazuje się pseudonauką. Cała reszta to komunały, których rolę w nowoczesnym świecie Flaubert jako pierwszy docenił i opisał (między innymi w kapitalnym *Słowniku komunalów*). Niewiele korzystniej prezentuje się jego adwersarz — małomiasteczkowy ksiądz proboszcz, niezłomny obrońca wiary. Z wielogodzinnych dyskusji, jakie toczą między sobą, nie wypływa żaden wniosek. Nie pojawia się w nich żadna godna uwagi myśl. Światopoglądowi przeciwnicy powoli przyzwyczajają się do siebie i nic w tym dziwnego. Łączy ich przecież zamiłowanie do pseudointelektualnych frazesów.

Dość szczęśliwy okres w życiu pani Bovary rozpoczyna się z chwilą, gdy za zgodą męża odbywa cotygodnio-

we wyprawy do Rouen, które trudno nawet porównać do Yonville. Stolica Normandii spełnia w tym wypadku rolę namiastki Paryża. Pamiętamy, że Flaubert nienawidził swego rodzinnego miasta, bez wahania nazwał je „plugawą miniaturą Wenecji” (choć Paryża też nie lubił). Opinie wielkich pisarzy bywają zabójcze i trudne do zakwestionowania. Może dlatego dzisiejsze Rouen, mimo wspaniałej katedry i pomnika Corneille’a wydaje nam się miastem bogatym, ale niezbyt sympatycznym, łaskawym raczej dla kupców i ludzi interesu niż artystów o romantycznej duszy. To także prowincja, choć bez porównania bardziej atrakcyjna, nabierająca już cech wielkomijskich.

Odnosimy wrażenie, że Emma nie chciałaby tu zamieszkać. Tak jak bohaterowie Balzaka, pani Bovary zdaje sobie doskonale sprawę, że nie wolno marnować życia na prowincji, skoro istnieje Paryż. Dopiero tam poznaje się uroki świata: można chodzić do teatru, bywać w operze, odwiedzać salony, wreszcie — last but not least — wstawiać o czwartej. Wszystko to jest oczywiście możliwe pod warunkiem, że posiada się pałac lub przynajmniej luksusowy apartament, powóz, służbę i chociaż parę tysięcy franków co miesiąc do wydania. Czy warto jeszcze żyć, skoro tak ambitne marzenia stają się dla nas kompletnie nieosiągalne?

5

Spacerując po ulicach Paryża, Balzak rozmawiał często z postaciami ze swoich powieści. Po powrocie do domu, nie tracąc czasu, utrwał zapamiętane dialogi. Po nim zaczerpniali papier bez wytchnienia Goncourtowie, Verne, Zola i ich mniej sławni koledzy. Flaubert, choć jak na czołowego powieściopisarza epoki stworzył bardzo mało, także należy do grona męczenników literatury. Kończąc po sześciu latach męki swoje arcydzieło, miał

powody, by wyznać: „Pani Bovary to ja!” Pracując nad książką siedem godzin dziennie, tak dalece utożsamiał się ze swoją bohaterką, że dochodząc do zakończenia, poczuł w ustach smak arszeniku. Co ciekawsze, umierająca pani Bovary czuje w ustach smak... atramentu!

Z uporem poszukując doskonałości, Flaubert podważał klasyczną konstrukcję romansu, sięgał po rozwiązania nowatorskie, lekceważył przyzwyczajenia czytelników i współczesnej sobie krytyki. Zaskoczeniem mógł być już wstępny epizod pokazujący szkolne lata Karola, luźno związany z fabułą, ale niezmiernie istotny z punktu widzenia psychologii bohatera. W początkowych partiach utworu poznajemy aż dwie kobiety noszące nazwisko Bovary — matkę i pierwszą żonę Karola. Żadna z nich nie jest jednak bohaterką tytułową. Właściwa pani Bovary skupia uwagę narratora dopiero w szóstym rozdziale, ale nawet czytając opis uroczystości weselnej wiemy o niej jeszcze bardzo niewiele. Zdarza się ponadto, że narrator nie dysponuje pewnymi informacjami albo też odmawia nam ich udzielenia. Tak dzieje się w przypadku niezmiernie ważnej, ostatniej rozmowy Emmy z poborcą podatkowym Binetem. Obserwujemy wprawdzie rozmówców, ale nie słyszymy wypowiedzianych słów. Podobnie jak małomiasteczkowe plotkarki, skazani jesteśmy na domysły. Takie niedopowiedzenia w tradycyjnej powieści dziewiętnastowiecznej należały do rzadkości.

Arcydzieło Flauberta tętni życiem, zadziwia bogactwem opisywanych szczegółów. Z niedoścignioną perfekcją autor *Pani Bovary* przenosi na stronicę swego utworu smaki, aromaty, kształty, a nade wszystko barwy. Odkrycia kolorystyczne, które w malarstwie europejskim dokonają się za sprawą impresjonistów, znajdują swój literacki odpowiednik już w pisarstwie Flauberta. Spośród dawnych mistrzów najbliższy jest mu natomiast Breughel — jeden z pierwszych artystów, który potrafił dostrzec ekspresję brzydoty. Flaubert korzysta z jego doświadczeń, pokazując wspomnianą już Katarzynę Le-

roux, kulawego Hipolita i ślepcą dotkniętego owrządzeniem twarzy, przepędnzonego ostatecznie przez pana Homais. Ostatnie słowa, jakie słyszy umierająca Emma, pochodzą z wulgarnej piosenki ślepcy. Odrażający obraz tej postaci towarzyszy jej konaniu niby symbol zwycięstwa brzydoty nad pięknem.

Jak na prekursora i patrona naturalizmu przystało, Flaubert nie cofa się przed pokazywaniem scen drastycznych. Nie liczy się z wrażliwością czytelnika, gdy każe mu śledzić operację i rozwój choroby Hipolita, asystować podczas zabiegu puszczenia krwi, wreszcie poznawać (z najdrobniejszymi szczegółami) przebieg powolnej agonii pani Bovary. Wszystko to zgadza się oczywiście z ideałem sztuki, dla której nie ma tematów niewygodnych ani zakazanych. Zgodne jest również z wyobrażeniem artysty traktującego świat na podobieństwo laboratorium, w którym on sam odgrywa rolę beznamiętnego uczonego. *Pani Bovary* — być może na szczęście — w jakimś stopniu narusza akceptowane przez pisarza reguły estetyczne. Jej „bezosobowość” wydaje się równie problematyczna jak rzekomy obiektywizm w kreśleniu postaci bohaterów. Historyk literatury przyjmuje taki obrót rzeczy ze zrozumieniem: arcydzieła rodzą się zazwyczaj jakby na przekór teorii.

Intencje i odwagę Flauberta oddaje doskonale jedna z scen rozgrywających się w wiejskiej kuchni w Bertaux. Dość niespodziewanie uwagę narratora przykuwają najpierw muchy w szklankach po niedopitym jabłeczniku, a później — kropelki potu na ramionach Emmy. Przypuszczam, że podobny obraz trudno byłoby znaleźć w ówczesnej literaturze. Stosunkowo długie (choć w toku pracy znacznie zredukowane przez autora) opisy nie budują nigdy sztywnej dekoracji. Powołują raczej do życia świat przedmiotów nasyconych znaczeniami. Żaden szczegół nie jest tu przypadkowy, każdy przedmiot ma nam do zakomunikowania jakąś historię. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu ślubny bukiet zmarłej żony Karola, in-

dyczkę pana Rouault, protezę Hipolita, egzemplarz „Pochodni Rouen” w ręku aptekarza Homais.

Wystarczy przypomnieć woalkę pani Bovary opuszczającej powóz po szalonej przygodzie z Leonem. Jaką tajemnicę ukrywa?

Koronczarka

O Koronczarce łatwiej chyba napisać powieść — subtelną, wieloznaczną, całą utkaną z mgiełki niedopowiedzeń — niż esej, szkic, artykuł krytycznoliteracki. Wobec *Koronczarki* utrwalonej na płótnie malarskim należałoby zachować pełne najwyższego szacunku milczenie. Nie wiem nawet, czy umiemy na nią patrzeć. Podczas pierwszej wizyty w Luwrze, spychani przez kierunkowskazy i przewodniki ku innym dziełom, możemy przeoczyć maleńki obraz Jana Vermeera van Delft. Znajduje się on w bocznej salce, a sąsiaduje z monumentalnymi płótnami Rubensa, przy których zawsze jest tłoczno. Koło Vermeera mniej oglądających, za to równie ciasno. Na szczęście otoczenie prawie skromne — o ile skromnie może być rzecz jasna w dawnym pałacu królów Francji.

Johannes Vermeer van Delft namalował *Koronczarkę* najprawdopodobniej cztery, może pięć lat przed swą śmiercią. Obraz należy zatem do późnych i najwspanialszych dzieł holenderskiego mistrza. Przedstawia — jak zgodnie twierdzą wszyscy interpretatorzy — młodą kobietę przy pracy. Tę informację możemy wyczytać w rozmaitych źródłach. Młodą kobietę, nie dziewczynę. Skąd pewność, że *Koronczarka* Vermeera musi być mężatką, nie umiem powiedzieć. W pomieszczeniu, gdzie pracuje, pa-

nuje lekki półmrok. Światło pada z góry, z lewej strony siedzącej postaci. Nieco rozproszone, wędruje po policzku dziewczyny, skupiając się na dłoniach zajętych robótką. Prawa strona twarzy pozostaje słabo oświetlona. Koronczarce nie możemy spojrzeć w jej na pół przymknięte oczy. Może dlatego — przy całej swej naturalności — wydaje się tak bardzo zagadkowa, tak bardzo nieprzenikniona.

Wnętrze, w którym pracuje, jest niemal puste. Tło (ach, ten genialny Vermeer!) szare jak surowe malarskie płótno. Kilka drobiazgów — poduszka na igły, kawałek tkaniny o barwach nieco żywszych, niż przedstawiają to wszystkie reprodukcje. I jeszcze książka. Gruby tom spoczywający na wyciągniętej ręce. Nie wiadomo, co czyta Koronczarka. Być może — Biblię. A może jednak nie?

Znam jeszcze jedno, nieco wcześniejsze ujęcie tego samego tematu. Jego twórcą jest Caspar Netscher, uczeń Terborcha. Obraz znajduje się w Londynie, w Wallace Collection. Choć jest to jedno z najwspanialej urządzonych muzeów świata, turyści rzadko je oglądają. O skarbach zgromadzonych przy Manchester Square nie zawsze wiedzą nawet Anglicy. W Wallace Collection obrazy rozrzucone są prawie niedbale pośród starych mebli, upływ czasu odmierzany jest biciem stylowych zegarów. Każdy pokazuje inną godzinę, ale któż w tej sytuacji dbałby o precyzję wiekowych mechanizmów!

Netscher pokazał swą *Koronczarkę* we wnętrzu niemal równie pustym jak Vermeer. Tym razem oglądamy jednak całą postać. Schludna, porządna dziewczyna, zajęta pracą. Odwrócona twarzą do ściany, odwrócona od świata, otoczenia, wzroku patrzącego. Łagodna i miła, a jednak prawie obojętna. I chyba niezbyt inteligentna.

Płótno Netschera jest zaledwie świadectwem poprawności, a w najlepszym wypadku — dowodem malarskiego kunsztu. Arcydzieła wychodzą spod pędzla nielicznych — takich jak Vermeer, przez całe wieki niemal zapomniana-

ny, w XIX wieku wreszcie odkryty i doceniony. W 1870 roku za *Koronczarkę* zapłacono 6 tysięcy franków, co nie było może ceną nazbyt wygórowaną. Inna sprawa, że w tym samym czasie Monet i Cézanne zmuszeni byli sprzedawać swoje płótna za osiemdziesiąt albo i pięćdziesiąt franków.

Vermeer poczekał cierpliwie na swoją kolej. Historycy sztuki piszący akademickie syntezy na przełomie wieków jeszcze go lekceważyli. Marcel Proust chyba jako pierwszy przepowiedział twórcy *Uliczki i Widoku Delft* nieśmiertelną sławę. Jak pamiętamy, Swann miał na ogół dobry gust. Szkoda, że nie wiadomo, co myślał o *Koronczarce*.

Albertyna, Odeta, Gilberta — żadna z nich nie stała się literackim odpowiednikiem postaci Koronczarki, choć przekonany jestem, że wielki Marcel Proust potrafiłby tego dokonać. Być może tylko on. Pascal Lainé, który podjął przerwany wątek, sam nie wierzył we własne siły. A przecież niewielka objętościowo powieść o Koronczarce w końcu została napisana i odniosła spory sukces. W 1974 autor otrzymał za tę książkę wysoko cenioną we Francji nagrodę Goncourtów — pół wieku wcześniej uhonorowano w ten sam sposób Prousta.

Mogłaby być koronczarką, mleczarką, krawcową. Nic z tych rzeczy. Bohaterka powieści Lainégo wykonuje zawód znacznie bardziej prozaiczny — pomaga w zakładzie fryzjerskim, odwiedzanym głównie przez starsze, upiornie nudne damy. Jej prawdziwego imienia nie znamy, wszyscy nazywają ją La Pomme, czyli Jabłuszko — z powodu pulchnych policzków. Urodziła się na prowincji, pod znakiem Byka. Astrolog przypisałby jej talent kulinarny, zamiłowanie do zajęć domowych, wreszcie — związek z ziemią, materią, światem doczesnym. Wszystkie te cechy reprezentuje też zapewne modelka Vermeera. Wyobraźmy sobie przez chwilę wnętrze holenderskiej kuchni, wyczyszczone do połysku miedziane rondle, patery pełne owoców, smaczne potrawy na talerzach.

W studenckiej mansardzie La Pomme znajduje znacznie mniejsze pole do popisu. A jednak to ona zmienia sublokatorski pokoik w prawdziwy dom. W tym samym czasie Aimery, jej chłopak, kochanek, próbuje (chyba bezskutecznie) zmienić Koronczarkę — przeobrazić prowincjonalnego Kopciuszka w nowoczesną, modnie ubraną paryżankę.

La Pomme jest inna. Na dobrą sprawę trudno powiedzieć, na czym polega jej odmienność. Być może na zdumiewającej uległości, braku jakichkolwiek wymagań i żądań, nieobecności egoizmu. Być może na opanowaniu, łagodności, spokoju, skupieniu, które tak trudno pogodzić z młodością. Ale może chodzi o coś zupełnie innego? Tak jak dziewczyna z obrazu Vermeera, La Pomme należy do istot nieprzeniknionych, które nie wysyłają w naszym kierunku żadnego znaku. Trudno się zatem dziwić, że jej krótki romans zakończyć się musi zerwaniem.

Musi zniknąć z życia człowieka, który uosabia nie tyle podłość, co tchórzliwą przeciętność. Odchodzi bez słowa protestu, ale i bez siły, która pozwoliłaby jej rozpocząć życie na nowo. Taki los spotyka często najlepszych, najszlachetniejszych, a zarazem najmniej odpornych. To oni stają się często pacjentami szpitali psychiatrycznych. Opisana w zakończeniu powieści choroba La Pomme jest właściwie bez znaczenia. Żadnych szaleństw, wizji, stanów halucynacyjnych. Tylko to jedno — odmowa życia, prowadząca do biologicznego wyniszczenia.

W ostatnim rozdziale powieści pojawia się pierwszopersonowy narrator. Nie chodzi tu jednak o zwykły zabieg techniczny, do jakiego przyzwyczaiła nas od dawna współczesna proza. Student Aimery, który uwiódł i porzucił Koronczarkę, próbuje napisać powieść. Nie opowiada jednak całej historii na nowo. Kontynuuje ją, rozpoczynając od momentu, w którym autor odłożył pióro.

Uważny czytelnik spostrzeże, że obie narracje różnią się kilkoma szczegółami. Najbardziej istotne wydają mi się dwa. Trzecioosobowy narrator zapewnił nas, że mło-

dzi kochankowie zajmowali mansardę przy Sébastien-Botin 5, jednej z najkrótszych ulic w centrum Paryża. Stamtąd, przechodząc na drugą stronę Sekwany, trafiamy wprost do ogrodów Tuileries, a skręcając w prawo, stajemy przed wejściem do Luwru. Student wspomina natomiast, że ich wspólne mieszkanie znajdowało się gdzieś w pobliżu Trocadéro. I wyłącznie w jego opowieści pojawia się osoba starej rosyjskiej emigrantki — podobnie jak Koronczarka prawie niemej, pozbawionej języka, a mimo wszystko doskonale porozumiewającej się z dziewczyną.

Obaj narratorzy mogą nas wprowadzać w błąd. Nikt z nas nie zna przecież całej prawdy o Koronczarce. A pisanie o niej jest raczej unicestwianiem aniżeli przybliżaniem owej prawdy.

Koronczarka nie pasuje do świata, w którym miłość może zaistnieć tylko jako przygoda, a podstawową formą komunikacji między ludźmi wydaje się próba podboju. Uległość Koronczarki jest zresztą pozorna i sprowadza się do takich drobiazgów, jak pewne szczegóły stroju, zestaw dań, cel wycieczki. W sprawach zasadniczych ta pełna delikatności dziewczyna zdaje się reprezentować niewzruszone trwanie, stałość uczuć, godność, a nawet wzniosłość.

W rzeczywistości opanowanej przez krótkotrwałe, historyczne mody jej wytrwała cierpliwość budzić musi niepokój. Podobnie jak miłość i dobroć, Koronczarka staje się wyzwaniem, któremu nie umiemy już sprostać.

Dwadzieścia lat temu powieść Lainégo przeniósł na ekran szwajcarski reżyser Claude Goretta, twórca kilku subtelnym filmów psychologicznych, między innymi doskonałej *Prowincjuszki*. W tytułowej roli wystąpiła młodziutka wówczas Isabelle Huppert, w przyszłości — wielka gwiazda francuskiego i europejskiego kina. Współpracowała później z Chabrolem, Ferrerim, Wajdą i Loseyem, zagrała Damę Kameliową i Madame Bovary. Dla mnie jednak kojarzyć się będzie zawsze z Koronczarką.

Jest maleńka, filigranowa, ma rude włosy, piegowałą, miłą buzią i uśmiech, którego nie da się zapomnieć. Pogodna, chociaż małowówna, wiecznie speszona, odrobinę nieporadna, wydaje się uosobieniem ciepła i serdeczności. Powieść Lainégo obywa się bez dialogów, twórcy filmu musieli więc wymyśleć dla Koronczarki indywidualny język. Sztuka udała się znakomicie. Isabelle Huppert mówi przeważnie „oui” albo „non”. Ale każde jej słowo wydaje się ważne, nad wszystkim, co mówi, warto się zastanowić.

Goretta dodał parę nieobecnych w powieści wątków. W najważniejszym z nich Koronczarka ukazuje się nam jako antidotum na kontestującą Francję, na intelekt, który ugrzązł w jałowych, abstrakcyjnych dociekaniach. Przekleństwem współczesnego intelektu jest brak miłości, nieodpowiedzialność, totalne zakłamanie. Jego wyznawcy, poszukując rozpaczliwie efektownych uogólnień, tracą z oczu konkrety.

Rozbrajająco szczerza, promienna dziewczyna z dobrotliwym uśmiechem demaskuje świat intelektualnej błagi. Filmowa Koronczarka przewyższa swojego partnera do tego stopnia, że skłonni jesteśmy widzieć w nim postać wręcz groteskową. Isabelle Huppert gra fenomenalnie, choć w życiu prywatnym — jak zapewniają popularne magazyny ilustrowane — Koronczarką nigdy nie była.

Goretta przeczytał i przemyślał Gombrowicza, może dlatego wydaje się niekiedy mniej sentymentalny i mniej poetycki niż Lainé. Rozwija też nieco inną opowieść. Koronczarka odwiedzająca posiadłość rodzinną swego chłopca kojarzy się nam z Iwona, bohaterką pierwszego dramatu Gombrowicza. W dyskusjach toczonych ze studentami rozpoznajemy grymas dobrze znany z kart *Dziennika*.

I film, i powieść zamyka ten sam epilog — akt przebaczenia, który nie ma rzecz jasna nic wspólnego ze szczęśliwym zakończeniem. Historia Koronczarki w dwudzie-

stowiecznym Paryżu nie może skończyć się pomyślnie. Pragnąc uchronić swego dawnego kochanka przed wyrzutami sumienia, Koronczarka — być może po raz pierwszy w życiu — posługuje się kłamstwem.

Siła dobroci jest porażająca, ale tak drastyczna forma litości wydaje się już nie do zniesienia.

Esej

dla Jerzego Stempowskiego

1

Jego rówieśnikami byli głośni w dwudziestoleciu międzywojennym warszawscy skamandryci: Tuwim, Wierzyński, Iwaszkiewicz, Słonimski. Gdyby pisał wiersze, to drukowałby je zapewne raczej na łamach „Wiadomości Literackich” niż „Linii” czy „Zwrotnicy”. A może dzięki tym utworom, które nigdy nie powstały, ożyłby w naszej poezji duch Horacego i Wergiliusza?

Swój niewątpliwie poetycki talent poświęcił gatunkowi, który w literaturze polskiej rysował się dotąd raczej niewyraźnie. Eseista przyglądający się ludzkim dziejom nie jest historykiem ani historiozofem. Ale różni się też od felietonisty, który pozwala, by jego myślą rządziła fala wydarzeń. Eseista nie musi się spieszyć, pozostawia dziennikarzom pogoń za nowinkami. Może nawet wybrać życie wbrew swojej epoce, otaczając się starymi książkami i płótnami dawnych mistrzów. Ulubiony autor Jerzego Stempowskiego, siedemnastowieczny hiszpański jezuita Baltasar Gracian, powiadał, że nie każdy rodzi się w czasie, na jaki sobie zasłużył. Niektórzy godni są bowiem lepszego stulecia, aniżeli to, w którym przyszło im żyć i działać. Opinię taką moglibyśmy z powodzeniem odnieść do Stempowskiego.

Ze spokojem mędrca obserwował, jak rodzą się i umierają epoki — podobnych uczuć doznawali starożytni hi-

stolicy oglądający schyłek cywilizacji greckiej, a potem rzymskiej. W wieku XIX byłby jeszcze na swoim miejscu, bo przecież minione stulecie upodobało sobie literaturę i literatów. Ówczesna Europa czekała na kolejne artystyczne manifesty, emocjonowała się księgarskimi nowościami, śledziła poczynania zbuntowanych debiutantów. Niezawodna publiczność, wydawniczy rynek opanowany przez entuzjastów i erudyty, wreszcie dobry smak ukształtowany w kręgu paryskich koneserów — to wszystko zapewniało twórczości dziewiętnastowiecznej wyjątkowo atrakcyjną pozycję. Sztuki znów zbliżyły się do siebie, literatura wstępowała chętnie w przymierze z malarstwem i teatrem.

Na ziemi polskiej XIX wiek wkroczył dopiero wraz z pozytywistami, tak przynajmniej sądzili publicyści „młodej prasy”, głoszący piękno lokomotywy i kominów fabrycznych. Nie zapomnijmy jednak, że równie bliski był rodzimym pozytywistom kult książki. Chyba po części z tego powodu Jerzy Stempowski uważał się za „wiernego syna pozytywizmu”. Może trochę na przekór ojcu? A może pragnął w ten sposób podkreślić dystans wobec współczesności?

Z pozytywistami łączyła go dezaprobatą dla gwałtownych przeobrażeń, dziejowych katastrof, szaleńczych zrywów. W takich momentach przyjmował zwykle rolę chłodnego obserwatora. Umiał patrzeć trzeźwo na kulisy gry dyplomatycznej. Interesowała go — przypadek w naszej literaturze współczesnej raczej odosobniony — praktyczna strona życia. Nie gorzej niż na sztuce znał się na problemach rolnictwa, przemysłu, handlu, polityki. Pewne rozczarowania, jakich doświadczył, stały się wcześniej udziałem dziewiętnastowiecznych pozytywistów.

Nie wyłożył nigdy własnego systemu etycznego. Odgadując jego zarysy, stwierdzamy ze zdumieniem, jak mało różni się od analogicznych refleksji późnych pozytywistów. Człowiekowi, który szukał moralnego porządku w dziele sztuki, obcy musiał być siłą rzeczy modernizm

wraz z urokami fin de siècle'u. Odpychały go metafizyczne podróże młodopolskich poetów, ich styl pisania wydawał się mętny i chaotyczny. Upatrywał w sztuce modernistów przejawów kryzysu kultury. Rok 1914 zamknął epokę ucieczek — rzeczywistych i symbolicznych. Stały się one niemożliwe z chwilą, gdy Europa zamieniła się w koszary, odkrywając w sobie zamiłowanie do wojskowej dyscypliny. Stempowski śledził ten proces w krainie pacyfistów, spiskowców i uciekinierów. Podobnie jak Hermann Hesse, spędził wojenny czas w Szwajcarii.

W dwudziestoleciu międzywojennym daremnie poszukiwał własnego miejsca. Sądzę, że miał wszelkie dane, by objąć już wówczas rolę krytycznej wyroczni, gdzieś obok Boya i Irzykowskiego. Pozostał jednak w cieniu. Pisał niewiele, chociaż nie tak mało, jak zwykło się sądzić. Może więc tym razem zawiódł nie autor, lecz publiczność traktująca z rezerwą krytyka międzywojennej rzeczywistości?

Był bodaj jedynym pisarzem emigracyjnym, który ośmielił się nazwać międzywojnie „okresem nędzy i poniewierki”. Literaturę dwudziestolecia oceniał wprost miażdżąco — nie tylko dlatego, że pisarzom, którzy stawali się literackimi urzędnikami, odmawiał prawa do wielkości. Sądził, że wraz z upadkiem fundamentalnych mitów wtargnął do polskiego życia „styl histerycznych inteligentów z rękami trzęsącymi się od czarnej kawy, piejących jak koguty”.

Pozytywiści oglądali przełomowe wypadki najczęściej z pozycji czytelnika gazet codziennych. Stempowski znalazł się po I wojnie w sytuacji bez porównania dogodniejszej. Trafił w pobliże centrum władzy. Aż do końca lat dwudziestych miał wstęp do ministerialnych gabinetów, znał pilnie strzeżone tajemnice państwowe i sekrety ówczesnych dostojników. Swoje doświadczenia zawarł w mądrym kryptopamflecie *Pan Jowialski i jego spadkobiercy*, wydanym w 1931 roku.

Obiekt ataku został tak starannie zaszyfrowany, że słabiej wtajemniczony czytelnik może istotnie podejrzewać,

iz Stempowski napisał rozprawę o komedii Fredry. Co ciekawsze, autor *Esejów dla Kasandry* uchodził w środowisku teatralnym za znawcę Fredry i w tym kontekście mówił o nim Leon Schiller i — trochę już żartobliwie — Bolesław Miciński. Wytrawni odbiorcy nie mieli jednak wątpliwości, że pod postacią pana Jowialskiego ukrywa się inny „szalony starzec”, wielki i zarazem groteskowy inscenizator Historii — Józef Piłsudski. Wspomnienia Erwina Axera, a także niektóre relacje osób stykających się z Piłsudskim w ostatnim okresie jego życia, pozwalają odczytać pamflet Stempowskiego w nowym świetle.

Zresztą sam autor uprzedza nas lojalnie, że w komedii pragnie odnaleźć „być może nieco więcej, niż napisał Fredro”. Brzmi to niczym zachęta, byśmy i my spróbowali odkryć między wierszami rozprawki ukryty sens. Sygnalizują go wyjątkowo perfidnie dobrane cytaty: wyjęte z kontekstu zdania, odniesione do politycznej rzeczywistości lat dwudziestych, nabierają zgoła nieoczekiwanej wymowy. Zestawienie *Pana Jowialskiego* z *Królem Learem* nie przeszłoby chyba przez pióro żadnemu historykowi literatury. Ale skoro zawiera ono sugestię, że teatrem politycznym II Rzeczypospolitej rządzi raczej groteska niż tragedia, zabieg taki okazuje się niezmiernie trafny.

Pan Jowialski i jego spadkobiercy pokazuje inne oblicze Stempowskiego, mniej popularne i zwłaszcza w drugiej połowie życia ujawniające się stosunkowo rzadko. Ci, którzy znali go wcześniej, zapamiętali, że potrafił być złośliwy. To chyba prawda. Data powstania pamfletu zbiega się w czasie z początkiem choroby Piłsudskiego i narastaniem skłonności dyktatorskich w atmosferze politycznego impasu. Diagnoza pamflecisty wydaje się więc okrutna, ale sprawiedliwa. I trudno odmówić racji Stempowskiemu, który włączył *Pana Jowialskiego* trzydzieści lat później do zbioru *Eseje dla Kasandry*.

Polacy przywykli odmierzać historię datami znaczącymi powstania, rewolucje, wojny lokalne i światowe.

Natomiast Jerzy Stempowski rozpoczynał historię współczesną od wielkiego kryzysu gospodarczego (1929-1935). Obcy wszelkim wulgarnościom metody marksistowskiej, w swoim piarstwie umiał czynić przeobrażenia ekonomiczne zagadnieniami pasjonującymi, a nawet zmieniać je w fakty estetyczne. Sztuka i sposoby gospodarowania sąsiadują tu ze sobą. Stempowski czuł się bowiem równie swobodnie w muzeum i na giełdzie, wszędzie odkrywał coś osobliwego.

Wielki kryzys gospodarczy stał się początkiem końca wspólnoty europejskiej, ujawnił zarazem „głębokie rysy w samych fundamentach cywilizacji zachodniej”. Odtąd ludzkość wyobrażać sobie będzie Złoty Wiek jako epokę nieograniczonego dobrobytu, a nie czas spełnienia tęsknot religijnych. Tak jednostronnie ukierunkowane życie wydaje się Stempowskiemu pozbawione smaku. Epoka, która utraciła zdolność bezinteresownych działań, nie zna również prawdziwej radości, obcy jej harmonijny spokój trwania. Sztukę zastępuje mało wyrafinowana rozrywka, racjonalne myślenie — pełen niepokoju intelektualny chaos. Wiek XX okazuje się w wizji Stempowskiego epoką bez stylu — czasem jałowym, który nie stworzy ani własnych arcydzieł, ani oryginalnej sztuki życia.

2

Patrzącemu z dzisiejszej perspektywy Jerzy Stempowski wydaje się wprost idealnym Europejczykiem. Wytworzony pan o nienagannych manierach, władający kilkoma językami, podróżujący do źródeł śródziemnomorskiej cywilizacji, studiujący właściwie przez całe życie, zgłębiający szaleństwa współczesności ponad granicami, jakie zwykły zakreślać nacjonalizmy i szowinizmy. Ale czy to wystarczy, by uwolnić się od napięcia, które rodzi nieustannie poczucie przynależności do dwóch wspólnot, świadomość bycia Polakiem i Europejczykiem jednocześnie?

Późniejszy wielki temat pisarzy-emigrantów: Miłosa, Gombrowicza, Herlinga-Grudzińskiego, Czapskiego, trafił do esejów Stempowskiego już w okresie międzywojennym. Może dlatego, że nawet przebywając pośród rządzącej Polską elity uważał się po trosze za emigranta? Z drugiej strony odnosimy czasem wrażenie, że w Rzymie, Bernie czy Berlinie jest ciągle u siebie. Umiał jak mało kto oswajać przestrzeń, nawiązywać kontakty z ludźmi, wsłuchiwać się w głos natury — obcej, a mimo wszystko swojskiej, europejskiej.

W wizji Stempowskiego granice Europy tworzą nie przyzwyczajenia geografów, lecz zasięg rozpowszechnienia pewnych obyczajów. Albo może inaczej: wspólne dla wszystkich Europejczyków jest marzenie o swobodnym przemierzaniu odległości, którym można się od niedawna rozkoszować, głównie za sprawą sieci kolei żelaznych. Podróżują przy okazji także myśli — te same książki wędrują od Atlantyku aż po Ural. W 1914 roku granice państw zamknęły się ostatecznie. Mapa Europy utraciła kuszący czar obietnicy, stając się dokumentem antagonizmów, waśni, sporów. Wojna dała początek epoce wielkiej podejrzliwości. Cenzura, przeszkody administracyjne i rozwój kultury masowej, uzależnionej od rynku, doprowadziły do zniszczenia europejskiej „wspólnoty czytających”. Odkąd urzędy państwowe zaczęły regulować ruch jednostek, podróże straciły walor cudownej przygody. Wiza i paszport w kieszeni przypominają teraz, że jest się poza domem i że kiedyś trzeba będzie powrócić.

Stempowski nie należał do gatunku literatów, którym wystarczają podróże w marzeniach albo dobrze zaopatrzonej bibliotece. Poznając nowy kraj, przyjrzeć się musiał jego drzewom i ogrodom, wybrać się na wieś, zaznajomić dokładnie z rytmem języka. Zdaje się, że w poszukiwaniu książek do swej kolekcji zaglądał chętniej do księgarni niż bibliotek. Bukiniści są zwykle rozmowniejsi od bibliotekarzy, a zawarte znajomości Stempowski umiał wykorzystać.

Bez mała połowę życia spędził w Bernie; z grubsza licząc, w połowie drogi między Paryżem i Rzymem. Szwajcaria, prawdziwa ziemia obiecana dla uciekinierów politycznych różnych orientacji, w przypadku Stempowskiego odgrywała nieco inną rolę. Lubił rozprawiać o charakterze poszczególnych miast swej przybranej ojczyzny, znał świetnie Genewę i Zurych, nie mówiąc już o Bernie. Szwajcarska wieś wydawała mu się jeszcze ciekawsza. Przemierzając ziemię kantonu berneńskiego, doznawał wrażenia, że podróżuje tropami Wergiliusza, który w *Georgikach* tak harmonijnie pogodził poezję i rolnictwo. *Ziemia berneńska* Stempowskiego nie jest bedekerem, stanowi raczej dokument wyimaginowanej podróży do Arkadii. Kończy się zaś bolesnym odkryciem faktu wygnania z rajów.

Tak się dziwnie złożyło, że o szwajcarskim okresie życia Stempowskiego wiemy właściwie niewiele. Tylko tyle, ile zechciał sam powiedzieć, a może nawet mniej, uwzględniając ciągle nie opracowaną korespondencję pisarza. Prowadził żywot samotnego mędrca — chociaż czy to możliwe w odniesieniu do człowieka, którego żywiołem (wskazują na to eseje i listy) był dialog, a nie monolog? Szwajcaria oznaczała codzienność — niekiedy przykrą, bo związaną z niedostatkiem, którego rozmiary mężnie zatajał. Żył natomiast myślą o podróżach, starannie układał ich przebieg na długo przed wyjazdem. Dla Europejczyka ograniczającego swoje zainteresowania do Kontynentu (Anglii nigdy nie zaakceptował) Szwajcaria okazywała się wprost wymarzonym miejscem z uwagi na bliskość Francji, Niemiec, Italii.

Często jeździł do Włoch, ale nie lubił powracać do tych samych okolic. Za każdym razem wybierał inne miasta, muzea, biblioteki, czyniąc jednocześnie przedmiotem swych studiów inną epokę. Włochy współczesne, zagrożone możliwością sowieckiej inwazji, pasjonowały go tuż po wojnie. Później wędrował w coraz odleglejszą przeszłość, śledząc wytrwale te dzieła ludzkiej ręki, które zdołały oprzeć się wszystkim kataklizmom.

Odczytywanie losów cywilizacji na podstawie ewolucji otaczającego człowieka krajobrazu nie było wówczas tak modne jak dzisiaj. Pejzaż traktowano trochę na wzór romantyków — miał służyć wzbudzaniu estetycznych wzruszeń, sprzyjać porządkowaniu myśli, dostarczać celnych metafor, których daremnie poszukiwało się w zaciśniętej artystycznej pracowni. Chłodny umysł Stempowskiego zamienia obserwowany krajobraz w rodzaj uniwersalnego języka, za pomocą którego historia ukazuje się nam w konwencji wergilińskiej eklogi: „Zmieniały się instytucje polityczne, upadały republiki, cesarstwa, cywilizacje, zmieniały się języki, którymi mówiono w cieniu drzew, tylko prace i obyczaje rolników pozostawały te same.”

Traktował podejrzliwie Tertuliana, który kazał chrześcijaństwu wybierać między Atenami a Jerozolimą. Taki punkt widzenia wydawał mu się z gruntu fałszywy. Sam wolał wybierać między Rzymem a Jerozolimą, decydując się naturalnie na pierwszą możliwość. Akceptował zresztą Rzym dawnych pisarzy, a nie współczesnych papieży, dla tradycji religijnych „wiecznego miasta” znajdując niewiele zrozumienia.

W winnicach Italii rozmyślał o starożytności, paryskie muzea i biblioteki rodziły refleksje pełne nieskrywanej melancholii. Język francuski, zdaniem niektórych tak podobny do łaciny, przeżywał kryzys. Paryż, który odwiedzał, nie był już kulturalną stolicą świata czy nawet Europy. Kurczył się zasięg oddziaływania kultury francuskiej. Zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie narody przeistaczały się w zamknięte monady. Z niechęcią spoglądano na obcych przybyszów.

Lepiej od innych autorów emigracyjnych znał Rosję, najbardziej tajemniczy i budzący najsprzeczniejsze uczucia kraj europejski. Wolny od cechującego wielu Polaków „kompleksu rosyjskiego”, wypowiadał opinie nadzwyczaj powściągliwe. Pisząc o polskich bohaterach powieści Dostojewskiego, kwestii antagonizmu polsko-rosyjskie-

go właściwie nie dotknął. Obawiał się nie tyle samych Rosjan, co niszczącej pracy, jaką wykonała przez dziesiątki lat totalitarna maszyna władzy. Rosję pierwszej dekady naszego wieku wspominał z sentymentem. Przedrewolucyjne lata obudziły w czytelniku rosyjskim bezgraniczny szacunek dla literatury, stworzyły chłonny rynek, na którym zadomowiło się wielu autorów zachodnich. Nie miał jednak racji, gdy podejrzewał, że stalinowskiemu reżimowi udało się zepchnąć literaturę do roli instrumentu propagandy. Prawdziwy obraz odstłoniły nam jednak dopiero te dzieła i dokumenty, których Stempowski nie mógł jeszcze znać.

Chyba w każdym odwiedzanym kraju potrafił znaleźć coś nowego, co przeoczyli jego poprzednicy. Lektury kształtowały niezawodny smak, podróże umożliwiały spojrzenie z dystansu na chaos polskich spraw. Był prekursorem takiego widzenia polskości, które — przynajmniej w kręgach intelektualistów — nabrało w ostatnich latach niezwyklej rangi. Wrogi z zasady „polskiemu wywyższaniu się nad innych”, już przed wojną oceniał surowo poczynania władzy. Stawał niezmiennie po stronie pokrzywdzonych, zagrożonych w swej egzystencji, zepchniętych na margines. Józef Czapski pisał o nim z odzieniem podziwu: „Obywatel idealnej Rzeczypospolitej, który był bratem Ukraińca i Hucuła, Żyda czy Litwina.”

Ideałowi Polaka-katolika przeciwstawił wzorzec obywatela wielonarodowej i wielowyznaniowej Polski Jagiellonów. W Rzeczypospolitej Obojga Narodów czułby się zapewne swobodniej niż w państwie zmierzającym do umocnienia tendencji centralistycznych — być może za cenę przetrwania, ale z niewątpliwą stratą dla bogactwa kultury. Smakosz dzieł subtelnych i wyrafinowanych, oparcia dla swych idei poszukiwał w „polskiej tradycji nonkonformizmu i przekory”. Zaliczał do niej dorobek twórców herezji, religijnych dysydentów, arian, wolnomularzy. Piękne stronicę poświęcił żydowskiemu czytelnikom polskich książek.

Przez całe życie otaczał sympatią mniejszości. Kiedyś uważano go za ateistę, masona i filosemitę, dziś zachwycamy się raczej jego „europejskością”. Jednak Europa Stempowskiego nie jest wielobarwną plamą na mapie ani przestrzenią okrążoną przez morza i oceany, lecz wyimaginowaną duchową ojczyzną, tworem wyobraźni i rozumu. Dlatego autor *Esejów dla Kasandry* mógł bez żadnych oporów uważać się za jej mieszkańca.

3

Był czytelnikiem zachłannym, a jako eseista lubił pisać nie tylko o rozkoszach lektury, ale o wszystkim, co dotyczyło losu książek.

Gdyby urodził się w innym miejscu i czasie, opuszczałby bibliotekę może rzadziej. Podróżowałby może mniej, gdyby upragnione pozycje docierały do niego razem z poranną pocztą. Podobnie jak wielu Polaków, kolejne kataklizmy pozbawiły go możliwości systematycznego kolekcjonowania książek. Rozstał się z liczącą dwadzieścia tysięcy tomów prywatną biblioteką. To tak, jakby zaczynać przyszło życie od nowa, w mroku niewiedzy i niepewności.

Biorąc do ręki książkę, pragnął wiedzieć wszystko o jej poprzednim właścicielu, o wydawcy, nawet o księgarzu, który zajmował się rozpowszechnieniem dzieła. Książki były dla niego sygnałami myśli, ale budowały również więzi międzyludzkie. Mniej więcej do 1918 roku posiadanie i zbieranie książek stanowiło wewnętrzną sprawę elity kolekcjonerów. Dopiero wraz z rozwojem masowej produkcji zamknięte dotąd drzwi bibliotek otwały się dla prawdziwych barbarzyńców. Odtąd ludzie decydujący o losach piśmiennictwa przeobrażili się w anonimowe elementy skomplikowanej maszynarii oddanej bez reszty na usługi rynku:

„Książka stała się towarem wśród towarów, podlegającym przepisom celnym, dewizowym, kontyngentowym,

clearingowym itd. Truteń siedzący za biurkiem w byle ministerstwie zastanawia się zupełnie serio, na jakim miejscu postawić produkcję i handel książką w hierarchii potrzeb doraźnych kraju, jak gdyby w jego mętnej i ciemnej głowie mogły w ogóle istnieć kryteria do tego rodzaju ocen.”

Zapewne brak aprobaty dla współczesności był jednym z powodów trwałego sojuszu z klasykami, który Stempowski zawarł już w latach młodości. Nie potrafię wyobrazić go sobie pochylonego nad Horacym w tandetnym, masowym wydaniu i równie marnym tłumaczeniu. Musiał mieć przed sobą oryginał, ozdobny foliał — świadectwo trudu edytora i drukarza. Jeśli zdarzało się inaczej, to chyba tylko dlatego, że nie było innego wyjścia.

Zadna licząca się biblioteka nie jest w stanie obejść się bez klasyków. Tego, kto gromadzi wyłącznie nowości, wolno uważać co najwyżej za posiadacza przypadkowego księgozbioru. W latach wojny brak potrzebnych tekstów rekompensowała Stempowskiemu nieprawdopodobna wprost pamięć, właściwa ludziom, którzy ćwiczą ją przez długie lata, obcując z utworami dawnych mistrzów.

W wieku XX borgesowskie ucieczki do Biblioteki zastępującej świat nie należą do rzadkości. Jednak klasycy uczą nas innej postawy. Ustanawiają równowagę między „światem” a „Biblioteką”. Dlatego Don Kichote, najślawniejszy mieszkaniec Biblioteki, jest w powieści Cervantesa postacią tragikomiczną. Jego błąd wynika z naruszenia koniecznych proporcji.

Do romantyków, traktujących książkę niczym narkotyk, Stempowski podchodził z dystansem. Ich poematy zapowiadały degradację, nosiły wyraźne znamiona czasu, których po wiekach ciągle jeszcze nie dostrzegamy w klasycznych arcydziełach. Czy książka czyniąca obiektem zainteresowania dzieje narodu pozostaje żywa, gdy naród przestaje istnieć? Wergiliusz, Homer, Horacy pisali inaczej. Zapożyczenia i nawiązania były dla nich czymś oczywistym. Dopiero romantycy, a w ślad za nimi

moderniści stworzyli modę na poszukiwanie nowości za wszelką cenę. Stempowski stawiał poczucie ciągłości wyżej od nowych odkryć.

Taki punkt widzenia określił jego stosunek do literatury XX wieku, którą zresztą gruntownie i systematycznie poznawał. Już w 1932 roku napisał szkic o *Ulissesie*. Jest to piękny i mądry tekst, jeden z najwcześniejszych dowodów polskiej recepcji Joyce'a, którego Stempowski docenił i zrozumiał (w przeciwieństwie do wielu ówczesnych krytyków). A przecież — mimo narzucającej się paraleli z eposem Homera — nie potrafił uznać irlandzkiego pisarza za „klasyka współczesności”. W *Ulissesie* brakowało mu zwłaszcza antycznej harmonii i uporządkowanego świata wartości. Równie wnikliwie czytał *Podróż do kresu nocy* Céline'a, powieść stanowiącą genialny dokument epoki i nowatorską propozycję artystyczną. Nowatorską, genialną i... z gruntu obcą ideałom, jakie patronowały klasykom.

Był — podobnie jak Hesse, Broch i Tomasz Mann — pisarzem „kryzysu kultury”. Jego zdaniem nieszczęście zaczęło się już w ubiegłym stuleciu, gdy w literaturze ujrzano rodzaj służby społecznej. W XX wieku doszło do związania pisarzy z instytucjami państwowymi. Literatura została „zmobilizowana”, jej przydatność uzależniono od stopnia dyspozycyjności twórców. Zmienił się także odbiorca, zanikła prawie zdolność bezinteresownego obcowania ze sztuką, która stała się przedmiotem najrozmaitszych manipulacji.

Autentycznego konesera przyciąga to, co rzadkie, kunsztowne, ale nade wszystko — prawdziwe. Oglądane z tej perspektywy produkty kultury masowej wydawały się Stempowskiemu żalonym fałszyfikatem. W sferach, którymi rządili niegdyś wytrawni znawcy, panoszył się kicz. Sztuka zrodzona w „przedsionkach pałaców” przeobrażała się powoli w towar dostarczający zadowolenia milionom.

Współczesna powieść, malarstwo czy muzyka okazują się w takich warunkach rozpaczliwym świadectwem arty-

stycznej bezradności. Twórca staje się sztukmistrzem, a szukając dróg ucieczki, stara się zająć czytelnika nie gotowym dziełem, lecz historią jego powstania. Laboratorium nowoczesnej sztuki uważał Stempowski za prawdziwą „kuchnię czarownic”, w której zawierany jest pakt z demonem w dwudziestowiecznym kostiumie. Mało kto potrafił śledzić tak czujnie losy awangardy i opisać jej podejrzaną w świetle wywodów autora *Chimery* genealogię.

O powojennej literaturze krajowej wyrażał się na ogół przychylnie, prawie każdą recenzję kończąc słowami nadziei. Jego zdaniem autor powinien wiedzieć, że krytyk czeka na kolejną książkę, że zaprasza twórcę do kontynuowania dialogu. Tak życzliwych wypowiedzi próżno szukałibyśmy w dzisiejszej prasie. A przecież jakże skromną ucztę duchową mogli zaproponować mędrcom z Berna ówcześni debiutanci!

W listach pozwalał sobie na więcej. Bywał ostry, „zabójczo złośliwy”, jak zauważył Antoni Słonimski. Jednego z luminarzy polskiego socrealizmu nazwał „prymitywem” i „artystą niedzielnym” — krytyka celna i zasłużona. Po roku 1956 zauważył przenikliwie pojawienie się nowej fali „powieści pisanych na zamówienie”.

Jako recenzent paryskiej „Kultury” wybierał najchętniej pozycje głośne i kontrowersyjne. Omówił utwory Hłaski, Czycza, Iredyńskiego, kilkakrotnie wypowiadał się na temat prozy Leopolda Buczkowskiego. Ten ostatni pisarz najwyraźniej go intrygował. Stwierdzał, że „Buczkowski jest jak gdyby na antypodach autorów odznaczanych w ostatnich czasach nagrodą Nobla i z wszystkich pisarzy polskich najmniej podobny do wzorów zachodnich”. Mam wrażenie, że jakiś tajemnicze pokrewieństwo łączy te dwie postacie różniące się zasadniczo techniką pisarską i bagażem indywidualnych doświadczeń. Myślę, że owa więź wynika nie tylko z kresowej genealogii i zamiłowania do łaciny, będącej dla Buczkowskiego kluczem do uprawiania sztuki. Wielkim tematem obu autorów jest kryzys i schyłek cywilizacji europejskiej,

a wystarczy otworzyć dowolną stronicę, by przekonać się, że fraza Buczkowskiego jest nie mniej kunsztowna niż oparte na klasycznych wzorcach zdania, jakimi posługiwał się w swojej prozie Stempowski.

Tym, którzy nie potrafią oprzeć się urokom tak zwanej „żywej mowy”, eseistyka Stempowskiego wydać się może nazbyt tradycyjna czy wręcz staroświecka. Językowy kształt swych utworów autor *Pielgrzyma* dokładnie przemyślał. To prawda, że dialekty, regionalizmy, sąsiedzkie zapożyczenia poszerzają granice języka narodowego. Ale z drugiej strony, pisarz nie jest jedynie słuchaczem i rejestratorem. Język literacki to przede wszystkim język książki — martwy głównie dla tych, co stronią od klasycznej edukacji. Naiwna akceptacja mowy potocznej okazać się może bez porównania większym ryzykiem, a nawet pułapką. Bogatsi o doświadczenia minionego dwudziestolecia, przekonaliśmy się, że „żywa mowa” niewiele się różni od zunifikowanego języka mass-mediów. Wolna od jego wpływów twórczość pisarzy emigracyjnych pozostaje ciągle ideałem literackiej polszczyzny, do którego odwołują się najambitniejsi. Jeszcze jeden kaprys historii, jeszcze jeden paradoks. Obawiano się, że literatura odcięta od częstych kontaktów z językiem mówionym skazana jest na niepowodzenie, a tymczasem rzekoma słabość ukazuje się nam jako źródło mocy...

4

Wbrew nadziejom romantyków, wiek XX pozwolił ujrzeć historię odartą ze świętości, nauczył dostrzegać w niej chaotyczną kompozycję pozbawioną logiki, konsekwencji, a co gorsza, przesłania moralnego. Spotkał nas chyba zasłużony los, podobny do tego, jaki czeka ludzi pragnących rzeczy niemożliwych. Plan zbawienia zaszyfrowany w księdze dziejów okazał się stworzonym u schyłku XVIII wieku i rozpowszechnionym w następnym stu-

leciu apokryfem. Wysłannicy Boga nie mają nam już do zakomunikowania żadnych nowych treści. Stempowski widzi dla nich miejsce raczej na pustyniach Tebaidy niż w wielkich skupiskach ludzkich. Tylko czy w obecnych warunkach można jeszcze być eremita? I czy aby na pewno wybierając taki los uwalniamy się od ciężaru historii?

Desakralizacja dziejów zmieniła duchowe otoczenie człowieka. Chrześcijaństwo, jakie ogląda Stempowski, uwikłane w doraźne konflikty, utraciło charakter religii uniwersalnej, przestało być ideą jednoczącą Europejczyków. Wiara przesunęła się ze sfery prywatnej do obszaru działalności publicznej. W naszym stuleciu pojęcie własności prywatnej dotyczy już tylko bogactwa materialnego, ziemi, przedmiotów, narzędzi. Cała reszta, nie wyłączając światopoglądów, podlega państwowej kontroli. Nie ma zatem udanych ucieczek ani prawdziwych powrotów. Cywilizacja techniczna odniosła wspaniałe zwycięstwo nad przestrzenią, po czym jego owoce oddała na usługi władzy. O przyszłości ludzi decydują teraz instytucje, bezosobowe i nieludzkie, podobne do mechanizmów. Z pustego nieba nie dochodzi żaden głos. Zamiast biblijnych proroków snują się po świecie samotne Kasandry.

Wybór między Atenami a Jerozolimą nabiera w odniesieniu do historii nowego sensu. Biblijny prorok — jakkolwiek jego moc była nader ograniczona — mógł wpływać czasem na bieg wydarzeń. Natomiast Kasandra wie, że wyrok już zapadł, a odwołania nie będzie. Tragiczna wiedza staje się w jej przypadku ciężarem nie do zniesienia. I proroka, i Kasandrę czeka spotkanie z tłumem obojętnych niedowiarków. Ale wysłannik Boga udaje się na nie uzbrojony w głęboką wiarę, czuje za sobą tchnienie boskiej inspiracji, dlatego szyderstwa nie mogą go dosięgnąć ani złamać. Zdaje sobie sprawę, że katastrofa jest sprawiedliwym, chociaż okrutnym rozstrzygnięciem. Na taką argumentację Kasandra nigdy nie przystanie. Otwarcie manifestuje sprzeciw wobec wydanego przez bogów wyroku. Lekceważący sąd słuchaczy powoduje jednak,

że trwa w zawieszeniu, obca zarówno boskiemu, jak i ludzkiemu porządkowi.

Kim jest Kasandra Jerzego Stempowskiego? Przede wszystkim — postacią wielokształtną, przyjmującą rozmaite maski i przebrania. Widzimy ją w tej samej symbolicznej scenerii, jaką spotykamy w antycznych dramatach. Ma przeciwko sobie tłum, który nie chce słuchać złowieszczych wróżb. Tłum zachowuje się dosyć niefrasobliwie, ale podobny zarzut moglibyśmy postawić przywódcom nowoczesnego państwa i ich doradcom. W systemie demokratycznym reakcją na rozpaczliwe wezwania Kasandry określa pogląd większości. Tylko nieliczni zdolni są brać pod uwagę najgorszą ewentualność, w wypadku pozostałych myśl o przyszłości jest przeniknięta nadzieją.

Stosunek demokracji zachodnich do wielkich zbrodni naszej epoki przypomina postawę racjonalisty odwracającego się ze wstrętem od wszelkich przejawów szaleństwa. Polegający na sile rozumu mędrzec nie pragnie oczywiście towarzystwa Kasandry — tym bardziej że sam posiada ambicje przewidywania przyszłości, która w jego wizji nabiera zwykle cech utopii. W gruncie rzeczy potrafi — nie gorzej niż bezmyślny tłum — karmić się złudzeniami. Opuszczona przez wszystkich współczesna Kasandra nie krzyczy już i nie lamentuje. W swym eseju Stempowski rejestruje ledwie słyszalny szept.

Nasi pozytywiści byli zapewne ostatnim pokoleniem, które wierzyło, że w wieku XX świat obywać się będzie bez wojen, skupiając całą energię na pomnażaniu dobrobytu ludzkości. Zalecenie Comte'a brzmiało jasno: „wiedzieć, by przewidywać”. Stan wiedzy skłaniał wówczas do optymizmu. Owa wiedza nie pozwoliła jednak przewidzieć obozów koncentracyjnych, totalitaryzmu, widma zagłady całej planety. Rozum dziewiętnastowiecznych filozofów wykluczał ewentualność takiego rozwoju wypadków. Rozdzielono przecież starannie kategorie „cywilizacji” i „barbarzyństwa”. Dzięki temu wojnę uznano za przewyciężony relikwyt minionej epoki — zupełnie zby-

teczny, skoro osiągnięciom cywilizacyjnym sprzyjać powinna zgoda między narodami.

Ludzie z pokolenia Stempowskiego byli ostrożniejsi w swych opiniach. Stało się smutną prawdą podejrzenie, iż cywilizację techniczną i wojnę totalną łączy pewien związek. Wojna nie jest elementem obcym, zewnętrznym i przypadkowym, lecz tkwi być może u podstawy cywilizacyjnej ekspansji. W każdym człowieku bezlitosny zdobywca toczy spór z mieszkańcem ziemskiego ogrodu rozkoszy. Ten pierwszy chciałby świat nieustannie poprawiać, temu drugiemu wystarcza smakowanie życia. Ślady owego rozdzwiewku Stempowski odsłania nawet w tekstach greckich i rzymskich klasyków, wolno go zatem uważać za trwały rys kultury śródziemnomorskiej.

Prorok nie jest wróżbitą odgadującym zagadki przyszłości. Gdyby było inaczej, Kasandra powinna odczuwać satysfakcję, stwierdzając, jak trafnych udzielała przepowiedni. Jednak w tym wypadku prawdziwość wizji budzi niepokój. Kasandra pragnęłaby czegoś więcej: życzyłaby sobie zapewne, by jej słowa pozwoliły zmieniać przyszłość zaplanowaną przez bogów. Jest to oczywiście zuchwałe i nierealne marzenie w świecie greckiej tragedii, którym rządzi duch fatalizmu. W naszej rzeczywistości Kasandra ma nieco więcej szans:

„Jeżeli Europa, zrujnowana tyłu szaleństwami, ma uniknąć zagłady, mieszkańcy jej muszą nauczyć się lepiej przewidywać skutki swych czynów i nie mogą więcej lekceważyć tych, którzy to potrafią. Dla starszych jest to już prawie obojętne. Myślę tu o młodych, mających całe życie przed sobą. Kto z nich zechce ubrać płaszcz, o którym Kasandra mówi do Apollona: «W tym płaszczu proroka wystawiłeś mnie na pośmiewisko swoich wrogów...»”

Przytoczone słowa zostały napisane pół wieku temu. Jeśli nie spełniły się dotychczas najstraszliwsze proroctwa, to jest to być może również zasługą samych proroków. Bo przecież właśnie intelektualiści wschodnioeuro-

pejscy, często emigranci tacy jak Stempowski, usiłowali — z różnym skutkiem, ale nie bez sukcesów — zapobiegać próbom pacyfikacji opinii publicznej, przeciwdziałać nastrojom zubożenia. Kto wie, może samotność i beznadziejność nie są wpisane na wieki w los Kasandry?

5

Czym bylibyśmy, gdyby odebrano nam pamięć? Czy istniałaby jeszcze wówczas jakakolwiek przeszkoda, by zamienić społeczeństwo w rój „termitów lub pszczół”? Człowieka, który gospodaruje swobodnie bogactwem pamięci, nie można kształtować w dowolny sposób. Pamięć staje się w takich wypadkach instrumentem oporu — potężnym i nieuchwytnym.

Zwolennicy radykalnych przeobrażeń dziejowych tak bardzo boją się ludzkiej pamięci, że uznają ją za zaporę na drodze wiodącej do nowych wspaniałych światów. Głoszą konieczność przewyciężenia i odrzucenia przeszłości, którą malują naturalnie w najczarniejszych barwach. Ogarnia ich strach również dlatego, że pamięć obnaża i demaskuje fałsz, uniemożliwia, a przynajmniej ogranicza manipulację czasem minionym, obecnym w teraźniejszości. U Orwella zbiorową pamięć społeczeństwa formuje się doraźnie, w zależności od aktualnych potrzeb, co równa się jej unicestwieniu. Zbiorowa pamięć objawia się tu na podobieństwo snu, wypieranego każdej nocy przez inny sen. Pamięć indywidualna od dawna nie istnieje.

Dla Stempowskiego pamięć wiąże się nie tylko z pojęciem czasu, który upłynął, lecz w równej mierze dotyczy przestrzeni. W dzisiejszym świecie walczą ze sobą dwie tendencje. Ta pierwsza oznacza ekspansję i aneksję, każde możliwe do zdobycia terytorium staje się przedmiotem pożądania. Ta druga bierze za punkt wyjścia konkretny obszar, miejsce urodzenia, kraj dzieciństwa, świat

wspomnień. Niechętnie chwyta za broń człowiek, któremu wystarcza przestrzeń zapisana w pamięci. A jeszcze trudniej zmienić jego obyczaje, nawyki, tradycje. Można to uczynić jedynie odwołując się do przemocy, niszcząc bezwzględnie dziedzictwo przeszłości.

Totalitarna władza zawsze rozpoczyna od próby spustoszenia pamięci jednostek i narodów. Ustalony od pokoleń rytm życia ulega gwałtownemu przyspieszeniu. Człowiek zostaje wyrwany ze swego otoczenia. Drobiazgowo opracowany system nakazów i zakazów reguluje całe jego zachowanie. Nie ma czasu na rozpamiętywanie przeszłości. Egzystencja przebiega teraz w niewiadomym kierunku, marsz ku lepszej przyszłości odbywają miliony zdezorientowanych wygnańców. Człowiek pozbawiony pamięci traci zdolność oporu, staje się — jak zauważył Michał Heller — śrubką w maszynie systemu. W naszym stuleciu takie zbrodnicze eksperymenty nie należą do rzadkości. Mocą jednego dekretu podpisanego przez totalitarnego władcę rozpoczyna się prawdziwa wędrówka ludów. Przypomnijmy w tym miejscu deportacje całych narodów i grup społecznych w stalinowskiej Rosji, wysiedlenia wielkich mas ludzkich pod okupacją hitlerowską, a stosunkowo niedawno — przemieszczenie ludności z miasta na wieś w Kampuczy pod rządami Pol Pota. Każde z tych przedsięwzięć nosi w sobie ziarno szaleństwa, ale równocześnie okazuje się pełne szatańskiej chytrłości.

Zdaniem Stempowskiego obowiązek zachowania pamięci to dylemat moralny, kwestia sumienia. Prawdziwą zagadkę stanowi dla niego fakt, że ludzie ogarnięci emocjami, jakie wzbudzają wielkie przewroty, tak chętnie wyrzekają się pamięci, działając na własną zgubę. Co prawda, dochowanie wierności dziedzictwu pokoleń nie wszędzie przedstawia jednakowe trudności. Stempowski patrzy z zazdrością na stare Berno, oszczędzane przez wojny światowe i rewolucje. Niektóre rodziny mieszkają tu od dziewięciu wieków na tej samej ulicy, a nawet

w tym samym domu. W ojczyźnie pisarza taka sytuacja nie mogłaby się chyba wydarzyć.

Polska była dla niego krajem okaleczonej pamięci. Jej dzieje formowało nie harmonijne obcowanie z naturą, lecz kolejne kataklizmy dziejowe. Odnoszę wrażenie, że Stempowski nie potrafił wyobrazić sobie polskiej historii jako całości. Zawsze ukazywały mu się jedynie fragmenty — rozbite, niekompletne, pozbawione genezy albo epilogu. Wszystko, co opisywał — warszawskie kamienice, kresowe dworki szlacheckie, nawet pejzaże — objawiało się eseistycznie na podobieństwo okruchów czasu minionego. Miał wciąż świadomość, że mówi o miejscach, do których nigdy nie zdoła powrócić.

Nie tylko totalitaryzm, ale również nowoczesna cywilizacja techniczna i kultura masowa narzuciły ludziom XX wieku lekceważący stosunek do przeszłości. Pamiętki rodzinne, znajomość własnego rodowodu, przywiązanie do kraju dzieciństwa — wszystkie te wartości zostały zepchnięte na margines, odrzucone jako przejawy zbędnego sentymentalizmu. W awangardowych nurtach sztuki początków naszego stulecia także pojawiła się myśl o odrzuceniu pamięci jako źródła twórczej inspiracji. Nowoczesna poezja nie dopuszczała powrotów, pragnęła oprzeć się na grze wyobraźni. W rezultacie, zdaniem Stempowskiego, podzieliła los tych wszystkich, którzy pozwolili odebrać sobie pamięć: stała się podatna na rozmaite manipulacje. Jako twórcy Stempowskiemu bliższy byłby Proust — artysta, który fundamentem swego dzieła uczynił sojusz pamięci i wyobraźni.

Tacyt poucza nas, że człowiek, który utracił pamięć, utracił również głos. Takiego istnienia prawie już nie uważamy, słusznie upatrując w pamięci i języku najważniejsze przejawy ludzkiej egzystencji. Jednakże duchowy mistrz Stempowskiego, Baltasar Gracjan, usiłował dowieść czegoś wręcz przeciwnego. Stwierdzał, że pamięć przypomina o sobie zawsze nie w porę i dlatego częściej bywa powodem zmartwień niż radości. Prawdziwe szczę-

ście osiągamy raczej dzięki sztuce zapominania. A zatem od stopnia, w jakim opanujemy tę umiejętność, zależy, czy nasze życie stanie się rajem, czy też zamieni w ziemskie piekło.

Wybór, jakiego dokonał Jerzy Stempowski, skłania do dwóch konkluzji. Pierwsza mówi, że nie należy zbyt ufać swoim nauczycielom i mistrzom, szczególnie tak przewrotnym jak Baltasar Gracian. Druga wskazuje, iż podróże do piekieł stają się czasem koniecznością.

6

Francis Bacon porównywał esej do szczypty soli, która pobudza wprawdzie apetyt, ale nie jest w stanie zastąpić jedzenia. Montaigne mówił skromnie o eseście jako o człowieku wyrzekającym się ostatecznych rozstrzygnięć, który chętniej poszukuje, niż znajduje, i raczej próbuje, aniżeli spełnia. Przypuszczam, że od dość dawna większość tego rodzaju określeń straciła aktualność.

Jeszcze romantycy patrzyli podejrzliwie na powieść — gatunek ich zdaniem pośledniejszy od poezji. W XX wieku wielkie dzieła powieściowe usunęły w cień formy liryczne. Coś podobnego dzieje się obecnie z esejem, który uprawiają prozaicy i poeci, ale także filozofowie, kompozytorzy, ludzie filmu, teatru, polityki, nauki.

Współczesny esej przestał być ulotną impresją skazaną już w zamyśle autora na rychłe zapomnienie. Nie przeszkadza nam jego fragmentaryczność, bo straciliśmy zaufanie do ambitnych syntez. Powodzenie eseju bierze się chyba i stąd, że przemija moda na dzieła bezosobowe, stanowiące jedynie popis warsztatowej sprawności. Podczas czytania lubimy czuć obecność autora, o co łatwiej naturalnie w esejem niż rozprawie naukowej czy niejednej powieści.

Esej sensu stricto nie jest naukowym albo literackim opracowaniem konkretnego tematu. Powinniśmy raczej

patrzeć na esej tak, jak na powieść, po której spodziewamy się nie tyle pogłębienia naszej wiedzy i erudycji, co obrazu, jaki buduje osobowość autora. W przeszłości podkreślano często, że Stempowski unikał intymnych zwierzeń, poprzestając na wypowiedaniu poglądów. Zapominamy jednak, że pisarze jego pokolenia byli na ogół dyskretniejsi od dzisiejszych literatów, wystawiających na sprzedaż wszystkie swe sekrety (żałosne są to nieraz oferty i znajdują oddźwięk głównie u mniej wybrednej klienteli). Autorskie „ja” odzywa się przecież w każdym tekście Stempowskiego, niezależnie od tego, czy dotyczy on literatury, malarstwa, polityki czy problemów gospodarczych.

Stempowski widział jasno różnicę między eseistą i krytykiem literackim. Ten pierwszy używa literatury do tworzenia własnych dzieł, podróżuje po bibliotece stosownie do potrzeby, drogami często zagadkowymi dla czytelnika. Moglibyśmy porównać go do pielgrzyma, tytułowego bohatera pierwszej książeczki Stempowskiego:

„Właściwością pielgrzymów jest jednak to, że idą oni długo i wytrwale; zmuszeni okolicznościami do zboczeń, chodzą drogami okólnymi, czasami nawet wracają do miejsc już znanych, robią długie postoje, ale nigdzie nie zatrzymują się myślą, która zdążyła do celu pielgrzymki.”

Szkoły, prądy, kierunki istnieją na marginesie literatury, bo tak naprawdę trwają wyłącznie indywidualności. W takiej postawie przejawia się niechęć do akademickiego traktowania dziejów kultury. Stempowski ceni nade wszystko możliwość dialogu z autorem, którego dzieło bierze do ręki. Studiując greckich i rzymskich dziejopisarzy, usiłuje wyobrazić sobie ich osobowość. I również interesujących osobowości szuka w prozie debiutantów.

Inspirują go zwykle lektury i podróże, ale czasem wystarcza przypadkowe spotkanie na ulicy, zwykła rozmowa albo obserwacja nieznanego człowieka. Opinie przyjaciół zamieszcza obok starożytnych sentencji, miesza swobodnie rozmaite plany narracji, od tragedii greckiej

przechodzi do osobistych wspomnień. Lubi posługiwać się różnorodną materia, gromadzić głosy najrozmaitszych postaci.

Na historię spogląda okiem artysty, a nie uczonego, który odmierza dzieje za pomocą tak zwanych przełomowych dat. Stempowski poszukuje prawdy nie o „tym, co się stało”, lecz o „tym, co było”, prawdy na temat ciągłości istnienia, którą odślaniają pamiętniki, listy, dzieła sztuki. Jednak do rekonstrukcji takiego obrazu dziejów potrzebny jest wysiłek wyobraźni, dzięki któremu eseista ożywia przeszłość, niekiedy martwiejącą pod piórem zawodowych historyków. Wolno mu zresztą opierać się na domysłach, wolno tworzyć hipotezy mało prawdopodobne, wprawiające w zakłopotanie akademickich mędrców.

Pierwszorzędny eseista nie ogranicza się do tworzenia fresków historycznych. Zajmując się historią, Stempowski przestaje być bezinteresownym koneserem. Nawet gdy tropi losy tajemniczego korespondenta Couriera, nie jest literatem, który postanowił zabawić się w detektywa. Sięga po świadectwa minionej epoki, by wyrazić swój niepokój dotyczący współczesności. I w antyku, i w dobie wojen napoleońskich odkrywa zarodki choroby trawiącej cywilizację XX wieku. Mało troszczy się o jednolitość swojej kolekcji. Jeden czas, jedno miejsce, jedno wielkie zdarzenie, któremu poświęca się całe życie — to wybór dla specjalisty. W tak ciasnych ramach Stempowski czułby się nieswojo.

Od naukowców różni go także programowy brak metody, która nieuchronnie zawęży pole widzenia. Nie ufa ideologiom, stereotypom, schematom, za pomocą których ludzka myśl stara się uporządkować (a przy okazji zubożyć) rzeczywistość. Wolność eseisty polega być może i na prawie do niekonsekwencji, ale zaczyna się z pewnością od umiejętności wątpienia, tak źle widzianej w naszych pełnych fanatyzmu czasach.

Jednym z duchowych przeciwników Stempowskiego jest oczywiście Montaigne, twórca nowożytnego eseju. Jak mało

kto umiał on obcować z ludźmi i z książkami wyłącznie dla własnej przyjemności, konsekwentnie rezygnując z narzucania światu swoich poglądów, nie angażując się w dramatyczne spory, nie dowierzając żadnej idei, Montaigne stworzył na własny użytek sztukę wątpienia, jedną z najsubtelniejszych form europejskiego sceptycyzmu.

Typowy eseista wydaje się nam zwykle kimś innym niż owładnięty pasją tworzenia poeta albo powieściopisarz. To zazwyczaj artysta odmiennego temperamentu, który w sprzyjających warunkach mógłby poświęcić swój czas innym zajęciom niż pisanie. Z reguły nie oczekuje też, że jego dzieło porywać będzie miliony, wzniecać rewolucje, budzić wielkie namiętności. Ogląda ludzi, przedmioty i zjawiska z różnych stron, dokładnie i bez pośpiechu. Słusznie więc porównać go możemy — w ślad za Stempowskim — do „niespiesznego przechodnia”.

Zdaniem Czesława Miłosza na wyjątkowej pozycji Stempowskiego zaważył fakt, iż był on w okresie międzywojennym jedynym autorem wypowiadającym się wyłącznie w konwencji eseju. Opinię taką łatwo jednak podważyć, wymieniając choćby nazwisko Bolesława Miścińskiego. Myślę, że decydujące znaczenie miała raczej sztuka pisarska autora *Esejów dla Kasandry*. Nie publikował nigdy tekstów, które potrafiliby czytać tylko specjaliści. Czarodziejskie pióro Stempowskiego zamieniało w kunsztowny esej każdą formę, jaką uprawiał. W jego wydaniu esejem stawała się recenzja, prywatny list, komentarz polityczny, artykuł o rolnictwie.

Operował po mistrzowsku cytatem — talent rzadko dziś spotykany, jako że u większości autorów cudzy tekst ma zastąpić brak oryginalnych myśli. Stempowski dopuszczał jedynie do głosu swoich rozmówców. Przemawiają tam na ogół w ojczystych językach, bo brzmienie cytatu, rytm zdania, melodyka słowa nie były w jego odczuciu kwestią drugorzędną.

Chociaż wiedział tak dużo, nie spotkamy w jego dziele pychy czy zadufania. Uznając cierpliwość za wielką cno-

tę, potrafił czekać. W eseju *Klimat życia i klimat literatury* Stempowski przerywa nagle swój wywód, zawiesza głos, nie chcąc poprzestać na domysłach. Książki, których jeszcze nie przeczytaliśmy, pejzaże, których jeszcze nie znamy, zagadkowe wydarzenia, których sens objawi nam może przyszłość, posiadają dla niego wiele uroku. Tylko fanatyczne umysły lekceważą wartość niewiedzy i czekania, a wyrazem ich gorączkowej niecierpliwości są kategoryczne odezwy, manifesty i traktaty. Natomiast esej stanowi domenę tych, którzy umieją patrzeć i wątpić.

•

V

Stare zeszyty

Nad talerzem uchy

1 Iwan Karamazow wypowiada kapitalną myśl, która zdaje się dotyczyć głównej słabości pozytywizmu. Kiedy pozostaję w obrębie samych tylko faktów — nie rozumiem. Skoro zaczynam rozumieć, odchodzę już od faktów.

2 „Poemat” Iwana — władza jest zawsze po stronie „tamtego”.

3 W następstwie pewnych rozmów ludzie rozstają się na zawsze. A przynajmniej na jakiś czas.

4 W porównaniu z pragnieniami bohaterów Dostojewskiego jakże skromne wydają się ambicje niektórych pisarzy współczesnych, gotowych ograniczyć się do stawiania pytań. Starzec Zosima wie doskonale, że Iwana zadowolić mogą jedynie rozstrzygnięcia.

5 Mój sprzeciw: żadna siła nie płynie z upokorzenia. Z upokorzenia płynie tylko słabość. Z pokory — tak. Ale nie z upokorzenia.

6 Mówi o okrucieństwie dzieci, ale głównym argumentem przeciw światu stworzonemu przez Boga jest dla niego

cierpienie dziecka. A więc nie ma przekonania do niewinności dzieci?

7 Tam, gdzie przemawia pisarz, to znaczy, gdzie raczej otwiera, niż poucza, skłony jestem mu wierzyć i podziwiać go. Ale kiedy już rozstrzygnął, zmienia się w fanatyka.

8 Dostojewski nienawidzi demokracji. Idea powszechnej równości jest mu obca, a nawet wstrętna. Marzy, by każdy człowiek stał się sługą innego człowieka. Poniżenie uznaje za najwyższy wyraz miłości.

9 Upadek jako konieczny wyraz świętości. Grzech otwiera nam drogę do nieba (Zosima).

10 Miłosz, a wcześniej chyba i Colin Wilson porównują Iwana do Urizena. Ale bohater Blake'a jest starym ślepcem zapatrzonym w księgi, tłumiącym naturalne żądze. A Iwan niczego nie stara się ograniczać. I tak mocno wierzy w siłę młodości...

11 Powieść o zbrodni. Jakże pociągający wydaje się schemat powieści sensacyjnej. Może to jedyny prawdziwy gatunek — obok powieści podróżniczej? Właściwie pociągający jest nie tyle schemat, co jego przeobrażenia.

12 *Bracia Karamazow* stanowią sumę Dostojewskiego. Dowodzą też, jak niebezpieczne są utwory, w których pisarz pragnie wypowiedzieć się do końca. Taka całość jest ryzykowna!

13 W kluczowej scenie powieści Iwan i Alosza siedzą w restauracji. I tam, nad talerzem uchy i szklanką herbaty, Iwan Karamazow mówi: ja tego świata nie przyjmuję! Właściwie mógłby teraz stać się gnostykiem.

14 Teoria dotycząca piekła, którą opisuje Alosza, zgadza się z poglądami Swedenborga. Miłosz ma rację.

15 Stały motyw *Braci Karamazow*: obracanie noża w ranie. Jak przenikliwie dostrzegł to Conrad! Jak wiele wiedział na temat Dostojewskiego!

16 Jeżeli Boga nie ma, to cóż ze mnie za pisarz? A jednak...

17 Każdy z Karamazowów pragnie panować nad innymi. Może z wyjątkiem Dymitra, który przeczuwa, że już osiągnął pełnię władzy i nawet w więzieniu podobny jest do zdetronizowanego króla. Nawet Alosza. Nawet dumny Iwan. Oni wszyscy chcą władzy. Ukryty despotyzm mnicha Zosimy: władza mędrca, który nie mówi, lecz działa.

18 Młody człowiek u schyłku XX wieku o bohaterach *Biesów*: oni wszyscy kwalifikują się do domu wariatów.

19 Nieufność wobec idei poświęcenia siebie dla innych. Bohater poświęca się, a potem skromnie mówi, że wykonywał swój obowiązek. I nagle z bohatera wychodzi błazen. Stereotyp tyleż ordynarny co żałosny.

20 Większość obowiązków to urojenia. Większość aktów, które nazywamy poświęceniem, to mistyfikacje.

21 Czemu powinienem szukać pogardy u drugiego człowieka? Czemu właśnie pogardy, a nie — zrozumienia?

22 Przeoczenie Miłosza: rewolucja rosyjska wcale nie zwraca się przeciwko Bogu, by obronić człowieka. Rewolucja występuje z równą zaciekłością przeciwko człowiekowi, którego miejsce zajmuje organizacja, instytucja, abstrakcyjna idea (ale nie myśl, bowiem myślenie jest niewskazane jako zbyt indywidualistyczne). Z drugiej strony, czym byłby komunizm, gdyby nie wpadł w sieć

organizacji, nieustannych kryzysów gospodarczych, rozpaczliwej walki o władzę. Bo w końcu kiedyś miał on perspektywę „eschatologiczną”, chociaż obietnicę chrześcijańskiego raju uznał za legendę. Dziś o wiele bardziej prawdopodobny jest raj chrześcijański niż marksistowski sen o raju na ziemi.

23 Poszukiwanie cierpienia przez bohaterów Dostojewskiego: lubią dręczyć siebie i innych. Conrad miał rację, że to odpychające.

24 Czytam Dostojewskiego i wreszcie mogę się zbuntować. Bo wcześniejsze lektury to było czytanie w malignie. Teraz jest inaczej. Nie ufam Dostojewskiemu, a przecież żąda on od czytelnika nie tyle zaufania, co ślepej wiary.

25 Drobiazgowo wyjaśnia biografię każdej postaci, nawet lokaja, ucznia, służącego, chłopca. Jakby chciał powiedzieć: człowiek! Ależ to ciekawe! Każdy człowiek jest ciekawy. Jednak bez tych wielkich potworów (Dymitr, Iwan, Karamazow-ojciec) Dostojewski byłby co najwyżej Turgeniewem.

26 Raskolnikow po dokonaniu morderstwa: „Zabiłem tylko wesz.” Adolf Hitler w piwiarni, spoglądając na żydowskie dziecko: „Należałoby je rozdeptać jak wesz.”

27 Psychoanaliza wyjaśnia bez trudu wszelkie zagadki twórczości Dostojewskiego, choć równocześnie sprawia, że stają się bezgranicznie płaskie. Tam, gdzie widzieliśmy grzech (Grzech — w wielkim, kosmicznym wymiarze), pozostaje teraz gra, nawet nie popełnionym występkiem, lecz samą myślą o nim. Napisałem to tak, jakbym cenił wyżej czyn niż ideę. Mimo woli.

28 Dostojewski przeciwko kulturze. W imię czego? Ale Lew Tołstoj też jest przeciw kulturze. Tołstoj czytał *Braci*

Karamazow wiele lat po śmierci Dostojewskiego i — jeśli wierzyć *Dziennikom* — nie miał o tej książce prawie nic do powiedzenia. Dopatrzył się słabości dialogów, wspominał o paru nieistotnych szczegółach — nic ponadto.

29 Flaubert i Dostojewski. Rówieśnicy, obaj urodzeni w tym samym 1821 roku. Łączy ich coś więcej: te dwie postacie wyznaczają dwie różne możliwości rozwoju powieści, zarysowujące się w drugiej połowie XIX wieku. I jednocześnie alternatywę postawioną przed wiekiem XX.

30 Miał już za sobą *Zbrodnię i karę*, *Idiotę*, *Biesy*, a ciągle jeszcze pouczali go, jak ma pisać, by zasłużyć sobie na lepsze recenzje. Wyśmiewamy lichych rymopisów i twórców błahych komedijek, a przecież wśród recenzentów spotyka się najwięcej grafomanów.

31 Dostojewski interpretowany przez namiętnego czytelnika Gombrowicza. Na przykład *Biesy*. Pierwsze skandale Stawrogina (ucho, nos) — jak z *Ferdydurke*. Małżeństwo z Marią Lebiadkin — patrz *Iwona, księżniczka Burgunda*. Homoseksualista Wierchowienieński — uwodzicielski niczym Gonzalo z *Trans-Atlantyku*. Ciemne sprawy z ludźmi i Bogiem (*Pornografia*). Stawrogin powieszony — jak bohater *Kosmosu*.

32 Kuchnia u Dostojewskiego jest wyjątkowo marna. Chleb, wódka, rzadziej wino. Herbata. Barszcz, pierogi, w najlepszym razie kura na zimno. Bohaterowie rzadko dostrzegają, jaka potrawa znajduje się na talerzu. Rozgorączkowani, przełykają w pośpiechu byle co. Sztuka kulinarna wymaga znacznie chłodniejszej myśli.

33 Herbaciany rytuał w domu chińskiego mędrca jest sztuką tajemną i częścią mądrości. Herbata pita o stałej porze w angielskim domu przypomina, że istnieje coś niezmiennego w niestałym świecie. W powieściach Do-

stojewskiego ogromne ilości wypijanej przez bohaterów herbaty działają niczym narkotyk: wspomagają rozmowę, rozwiązują języki, nadają szybszy bieg myśli. Kiryłow pije herbatę przez całą noc, by nie zasnąć.

34 Do przyrządzenia uchy potrzebna jest ryba słodkowodna, niekoniecznie najlepszego gatunku. Ości, ikra, rybia głowa, a nawet łuski są tu nie do pogardzenia. Z warzyw — seler, pietruszka, ziemniaki i oczywiście cebula. Przyprawy niezbyt wyszukane: sól, pieprz, ziele angielskie, listek laurowy, koperek.

35 Ludzkie proroctwa bywają śmieszne. Na szczęście traktujemy pobłażliwie samych proroków. Inaczej musielibyśmy skazać Dostojewskiego (i wielu innych) na ostateczne zapomnienie.

Błazen i król

Niezbadane są wyroki boskiej Opatrzności, gdy układa losy Hioba, Józefa K., króla Leara. Mądry, choć zaślepiiony pychą władca z aktu pierwszego staje się z upływem czasu królem-wygnąncem. Topnieje orszak towarzyszących mu rycerzy (w pewnym momencie u jego boku pozostanie tylko błazen), mieszkaniec pałacu trafia w końcu do nędznego szałas. Zdradzony ojciec, oszukany monarcha, dostojny starzec zmienia się w szaleńca. Jeszcze w czwartym akcie, po spotkaniu z Kordelią, możemy mieć wrażenie, że Leara da się jeszcze uratować. Klęska rebeliantów przekreśla te nadzieje. Obląkany król staje się więźniem. Umiera w ostatniej scenie sztuki, choć słusznie mówi o nim Kent, że od dawna udawał tylko, że żyje.

Tragedia starego króla rozgrywa się w mrocznej scenarii. Trwa „zimna noc szaleństwa”, zamieniająca ludzi w błaznów i szaleńców. W tym świecie triumfuje okrucieństwo, podstęp, brak skrupułów. Szlachetni przegry-

wają (kłęski Leara, Kordelii i Glouceстера, cierpienia Edgara i wiernego Kenta), finał — znacznie bardziej ponury niż zakończenie *Hamleta* — nie daje żadnych powodów do nadziei.

Król Lear nie jest oczywiście jedyną sztuką Szekspira, w której pojawia się postać błazna. Tym razem mamy jednak do czynienia z błaznem zupełnie wyjątkowym. Nie jest on dworskim trefnisiem, lecz wiernym (choć nieco kłopotliwym) towarzyszem niedoli. Dzieli los Leara, pozostaje ostatnim (i jakże dwuznacznym) symbolem królewskiego majestatu.

Błazen z *Króla Leara* okazuje się prawdziwym mędrcelem, ubranym dla niepoznaki w kostium błazna. Jest także poetą. Bywa kontestatorem i nauczycielem sztuki życia. Jego mądrość wydaje się okrutna, gorzka, a nawet cyniczna. Posługuje się po mistrzowsku językiem aluzji, pełnym uszczypliwości. Nie byłby w stanie rozśmieszyć ani zabawić starego króla. Ma zresztą do spełnienia zupełnie inną misję. Pod wpływem jego nauk Lear dojrzewa z wolna do roli... błazna!

I nie powinniśmy się temu specjalnie dziwić. Tragedia Szekspira pokazuje nam przecież świat mądrości pomieszanej z głupotą, w którym król popełnia tak wiele głupstw, że błazen musi z konieczności wystąpić jako obrońca wzgardzonego rozumu.

Chociaż ostatnie słowa Leara („Błazna mojego powiesili! Umarł!”) są różnie interpretowane przez znawców Szekspira, to takie zamknięcie losów błazna wydaje się zgodne z logiką tragedii. Król i błazen stanowią tu nierozłączną parę i niemal w tym samym momencie odchodzą ze świata.

Miłosne męki mądrości

Love's Labours Lost nie należy do najczęściej wystawianych sztuk Szekspira. W polskim tłumaczeniu komedia

nosiła dawniej zagadkowy tytuł *Stracone zachody miłości*, który dopiero Maciej Słomczyński — dla zachowania aliteracji — zmienił na *Serc starania stracone*. Wczesne dzieło mistrza ze Stratfordu nie jest zapewne wielkim osiągnięciem artystycznym. Można mu zarzucić kiepską intrygę, schematyzm w budowaniu postaci, a nawet mało wyrafinowany komizm.

Stracone zachody miłości są jednak nade wszystko komedią stylów, przywodzą na myśl turniej poetycki, w którym próbują swych sił król i uczyony, poeta i głupiec, zakochany i błazen. Pomyślana pierwotnie jako naśladowanie, a może i parodia wielce modnego u schyłku XVI wieku Johna Lyle'a, sztuka Szekspira przynosi bogatą kolekcję rozmaitych sposobów mówienia i pisania — od najbardziej kunsztownej poezji do przyziemnej, wręcz prostackiej prozy. Partie liryczne kontrastują wyraźnie z kupletami Motha i Costarda, miłosne westchnienia przeplata zdrowy śmiech, jędrny żart łączy się z elementami czarnego humoru.

Nawet mało obeznany z teatrem widz nie ma wątpliwości, jak skończy się podjęta przez króla Nawarry próba założenia republiki mędrców. Wyrzec się widoku kobiet i smaku wina, jadać jak najmniej, oddawać się codziennie uczonym studiom — to wymagania stanowczo zbyt daleko idące. Zwłaszcza że za murami akademii tętni życie, na dwór przybywają śliczne dziewczyny, a raz po raz któryś z adeptów łamie zakonne reguły. Daremnie Berowne, postać najrozsądniejsza w tej sztuce, przekonuje króla, że nadmiar nauki szkodzi, czytanie ksiąg męczy oczy, ascetyczne wyrzeczenia zaś to wyzwanie rzucone naturze. Za namową Ferdynanda śluby kawalerskie zostają złożone, a następnie złamane.

Nierozsądne przysięgi powodują wyrzuty sumienia — całkiem niepotrzebnie, bo któż byłby w stanie oprzeć się silniejszemu niż Herkules Amorowi? Miłość, która jest źródłem prawdziwej mądrości, musi odnieść zwycięstwo nad książkową wiedzą. Trzeba wyjść z Biblioteki, by po-

czuć jej smak, opuścić bezpieczną pracownię, by stanąć oko w oko z pięknem w kobiecym wcieleniu.

Jakież inspiracje mógł czerpać z dzieła Szekspira Adrian Leverkühn? Pamiętamy, że lubił cytować sentencje wielkiego Anglika. Co dziwniejsze, bliższe od *Króla Leara* czy *Hamleta* były mu komedie, na przykład *Wieczór Trzech Króli* i *Wiele hałasu o nic*. Ostatecznie wziął na warsztat — chyba nieprzypadkowo — *Stracone zachody miłości*.

Nie wiemy, jak pracował Szekspir — w zaciszu gabinetu, w ogrodzie, czy może wręcz przeciwnie, w pośpiechu i zgiełku, kreśląc kolejne sceny gdzieś w teatralnej garderobie. Aby stworzyć swą operę, Adrian Leverkühn potrzebował chyba większego komfortu. *Stracone zachody miłości* pisał w swej włoskiej pustelni, która była jednocześnie — ale o tym wiedział mało kto — pracownią artysty odwiedzaną przez demony. W następstwie zawartego z nimi układu został zmuszony wyrzec się miłości. Wybrał los, jakiego dosyć beztrąsko uniknęli bohaterowie Szekspira.

Trudno się dziwić, że tak wielką wagę przywiązywał do monologów Berowne'a z trzeciego i czwartego aktu, że w swym dziele wysunął na pierwszy plan wątek w komedii niemal marginalny. Jego opera stała się stylistycznym popisem, dźwiękową groteską, ukrytym szyderstwem z optymistycznej wiary, że każdą przysięgę można unieważnić, a każdy wybór odwrócić. Adrian Leverkühn wiedział już, że w podobnej sytuacji szczęśliwe zakończenia zdarzają się tylko na scenie.

Operę Adriana Leverkühna *Stracone zachody miłości* wystawiono po raz pierwszy w Lubece, rodzinnym mieście Tomasza Manna. Wytrawni słuchacze potrafili docenić jej finezję i głębię, a ponadto ezoteryzm przechodzący w autoparodię. Dwie trzecie publiczności opuściło teatr przed końcem spektaklu.

Tomasz Mann nigdy nie doświadczyłby podobnej klęski.

Perfidia Leśmiana

Urszula Kochanowska Bolesława Leśmiana to — przynajmniej moim zdaniem — jeden z najpiękniejszych, ale także najtrudniejszych i najbardziej perfidnych wierszy w całej liryce polskiej. Czytelnikom, którzy nie mają w tej chwili tekstu przed oczami, przypomnę w największym skrócie jego zawartość. Po śmierci Urszulka trafia do nieba. Nie spotyka tam aniołów, mistycznej róży ani żadnego ze świętych. Niebiosa są puste, odnosimy wrażenie, że mieszkają tam tylko dwie osoby — Urszulka i Bóg. Na prośbę dziewczynki Bóg odtwarza w zaświatach jej mieszkanie — „domek czarnoleski”. Zapowiada, że chętnie będzie ją odwiedzać. Na pożegnanie przyrzeka, że wkrótce zobaczy rodziców. Gdy zmartwiona Urszulka z nadzieją oczekuje swoich najbliższych, ktoś puka do drzwi. „To Bóg, nie oni” — brzmią ostatnie słowa wiersza, pełne już nie rozczarowania, ale po prostu grozy.

Dlaczego rodzice nie przyszli? Zadawałem to pytanie uczniom, studentom, krytykom. Zajrzałem nawet do niezawodnego Paula Cokesa, który tłumaczy pokrętnie i niezbyt przekonująco, że dziewczynce wszystko się pomyliło, że Bóg pewnie niczego nie obiecywał, a w ogóle wiersza nie sposób zrozumieć bez ostatniej zwrotki, której Leśmian nie zechciał napisać. Może spieszył się bardzo, oddając tekst do drukarni?

Teraz wiem, że ani Paul Cokes, ani inni zapytani nie mogli mi oczywiście udzielić odpowiedzi. Chodzi bowiem o pytanie czytelnika czy widza, którego dręczy nadmierna ciekawość. Pytanie w rodzaju: gdzie jest teraz Miranda z *Pikniku pod Wiszącą Skałą* Petera Weira? Na takie pytanie mógłby odpowiedzieć jedynie Bóg, o Którym wiemy wszakże, że rozmawia tylko z wybranymi.

Im dłużej wczytywałem się w ten wiersz, tym cięższych nabierałem podejrzeń. Dziwne zaświaty, przedziwna rekonstrukcja czarnoleskiego domku, wreszcie obietnica, której Bóg nie mógł czy też nie zechciał spełnić. Musia-

łem dojść wreszcie do wniosku, że w wierszu Leśmiana Urszulka wydaje się bardziej wiarygodna niż jej boski rozmówca. Gdy weźmiemy ten fakt pod uwagę, pozostaną nam już tylko dwie różniące się zresztą zaledwie paroma szczegółami interpretacje.

Punktem wyjścia do pierwszej z nich mogłoby być perfidne pytanie zadawane niegdyś katechetom przez sprytnych uczniów, trawionych młodzieńczym niedowiarstwem. Czy Bóg może stworzyć taki kamień, którego sam nie zdoła podnieść? Żadna odpowiedź nie jest oczywiście dobra. Zawsze bowiem okazuje się, że „Bóg czegoś nie może”, co z punktu widzenia teologii jest rzecz jasna nie do przyjęcia.

Czytelnicy *Trenów* wiedzą, że Bóg zrobił rzecz straszłą. Doświadczył poetę niczym biblijnego Hioba potwornym nieszczęściem, nie pozwolił, by rozwinął się talent maleńkiej poetki, dopuścił do cierpienia niewinnej istoty. Człowiek bogobojny mówi w takich razach, że niezbadane są wyroki Boże. „Niezbadane”, bo nie wiemy, co spotyka naszych zmarłych w zaświatach.

Wiersz Leśmiana takie objaśnienie przekreśla. Jego Bóg otrzymuje szansę naprawienia swego czynu. Kiedyś odbudował życie rodzinne Hioba. Teraz może zrobić to samo dla Urszulki Kochanowskiej. Wierzmy, że skoro tylko stęsknieni rodzice ukazą się w drzwiach, wszystko wróci do normy, a śmierć okaże się przykrym epizodem bez znaczenia. Jednak rodzice nie przychodzą. W tym dziwnym niebie łatwiej o wizytę Boga niż spotkanie z najbliższymi...

Za słuszością drugiej interpretacji przemawia absurdalne, ale usprawiedliwione podejrzenie, iż znajdujemy się w rzeczywistości, która nie jest niebem. Podobnie rozmówca Urszulki nie jest Bogiem. Być może nasze czyste ludzkie kategorie: niebo, piekło, anioł, demon, Bóg, nie obowiązują w zaświatach. Inna sprawa, że Bóg Leśmiana zachowuje się niby prestidigitator. Czy odtwarzając dom czarnoleski ze wszystkimi sprzętami, roślinami, ba! —

nawet z odrobiną kurzu, nie przypomina nam diabła kręcącego na rozkaz Twardowskiego bicze z piasku? Szatan jest niestrudzony i bywa bardzo zdolny, choć nie został obdarzony prawdziwą mocą twórczą. Dlatego wszystkie dzieła szatana to imitacje. Zawsze znajdziemy w nich jakieś braki, a na końcu odkryjemy, że są jedynie grą pozorów, iluzją na użytek ludzkich zmysłów. I zawsze będziemy mieli okazję stwierdzić, że chociaż diabeł dysponuje potężną mocą, to jednak jest to moc ograniczona. Wszchemocny jest tylko Bóg.

O ile jest...

Żywoty urojone

Nie pamięta już o nim niezawodna *Encyclopaedia Britannica*, sceptycznie i trochę bałamutnie wyraża się *Wielki Larousse*. Żył krótko, zaledwie trzydzieści osiem lat (1867-1905), urodził się w Chaville, umarł w Paryżu. Pozostawił po sobie poematy prozą, opowiadania, pełne erudycji eseje, studium o języku Villona, nieco przekładów (Szekspir, Defoe, Poe). Wytrawny erudyta i ekscentryczny pisarz, miłośnik średniowiecza i dekadentckiej kultury Rzymu, wiele łączyło go z autorami takimi jak Huysmans, Barbey d'Aureville, Villers de l'Isle Adam. W kręgu jego przyjaciół pojawiali się André Gide i tak modny dziś Alfred Jarry — przypomnijmy, że to właśnie Schwobowi zadedykowany został słynny *Król Ubu*.

Żywoty imaginacyjne, czy — jak chce autor polskiego przekładu, sam Leon Schiller — *Żywoty urojone* (*Les vies imaginaires*, 1896) to być może najlepsze dzieło Marcela Schwoba, którego znaczenie dla literatury XX wieku trudno wprost przecenić (wtajemniczeni wiedzą, że do pokornych uczniów francuskiego pisarza należał Jorge Luis Borges). Niczym komplet kart do gry w taroka zbiorek składa się z dwudziestu dwóch opowiadań poprzedzonych wstępem, w którym autor wyznacza granice między hi-

storią a literaturą, prawdą obiektywną a subiektywną sferą wyobraźni. Wysilek historyków okazuje się pomyłką. Przytłoczony dokumentami archiwista nie dopuszcza istnienia psychologicznych zagadek, mało obchodzi go niepowtarzalny ludzki los. Tymczasem esencję rzeczywistości tworzą dziwactwa, wynaturzenia, tajemnicze zbiegi okoliczności — to wszystko, co stanowi od wieków wdzięczny temat dla sztuki.

Kapryśny koneser porusza się po archiwach i bibliotekach z niefrasobliwością, która naukowca przyprawiłaby o zawrót głowy. Milszy mu niepoprawny plotkarz Diogenes Laertios niż bardziej rzeczowy Plutarch. Interesuje go zresztą nie tyle rekonstrukcja biografii, co „twórcze porządkowanie chaosu rysów ludzkich”. Obdarzony fantazją biograf nie musi ograniczać swoich studiów do postaci znaczących. Dla prawdziwego artysty wszystko jest godne uwagi. Nieważne zatem, czy mówimy o bogach, bohaterach, czy też o pospolitych złoczyńcach.

Sporządzony przez Schwoba katalog portretów może zdumiewać różnorodnością. Obok postaci znanych z historii kultury (Empedokles, Lukrecjusz, Petroniusz) pojawiają się sylwetki rzezimieszków, dziewcząt ulicznych, piratów. Ani to przypadek, ani świadectwo rozległych zainteresowań autora. Marcel Schwob, miłośnik Villona, był przekonany, że upadek, występki i perwersja zawsze towarzyszyły wielkim wzlotom ludzkiego ducha. Opisywani przez niego artyści i mędracy po osiągnięciu szczytów sławy i uznania nie mogą oprzeć się pragnieniu poznania ludzkiej nędzy. O Petroniuszu (przypomnieć warto, że *Żywoty urojone* ukazały się w tym samym roku co *Quo vadis* Sienkiewicza) Schwob powiada, że pod koniec życia żywił się zgniłymi śliwkami i nocował na cmentarzach. Filozof Krates „zbierał kruszyny chleba, zepsute oliwki, ości ryb suszonych i napełniał nimi swoją sakwę. Mówił, że sakwa jego to miasto wielkie i bogate, gdzie nie ma ani darmozjadów, ani wszetecznic”.

Jak łatwo zauważyć, Schwob opowiada się po stronie najszerzej rozumianej herezji. Szkicując portrety odtrąconych i odtrącających, tworzy wielki manifest indywidualizmu. Inna sprawa, że także życie ludzi marginesu przesycone jest literaturą. Ofiarą ksiązek (taką samą jak wcześniej Don Kichote i madame Bovary) staje się major Bonnet, powieszony w Charlestown w XVIII wieku jako korsarz. W życiorysy pary morderców opisanych w ostatnim z *Żywotów urojonych* wplata się ramowa opowieść z *Księgi tysiąca i jednej nocy*. Panowie Burke i Hare kazali swym ofiarom opowiadać jakąś zajmującą historię. Jednak w przeciwieństwie do sułtana mordowali je, nie czekając na koniec opowieści. Szeherezada zwabiona do ich przytulnego pokoiku nie miała żadnych szans.

Państwo snu

Żył niemal równie długo jak Goethe, ale w przeciwieństwie do wszechstronnego klasyka weimarskiego większą część swego życia poświęcił jednej tylko dziedzinie — grafice. Podobnie jak Rilke i Kafka, przyszedł na świat w Czechach, choć urodził się nie w Pradze, lecz Litomierzycach nad Łabą. I podobnie jak Rilke i Tomasz Mann związany był z Monachium. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Podczas gdy jego rówieśnicy cierpliwie zapełniali biblioteczne półki, Kubin pozostał autorem zaledwie jednej powieści, *Po tamtej stronie*, wydanej w 1909 roku.

O Kafce i Schulzu nikt jeszcze wówczas nie słyszał, niemiecki ekspresjonizm dopiero się rodził, nie napisał jeszcze swoich najważniejszych ksiązek Gustav Meyrink (warto może wspomnieć, że sławny *Golem* miał być początkowo wspólnym dziełem Kubina i Meyrinka). Zestawienie dat uświadamia nam niezwykle oryginalność *Po tamtej stronie*. Zresztą i bez tej operacji powieść wydaje się dziełem niepowtarzalnym, wyznaczającym nowe szlaki współczesnej prozy.

Bohaterowie Kafki poruszają się w nieokreślonej bliżej przestrzeni, Praga i Amsterdam Meyrinka wydają się bardziej konkretne. Natomiast Państwo Snu (niem. Traumland) Kubina istnieje tylko w wyobraźni, choć narrator zapewnia nas, że trafił tam, posługując się mapą z początku mijającego stulecia. Nie każdego wpuszczają, ale szukać warto. Z Monachium jedzie się koleją przez Konstancę, Batumi i Baku aż do Samarkandy. Przed podróżą należy koniecznie przejrzeć swe bagaże i w żadnym wypadku nie robić zakupów. Straż graniczna Państwa Snu zadba o to, by na terytorium dziwnego kraju nie znalazły się przedmioty wprost ze sklepu.

Nie powinniśmy ponadto troszczyć się o pieniądze, które mają tu wartość pozorną. Państwo Snu opiera się bowiem prawom nowoczesnej ekonomii, lekceważy tak bliską Europejczykom ideę postępu i rozwoju gospodarczego. Z punktu widzenia Klause Patery, władcy przedziwnej krainy, znacznie bardziej interesujący okazuje się regres, owocujący atmosferą malowniczej dekadencji. Podobnie noc ciekawsza jest od dnia, nawet jeśli wypełniać by ją miały na pół senne koszmary. Ruiny wydają się bardziej atrakcyjne niż nowoczesne budowle z betonu i szkła, a bezużyteczne starocie cenniejsze od przereklamowanych zdobyczy techniki.

Po tamtej stronie odczytywano niekiedy jako przepowiednię zagłady czekającej kulturę mieszczańską. Trawione brudem, chorobami, inwazją dzikich zwierząt Państwo Snu rozpada się i wreszcie znika z powierzchni ziemi. Najpierw jego mieszkańców ogarnia paraliżujący bezwład, dopiero później pojawiają się prawdziwi jeźdźcy Apokalipsy. Stworzona dzięki sile wyobraźni kraina nie zdoła obronić się przed naporem agresywnej nowoczesności, symbolizowanej przez pieniądze amerykańskiego milionera i armaty rosyjskiej armii. Ale czy klęskę ponosi rzeczywiście mieszczaństwo czy raczej zyciowi rozbitkowie, badacze snów, wszelkiego rodzaju artyści (w najszerszym pojęciu tego słowa)? Czy powieść Kubina nie opowiada

nade wszystko o tragedii, jaką powoduje rozdzielenie wyobraźni i energii, sfery nocnej i sfery dziennej, sztuki i działania?

Jeśli Państwo Snu wolno uznać za utopię, to pod każdym względem osobliwą, pozbawioną na przykład optymistycznej wizji przyszłości. W królestwie Patery istnieje tylko czas miniony, który — przynajmniej dla elity intelektualnej Traumlandu — niewiele różni się od wieczności. Przypomnieć warto w tym miejscu Kastalię z *Gry szklanych paciorków* Hessego: Bach był tam bodaj ostatnim cenionym kompozytorem (choć chętniej grywano wcześniejszych od niego mistrzów). Kubin i Hesse wymieniali zresztą latami listy i z pewnością niejeden z pomysłów autora *Po tamtej stronie* okazał się inspirujący. Nie jest więc chyba przypadkiem rola, jaką w powieściach Hessego odgrywa chiński mędrzec. Według Kubina być może jeszcze dziś gdzieś pod skałami, w niedostępnych podziemiach kryją się ostatni mieszkańcy Państwa Snu. Gdzie ich szukać? Może w Chinach, a może w Tybecie?

Metamorfoza

Być może Franz Kafka wymyślił tę upiorną maskaradę, a Stalin i Hitler, manekiny wzbudzające raczej wesołość niż lęk, byli zaledwie postaciami z jego snów. Pewnego dnia komiwojażer Samsa budzi się rano i stwierdza ze zdumieniem, że w ciągu nocy stał się robakiem. Nieznana siła obdarzyła go owadzim pancerzem i niezdarnymi odnóżami. Wzorowy pracownik gubi się w domysłach, pragnąc dociec tajemnicy metamorfozy, która przywiedzie go niebawem do całkowitego unicestwienia. Równie anonimowe siły, fantomy, widmowe instytucje, o których myśli się zawsze w kategoriach trzeciej osoby liczby mnogiej, uważające siebie (jak w *Procesie* Kafki) za narzędzie sprawiedliwości, uczyniły pewnego dnia robakiem Iwana Denisowicza Szuchowa.

Jeden dzień Iwana Denisowicza Aleksandra Sołżenicyna przypomina nieco filmowe dzieło Roberta Bressona, genialną *Ucieczkę skazańca*. Pokrewieństwa wynikają z tej samej w obu wypadkach lapidarności wypowiedzi, narracji skupionej na szczególe, zaufaniu do konkretności. Jakież bogactwo kryje się w pojedynczym przedmiocie, ile da się powiedzieć o najdrobniejszym okrucieństwie materii!

Bohater Bressona czyni otoczenie obiektem swej morderczej pracy. Więzienna cela tworzy nieprzyjazny wprawdzie, a nawet wrogi świat, który jednak można oswoić, a nawet podporządkować swoim zamiarom. Tytułowy skazańca, podobnie jak Robinson Crusoe, sam wytwarza pierwsze prymitywne narzędzia i opracowuje misterny plan ucieczki. Wysilek intelektu i praca rąk pozostają tu w doskonałej harmonii, co decyduje o powodzeniu nierealnego z pozoru przedsięwzięcia. Mimo wszystko w uwięzieniu, wyroku i ucieczce, której historię opowiada Bresson, odnajdujemy jakiś zgodny z logiką ludzkiego losu ład. W tym przypadku nie ma miejsca dla absurdu i poczucia beznadziejności. Rezygnacja oznacza śmierć, przebycie muru więziennego zapewnia ocalenie. Inaczej dzieje się w opowiadaniu Sołżenicyna, gdzie już same warunki uwięzienia wykluczają myśl o ucieczce.

Zbrodniczy system zawiera tu sojusz z nieludzką przyrodą. Już carscy policjanci wiedzieli, że śnieżna, bezkresna Syberia to jedyne w swoim rodzaju więzienie bez krat i strażników, stworzone przez kaprys natury. W opowiadaniach Borowskiego spoza drutów obozowych można dostrzec inny świat, gdzie zakwitają drzewa, świeci słońce, śpiewają ptaki. Rytm przyrody funkcjonuje bez zakłóceń, nie ulegając presji ludzkiego szaleństwa. Co można zobaczyć za oknami baraków obozu opisanego przez Sołżenicyna? Szatańską monotonię krajobrazu, krainę wiecznych śniegów, której niszczycielska potęga skłaniać musi do pokory. Jeśli dodamy do tego nieprzyjazny na ogół świat przyrody ludzkiej, można odnieść wrażenie, że znajdujemy się w ziemskim piekle. Czyż zresztą pie-

kło wymyślone przez Boga jest w stanie zadziwić przymusowych mieszkańców łagru?

Z sowieckiego obozu nie można uciec. Wybiera się jedynie między śmiercią a próbą przetrwania, przy czym znacznie łatwiej o to pierwsze i zapewne bardziej godne człowieka rozwiązanie. Przetrwać zdoła bowiem tylko więzień doskonały, pozbawiony złudzeń, wspomnień, marzeń o wolności i niczym nie uzasadnionej nadziei. Jednym słowem — robak.

W normalnym kraju myśli więźnia skupiają się wokół przyszłości. Długość kary została przecież ściśle określona, sprawiedliwość działa niezawodnie. Z punktu widzenia systemu sowieckiej władzy wyrok zapisany na papierze nie ma większego znaczenia. Skazańcy znajdują się dalej w obozach, choć termin zwolnienia dawno minął. Odcinając naturalną więź łączącą człowieka z czasem minionym i przyszłym, sprowadza się egzystencję ludzką do poziomu zwierzęcego i ogranicza jej zakres do trwania biologicznego.

Tragedia Iwana Denisowicza polega nie tylko na tym, że został niesprawiedliwie skazany i osadzony w obozie. Dla tych, którzy decydują o losie człowieka, wina kryje się wszędzie: w profilu nosa, wyrazie twarzy, niepokoju myśli. Iwan Denisowicz, uosobienie szlachetnej prostoty i uczciwości, jest niewinny jak mało kto, a zatem bardziej od innych podejrzany i zasługujący na unicestwienie. Klęska rewolucji, co pokazał świetnie Borys Pasternak, a wcześniej spostrzegli osiemnastowieczni kronikarze, polega między innymi na tym, że dokonawszy krwawej rozprawy z inteligencją i opozycją polityczną, zwraca się przeciwko zwykłym ludziom, dostrzegając zagrożenie w owej powściągliwej prostocie i uczciwości.

Komu zagraża niezdolny do spisku czy jakiegokolwiek intrygi Iwan? Pragnie tak mało, że jego minimalizm wydaje się nieraz przerażający. Bohater Sołżenicyna reprezentuje heroizm bierny, trwanie mimo upodlenia i całej absurdalności życia. Moglibyśmy powiedzieć, że zasłu-

guje na szacunek już choćby dlatego, że zdołał wprowadzić porządek do swego beznadziejnego losu. Wykazuje rzadko spotykaną zdolność przystosowania się do każdej sytuacji połączoną z godną podziwu zaradnością.

Z upływem lat biologiczne przetrwanie staje się jedynym celem wszystkich jego wysiłków. Rezygnuje z myśli o Bogu, religii, historii, polityce. Świat za drutami staje się nieosiągalną abstrakcją. Taka redukcja stwarza przecież fundament dla jakiejś wyższej prawdy, usprawiedliwiającej egzystencję bohatera. Myślę tu o chrześcijańskim nakazie pokory w cierpieniu, który etyka laicka traktuje nieraz jako milczącą akceptację zła i którego paradoksalnej istoty nie będzie nigdy w stanie pojąć. Pokora to wyższa lub po prostu odmienna forma odpowiedzi na zło i tylko ona zdaje się wyprowadzać poniżonego z pozycji robaka.

Muza i strach

W 1917 roku, gdy wybuchła rewolucja, Anna Achmatowa skończyła dwadzieścia osiem lat i była liczącą się poetką, autorką tomów wierszy *Wieczór*, *Różaniec* i *Białe ptaki*. Zdobyła rozgłos w okresie rozkwitu rosyjskiej sztuki, literatury i filozofii, który przypadł na ostatnie dni istnienia carskiego imperium. Mało zajmowały ją wówczas rozmaite idee głoszone w salonach, partyjnych lokalach, a często wprost na ulicy. Tworzyła poezję pełną prywatności, opisywała zwykłe ludzkie sprawy, wielkie uczucia, olśnienia i zawody miłosne. Być może pozostałaby wierna tym tematom na zawsze, gdyby nie presja historii.

W porewolucyjnej Rosji nie mogła już być poetką zachwycającą się urodą pejzażu, pięknem kwiatów, brzmieniem muzyki, sekretami ludzkiego serca. Jej syn, Lew Gumilow, słusznie powiedział, że ówcześni poeci rosyjscy wcale nie zamierzali występować przeciwko nowemu systemowi. Pragnęli tylko, by zostawiono ich w spokoju

i pozwolono pisać wiersze. Z punktu widzenia władzy było to żądanie zbyt śmiałe...

Rewolucyjny przewrót oznaczał dla Achmatowej ciąg tragedii, jej życie stało się pasmem pożegnań. Poeci tworzyli wówczas solidarną na ogół wspólnotę, nie tylko czytali i komentowali własne utwory, ale także przyjaźnili się ze sobą. Odejście każdego z nich było więc dla Achmatowej również osobistym dramatem.

Długi i pracowity żywot Anny Achmatowej dobiegł kresu dopiero w roku 1966. Widziała, jak umierają inni, których historia nie oszczędzała: Błok, Jesienin, Majakowski, Cwietajewa, Pasternak. Były też pożegnania najbardziej bolesne, gdy traciła najbliższych. W 1921 roku rozstrzelany został jeden z najwybitniejszych poetów rosyjskich, Nikołaj Gumilow — pierwszy mąż Achmatowej. W wierszach napisanych latem i jesienią tego roku, zebranych potem w tomiku *Anno Domini MCMXXI*, złożyła hołd jednej z pierwszych ofiar nadciągającej fali terroru. W maju 1934 roku była świadkiem aresztowania Osipa Mandelsztama. Dwa lata później odwiedziła poetę przebywającego na zesłaniu. Zrodził się wówczas wspomniały wiersz *Woroneż*, z którego przytoczę ostatnią strofę w tłumaczeniu Pawła Hertza:

A strach i Muza stają po kolei
U drzwi poety jak więzienny ront.
I widać stąd,
Jak idzie noc, bez świtu i nadziei.

W mrocznej epoce jeżowszczyzny straciła nie tylko Mandelsztama. Prawdopodobnie w 1937 roku rozstrzelano Borysa Pilniaka, utalentowanego prozaika, oskarżonego o szpiegostwo na rzecz Japonii. Rzeczywistym powodem oskarżenia była nowela *Opowieść niezgaszonego księżycy*, odsłaniająca kulisy jednej ze stalinowskich zbrodni.

Wiersz *Pamięci Borysa Pilniaka* z 1938 roku przywodzi już na myśl poemat *Requiem*. Jak wiele niecenzuralnych dzieł literatury rosyjskiej istniał on początkowo jedynie

w pamięci autorki i bliskich jej przyjaciół. Nie wydano go w całości nawet po śmierci Stalina, gdy zelżały administracyjne nakazy i większa część dorobku Achmatowej została opublikowana w państwowych oficynach.

W dwudziestą rocznicę śmierci Maryny Cwietajewej powstały *Szkice komarowskie*, zamykające cykl poetyckich pożegnań. Cwietajewa, jedyna licząca się rywalka Achmatowej, popełniła samobójstwo po bezskutecznej, trwającej trzy lata próbie znalezienia dla siebie miejsca w Rosji Stalina. Porównując biografie Achmatowej, Mandelsztama, Pasternaka i Cwietajewej, Nadieżda Mandelsztam doszła do wniosku, że los tej ostatniej był najtragiczniejszy.

A przecież i Anna Achmatowa żyła przez te lata w cieniu śmierci, w poczuciu ciągłego zagrożenia. Przeprowadzano w jej mieszkaniu potajemne rewizje, inwigilowano, nęcano wizytami podejrzanych „entuzjastów twórczości”. Przez piętnaście lat (1926-1940) objęta była zakazem druku. W starszych słownikach i encyklopediach można przeczytać, że był to okres „dłuższego milczenia poetki”. W rzeczywistości Achmatowa pisała wówczas bardzo dużo. Jak widać, strach i Muza wstępują nieraz w przedziwny sojusz.

Choć poddawano ją różnym represjom, nigdy nie została aresztowana. Zdecydował o tym najprawdopodobniej sam Stalin, który musiał być reżyserem owej niesamowitej gry, jaką prowadzono z poetką. Stawką w owej grze było życie syna, jedyną niewiadomą — odporność matki, świadomej, że tylko za cenę upodlenia może je ocalić.

Lew N. Gumilow, w przyszłości wybitny historyk-orientalista, został aresztowany po raz pierwszy w 1934 czy też 1935 roku. Trzy lata później znów trafił do więzienia, skąd wyszedł dopiero po wybuchu wojny — prosto na front. Po raz ostatni uwięziono go — aż na siedem lat — w roku 1949, gdy Achmatowa znów stała się poetką zakazaną. Jak łatwo się domyślać, Gumilow spełniał rolę

zakładnika. Za pierwszym razem uratował go list Achmatowej do Stalina, później taki gest już nie wystarczał.

Dzisiejszych czytelników, którzy biorą niechętnie do ręki tomiki wierszy, może dziwić fakt, że tak wiele uwagi poświęcano wtedy niepokornym poetom, że ówczesna cenzura przypominała prawdziwe laboratorium, gdzie starano się ze wszystkich sił odkryć zarodki buntu. Stalin wierzył jednak, że poeci są inżynierami dusz i pragnął osobiście układać ich losy. Istotnie, w tych latach poezję nie tylko chętnie czytano i recytowano. Niedostępne utwory były przepisywane, uczono się ich na pamięć. Ale oczywiście tego rodzaju popularność nie ratowała nikomu życia. Przecież nie mniej popularni — choć w inny sposób — byli Babel, Bucharin, Tuchaczewski. Powód, dla którego oszczędzono Achmatową, a nie na przykład Mandelsztama, musiał być inny.

Poezja Achmatowej, sięgająca korzeniami do ludowej twórczości rosyjskiej, rokowała bez porównania większe nadzieje niż elitarna liryka Mandelsztama. Ponadto brak wyraźnego akcesu, świadectwa upokorzenia ze strony ostatniej z wielkich postaci literatury rosyjskiej musiał budzić niepokój Stalina. Pamiętajmy, że mordował najchętniej upokorzonych, znacznie rzadziej — niezłomnych.

Zwycięstwo nad Achmatową odniósł późno, dopiero na początku lat pięćdziesiątych, gdy udręczona poetka napisała wreszcie parę utworów zawierających apologię systemu. Uczyniła to — jak tłumaczy Nadieżda Mandelsztam — gdy zarzucono pętlę na szyję jej syna.

Marzymy często o wizerunku nieugiętego pisarza, nieskłonного do kapitulacji za żadną cenę, opierającego się skutecznie kłamstwu, zbrodni, złu. Ale cóż powiedzieliśmy o autorze, który ceni wyżej „czystość” własnej spuścizny poetyckiej niż życie najbliższej osoby? Inna sprawa, że wolno wątpić, by panegiryk — zwłaszcza spóźniony — mógł wówczas odwrócić od kogokolwiek widmo wyroku śmierci. Mam niejasne podejrzenie, że właśnie po napisaniu oczekiwanych przez władzę wierszy dla Ach-

matowej i jej syna nadchodził czas kaźni. W tym przeczuciu utwierdza mnie los Mandelsztama...

Śmierć Stalina uratowała oboje, choć dopiero trzy lata później otworzyły się dla Gumilowa bramy łągru.

Tragiczna biografia Anny Achmatowej skłania do jeszcze jednej refleksji. Każda forma przymierza sztuki z władzą jest w naszej epoce podejrzana. Mimo to zawsze znajdowano bez trudu ludzi gotowych opiewać tak haniebne budowle komunizmu, jak osławiony Kanał Białomorski, głosić chwałę wodza i jego zbrodniczych przedsięwzięć. I wcale nie trzeba ich było zmuszać ani namawiać. Wystarczała najdrobniejsza zachęta, dyskretne zaproszenie do współpracy. Czy również ten fakt nie zaważył na obniżeniu rangi literatury w wieku XX?

Pisarze rosyjscy znaleźli się w szczególnej sytuacji. Muza towarzyszyła im rzadko, wypierana przez potężny, obezwładniający strach. I tylko nieliczni: Achmatowa, Cwietajewa, Mandelsztam, Pasternak, potrafili ją przy sobie utrzymać.

Zeszyt

Idea zeszytu. Zeszyt jako księga naszych czasów. Nie dziennik, bo dziennik zakłada już obecność kreacji i staje się zwykle lusterkiem, do którego stroimy różne miny.

Humaniści wierzą we władzę kartek. Z pozoru kartka nasuwa myśl o fragmentaryczności. Tylko z pozoru, bo kartki łatwo się selekcjonuje, układa, skleja. Zeszyt zachowuje wszystkie nasze potknięcia i naiwności. Obejmuje całość, dokumentuje bieg myśli. Każę traktować wszystkie drobiazgi z jednakową powagą.

Atlas literatury

Literatura ma sobie tylko właściwą geografię. Nie pozbawiony wyobraźni badacz albo eseista dostrzega całe

archipelagi wysp i wysepek, rozległe łądy, wulkany (czynne i dawno wygasłe), przyjazne doliny. Widzi przestrzenie, które pod piórem pisarzy nabierają magicznych sensów. Zauważa białe plamy, a z książką w dłoni nanosi na istniejące już mapy nazwy miast, prowincji i krajów powołanych do życia w powieściach i poematach.

Historyk literatury nie jest oczywiście geografem ani statystykiem. Mało interesują go więc nawet najliczniejsze miasta, które nie przyciągnęły jakoś uwagi wielkich mistrzów. Zmuszony jest pomijać rozległe przestrzenie, a skupiać swą uwagę na miejscach z pozoru mało atrakcyjnych, które dla wielkich pisarzy stają się niejednokrotnie światem w miniaturze. Literatura bowiem nie zna żadnych reguł. Jedni twórcy spędzają całe życie w podróży, obywając się bez domu i ojczyzny. Inni wyjeżdżają niechętnie, zadowolając się przestrzenią, którą najmniej wybredny turysta potrafi zwiedzić w ciągu godziny. Porównanie biografii dwóch wielkich artystów pierwszej połowy naszego wieku — Rainera Marii Rilkego i Brunona Schulza — ujawnia najdokładniej tę różnicę.

W przeciwieństwie do atlasów geograficznych, których autorzy skazani są na bezduszny nieco obiektywizm, każdy atlas literatury jest księgą pełną luk, które czytelnik chciałby wypełnić na własną rękę. Każda pozycja tego rodzaju prowokuje do sprzeciwu, narusza bowiem naszą prywatną hierarchię książek, nazwisk i literackich światów żyjących w naszej pamięci. Okazuje się, że tylko nieliczne z nich są naprawdę bezdyskusyjne. Trudno wyobrazić sobie, by ktoś zapragnął pominąć Dublin Jamesa Joyce'a czy Pragę Franza Kafki. Dziewiętnastowieczny Petersburg widzimy oczami Gogoła i Dostojewskiego (choć Polacy oglądają stolicę carskiego imperium raczej oczami Mickiewicza).

Zdarza się, że pisarzom nie wystarcza miasto lub nawet okolica. Nazwiska największych tytanów literatury stają się symbolem epoki. Mówimy na przykład o Anglii Szekspira czy Hiszpanii Cervantesa. Określone skojarze-

nia budzą pojęcia takie, jak „Francja Balzaka” czy „Niemcy Goethego i Schillera”. Od dawna filologowie klasycyści piszą i studiują książki o Grecji Homera.

Literatura zagarnia rzeczywiste terytoria, ale niejednokrotnie poszerza granice istniejącej rzeczywistości. Dla miłośnika prozy angielskiej Bloomsbury to coś więcej niż dzielnica Londynu. Podobnie w dzisiejszym Monachium czuje się obecność wielkich literackich duchów z przeszłości — Rilkego i Tomasza Manna. Rzecz prosta, trudno wykluczyć konflikty z tradycyjną geografją. Sferze wyobraźni artystycznej najbliższa wydaje się geografia fantastyczna, w której jakiegokolwiek ograniczenia traktuje się z nieufnością i dystansem.

Historyk literatury albo biografista staje się często mediatorem w takim konflikcie. Pisząc na przykład książkę na temat Prousta, tłumaczy nam, że jedynie kaprys pisarza zmienił Cabourg, perłę Riwiery Normandzkiej, w Balbec — miejscowość, której nie znają żadne mapy ani przewodniki. Zajmując się Stendhalem, szuka w Grenoble, rodzinnym mieście pisarza, potwierdzenia opisów Verrieres. Nawet w zwiedzanych przez kapitana Guliwera państwach liliputów i olbrzymów odkryje obrazy Anglii z okresu panowania króla Jerzego I.

Wielka literatura prawie zawsze zwycięża. Macondo Garcii Marqueza należy dziś do najślawniejszych zakątków Ameryki Łacińskiej i równać się z nim może chyba tylko Buenos Aires Borgesa, Cortazara i Sabato. Powikłane losy amerykańskiego Południa kojarzyć się nam będą już zawsze z historią hrabstwa Yoknapatawpha, którego mapę, a także położenie, klimat i liczbę ludności ustalił przed laty William Faulkner. Na początku mijającego stulecia miliony czytelników na całym świecie poznawały egzotyczne kontynenty za pośrednictwem arcypopularnych powieści Juliusza Verne’a. Mało kto zdaje sobie po dziś dzień sprawę, że sam autor *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* podróżował bardzo niewiele i większość opisywanych przez siebie miejsc znał tylko z książek.

W dodatku najwspanialsza z ziem odkrytych przez Verne'a — wyspa Lincolna — jest od początku do końca dziełem pisarskiego konceptu.

Pisarz sam wybiera sobie ojczyznę. Najczęściej staje się nią ziemia rodzinna, kraj lat dzieciennych artysty. Ale bywa, że dzieje się inaczej. Najbardziej warszawski z polskich pisarzy, Bolesław Prus, urodził się w Hrubieszowie, nauki pobierał w Lublinie, a później w Siedlcach. Na stałe zamieszkał w Warszawie dopiero w dwudziestym czwartym roku życia. Całkiem inaczej w przypadku Leopolda Buczkowskiego, który prawie pół wieku spędził w Konstancinie pod Warszawą, ale w świadomości czytelników funkcjonuje jako jeden z najwybitniejszych reprezentantów nurtu kresowego. W tym nurcie mieści się także twórczość Włodzimierza Odojewskiego, który urodził się w Poznaniu i nigdy na Kresach nie mieszkał. Światy stworzone przez pisarzy mają czasem niewiele wspólnego z urzędową metryką czy najbardziej skrupulatnie opracowanym życiorysem.

Maj, pierwszy miesiąc jesieni

W XIX wieku (a może nawet dużo wcześniej) przyjęto, że miłość zdarza się poetom na wiosnę. Oczywiście, jesień też bywała piękna i liryczna (choćby w wierszach Staffa czy Tetmajera), jednak przeważnie październik i listopad kojarzyły się czytelnikom z szarością, pluchą, słynnym deszczem jesiennym dzwoniącym o szyby.

Tuwim złamał ten schemat. Młodziutki poeta biegnie po szkole do domu, gdzie czeka już na niego pachnący list od — zapewne równie młodej — ukochanej. Potem spotykają się w cukierni. Ona ma na sobie sweterek i zielony berecik na głowie. Biegną razem przez warszawskie kałuże. Świat jest piękny. Na niebie świeci wiosenny księżyc, a mimoza wygląda jak w maju. Może to rzeczywiście maj?

Mam pewną hipotezę, na którą nie zdobędzie się inny historyk literatury. Tuwim urodził się w tym samym mieście co ja. Spędził tutaj dzieciństwo i młodość (też jak ja). Na szczęście bardzo szybko (zaraz po ślubie) zdołał się stąd wyprowadzić (też poniekąd tak jak ja, chociaż niezupełnie). W przeciwieństwie do mnie, Tuwim niekiedy kokietował Łódź, a Łódź — zwłaszcza po wojnie — kokietowała Tuwima. Po jego śmierci ulica Przejazd w centrum miasta stała się ulicą Tuwima, o czym w mieście bez historii mało kto już pamięta.

Kto nie spędził w Łodzi dwudziestu lat życia, ten oczywiście nie pojmie nigdy wiosniano-jesiennych wierszy Tuwima. Łódzkiej wiosny nie da się porównać z wiosną oglądaną w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu czy Paryżu. Ostre kwietniowe słońce wydobywa całą brzydotę zrujnowanych budynków, parki przypominają wtedy śmietniska, ulice są bardziej brudne niż zimą, ludzie jeszcze mniej przyjaźni niż zazwyczaj. Jesień w Łodzi wydaje się łatwiejsza do zniesienia. Pojawia się wtedy najlepszy sojusznik tego upiornego miasta — gęsta mgła. Zmrok zapada szybko, w skąpym świetle ulicznych latarni widać niewiele, wszystko staje się trochę tajemnicze i łatwiejsze do zniesienia. I dopiero wtedy — najwcześniej na początku września — łodzianie przeżywają coś w rodzaju wiosny.

Miłość na aucie

Pierwszym futurystą, którego czytałem jeszcze w szkole, był Anatol Stern. Ponieważ było to gdzieś na początku lat siedemdziesiątych, nie miałem prawdopodobnie pojęcia o futurystycznej przeszłości Sterna. Zresztą już wówczas futurystą od dawna nie był.

Poeci Awangardy Krakowskiej i Skamandra, którzy przetrwali dziejowe katastrofy w komplecie, zajęli po wojnie wygodne miejsca na Parnasie — czy to krajowym

(Przyboś, Ważyk, Iwaszkiewicz), czy też emigracyjnym (Lechoń, Wierzyński). Futuryści mieli znacznie mniej szczęścia. Bruno Jasiński przepadł gdzieś w mrokach Rosji, ukarany jak najsurowiej za komunistyczne iluzje. Czyżewski był chyba nieszczęśliwy przez całe życie, Janowski zwariował. O twórczości Aleksandra Wata wtedy, na początku lat siedemdziesiątych, nie mówiło się w ogóle. Pozostawał Stern, uważany jednak za drugorzędnego literata.

A przecież wiersze futurystów, odczytywane z dzisiejszej perspektywy, brzmią całkiem nowocześnie. Niektóre z nich mogłyby być ozdobą periodyków literackich. Rozwijająca się w kraju po roku 1956 poezja lingwistyczna zawdzięcza być może więcej futurystom niż szczegółowo opracowanym przepisom na wiersz autorstwa Peipera. Studenci polonistyki wiedzą, że futuryzm łączył się z naiwną apologią nowoczesności. Ale dotyczyła ona nie tylko techniki, miejskiej architektury i zwariowanego tempa życia. Pochwała nowoczesności oznaczała nade wszystko odświeżenie języka liryki.

Wpadł mi niedawno w ręce wiersz Jasińskiego *Miłość na aucie*. Samochód stanowił w tej epoce absolutną nowość, więc oczywiście łatwo było skusić damę zaproszeniem na automobilową przejażdżkę. Ludziom, których wyobraźnia tkwiła jeszcze w XIX wieku, którzy pamiętali konne spacery Wokulskiego i pani Wąsowskiej, taki gest wydawać się musiał profanacją. Jednak Jasiński idzie znacznie dalej. Jego wiersz kojarzy się — ni mniej, ni więcej — tylko z miłością na masce samochodu, wynalazkiem, jak podejrzewam, stosunkowo niedawnym. Wiersz jest zresztą dosyć dwuznaczny, a nawet zagadkowy. Wygląda na to, że opisana w nim dama najpierw miłości „na aucie” uległa, a później miała jednak skrupuły. Bo przecież wszystko mogło przebiegać ładnie i zdarzyć się w karecie krążącej po paryskich ulicach, w eleganckim buduarze albo hotelu położonym „gdzieś u wód”. A tu — samochód, zapach benzyny,

pośpiech... Lecz dzięki tej przygodzie pani już wie, jak kochają futuryści...

Pierwsze zdanie

Nie zawsze jest tak sławne, jak pierwsze zdanie *Anny Kareniny* — aforyzm o rodzinach szczęśliwych i niefortunnych. Może być nawet niepozorne, jak w niektórych powieściach Dostojewskiego, albo wręcz dezorientujące, czego najlepszym przykładem zdanie otwierające *Madame Bovary*. W XX wieku zmienił się kształt powieści, ale metamorfozy technik narracyjnych pozostały bez większych następstw dla pierwszego zdania utworu. Co najwyżej pojawić się mogło zdanie-manifestacja (sto lat temu powieść rozpoczynająca się od słów „wiele lat później...” mogłaby wywołać mały skandal).

Ulisses i *W poszukiwaniu straconego czasu*, uznawane coraz częściej za największe arcydzieła prozy naszego wieku, świadczą, że pierwsze zdanie powieści nie może być przypadkowe. Proust mówi o zmierzchu, wprowadza nas w rzeczywistość z pogranicza jawy i snu, świat lęków wieczornych małego chłopca wyłaniający się tuż przed zaśnięciem. Joyce — na odwrót — rozpoczyna swoją powieść od obrazu, który kojarzy się nam ze wschodem słońca. „Stateczny, pulchny Buck Mulligan” wynurza się z głębi mrocznych schodów. Jego pyzata twarz przywodzi na myśl czerwone słońce, które o ósmej rano rozpoczyna dopiero swą wędrówkę nad Dublinem.

A które ze zdań charakteryzowałoby najlepiej naszą niespokojną epokę? Chyba jednak pierwsze zdanie *Procesu*: „Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany.” Taka informacja w powieści Flauberta, Dostojewskiego czy Balzaka brzmiałaby niewiarygodnie. Dopiero w XX wieku poznaliśmy działanie systemów, w których donos pociąga za sobą nie wyjaśnienie,

lecz aresztowanie, uwięziony zaś może zostać każdy — nawet jeśli „nic złego nie popełnił”.

Numerki

Tomasz Mann był przez całe życie zafascynowany magią liczb. Jak mało który humanista wierzył głęboko w istnienie najściślejszej więzi łączącej matematykę z muzyką. Podejrzewał, że liczby kierują w pewien sposób ludzkim losem, że warto poznać zachodzące między nimi tajemnicze zależności. Z upływem czasu fascynacja stawała się nieszkodliwą obsesją. Na starość pisarz próbował wyliczyć dokładną datę swojej śmierci. Z marnym skutkiem, rzecz jasna. Przywiązanie do zagadkowej mowy liczb ujawnia się nie tylko w korespondencji i wydanych stosunkowo niedawno dziennikach pisarza. Daje o sobie znać nawet w arcydziełach takich, jak choćby *Czarodziejska góra*. Powieść ta składa się z siedmiu rozdziałów. Hans Castorp spędził w alpejskim sanatorium „Berghof” dokładnie siedem lat. W sanatoryjnej jadalni znajdowało się siedem stołów i przy każdym z nich zasiadał kolejno bohater. Początkowo zamierzał on pozostać w Davos trzy tygodnie (trzy razy po siedem dni). Chciałbym teraz napisać, że w *Czarodziejskiej górze* pojawia się siedem pierwszoplanowych postaci. Wydaje mi się jednak, że jest ich tylko sześć (Hans, Joachim, Kławdia, Naphta, Settembrini, Peeperkorn).

Oto jak prawdziwy mistrz wyzwala się spod władzy najbardziej nawet kuszącego schematu...

Grudnie Rilkego

Cyfry, za pomocą których identyfikujemy dni, miesiące i lata, są niewątpliwie tylko umownymi znakami, ukrytymi sojusznikami naszej pamięci. A jednak po ci-

chu wierzymy, że czai się w nich jakiś głębszy sens. Zastanawiał mnie zawsze fakt, że w roku 1821, który w historii Europy nie zapisał się wydarzeniem na miarę kongresu wiedeńskiego czy powstania dekabrystów, przyszli na świat Baudelaire, Flaubert, Dostojewski i Norwid. Dla badacza dziejów nowożytnych jest to przede wszystkim rok śmierci Napoleona, ale historyk literatury ma prawo myśleć inaczej. Bo nigdy przedtem ani potem nie urodziło się w jednym roku tylu genialnych pisarzy...

W krótkiej, stanowczo zbyt wczesnie przерwanej biografii Rainera Marii Rilkego taką magiczną rolę zdaje się spełniać miesiąc grudzień. Urodził się 4 grudnia 1875 roku w Pradze — podobnie jak Kafka. W przeciwieństwie do autora *Procesu*, wobec rodzinnego miasta zachował doskonałą obojętność. Jego mieszkańców porównał do wampirów snujących się nocą pośród kamiennych nagrobków.

W grudniu 1896 Rilke jest już w Monachium — mieście, które do dziś pamięta o poecie. To właśnie lata spędzone w stolicy Bawarii otworzyły przybyszowi z prowincjonalnej Pragi drogę do wielkiej europejskiej kariery. Właśnie w Monachium, nad Izarą, myśli się o Rilkiem najczęściej. I tylko tam spotkać jeszcze można do dziś takich samych jak on szczupłych młodzieńców w okularach, z tomami Hölderlina w dłoni (a niekiedy ze zbiorami wierszy samego Rilkego). Atmosfera tego właśnie miasta pozwala zrozumieć lepiej klimat *Nowych poezji* i *Elegii duinejskich*. Znacznie lepiej niżeli Paryż czy Italia, bo te miejsca mają w każdej epoce swoich wybitnych poetów. Jednak ani Monachium, ani baśniowe Wolfratshausen, w którym stała kiedyś willa Lou Salomé, nie dały pisarzowi upragnionego poczucia zadomowienia.

W grudniu 1907 ukazuje się najważniejszy zbiór liryków Rilkego, *Nowe poezje*. Jego rangę można porównać tylko z dwoma późniejszymi tomami: *Elegie duinejskie* i *Sonety do Orfeusza*. Kiedy dzieło trafia na półki księgar-

skie, jego autor przebywa akurat na Capri. Nie jest zadowolony, ale w końcu ktoś jeździ na Capri w grudniu?

Cztery lata później znów narzeka — tym razem na zamku Duino, w gościnie u księżnej von Thurn und Taxis. I chociaż czuje się prawie więźniem, jest w stanie skreślić pierwsze linijki słynnych *Elegii duinejskich*. Grudzień 1912 roku zapamięta jako jeden z pogodniejszych. Odbywa wówczas swoją ostatnią większą podróż, której ślady znajdziemy bez trudu w powstających wówczas wierszach. Zwiedza Hiszpanię, szczególne wrażenie wywiera na nim Ronda, w której zatrzymuje się na kilka miesięcy.

Wojenne grudnie spędza przeważnie w Monachium. Chociaż los w postaci wpływowych przyjaciół oszczędził mu doświadczeń służby na froncie, warto pamiętać, że przez miesiąc Rilke był żołnierzem armii austriackiej. Pierwszy powojenny grudzień wita już w Szwajcarii, która stanie się jego ostatnią ojczyzną. 21 grudnia 1926 roku pisze swój ostatni list — adresatem jest jeden z największych poetów francuskich XX wieku, Jules Supervielle. Osiem dni później magiczny krąg się zamyka — po ciężkiej chorobie Rilke umiera 29 grudnia, niespełna miesiąc po swych urodzinach.

Podejrzenia

Gra szklanych paciorków opowiada o procesie organizowania osobowości. Kto kończył szkoły w Kastalii i poznał sztukę medytacji, nabierał psychicznej odporności. Nie groziły mu już wielkie duchowe kryzysy, depresja, poczucie dezintegracji. Hesse pisze o tych sprawach z podziwem, ale i wielką powściągliwością, zakładając być może, że chodzi w gruncie rzeczy o zjawiska mistyczne, a więc z natury niewyraźalne.

Zachód i Wschód dały kulturze odmienne modele medytacji. Łączy je asceza i umiejętność koncentracji

pozwalająca na przejściowe odłączenie świata zewnętrznego, zawieszenie otaczającej nas rzeczywistości. Model zachodni związany z religią przyjmuje za fundament represję. Nie ma — jak w teoriach zrodzonych na Wschodzie — swobodnego przepływu myśli i skojarzeń. Przedmiot medytacji wydaje się z góry określony, a cały wysiłek skupia się na ograniczeniu refleksji do jednego kierunku. Mędrzy Wschodu dopuszczają większą dowolność, ale nie mniejszy rygor. Przymus jest tu chyba nawet bardziej wyeksponowany, a uczeń tyranizowany przez mistrza staje się wzorem godnym naśladowania.

Cywilizacja i metafizyka

Wydaje się, że jedynie w rozważaniach największych optymistów ciało i duch pozostają w doskonałej harmonii. To samo da się powiedzieć o materialnych i duchowych dziełach całej ludzkości. Chociaż konflikt między techniką a kulturą ujawnił się dopiero w połowie XIX wieku, wynikało to może nie tyle z ograniczeń postępu cywilizacyjnego, co z faktu, że do tego momentu wynalazki i odkrycia podporządkowane były z reguły potrzebom duchowym człowieka, a władza sprawowana nad światem materii (i elitą uczonych) przez religię i filozofię — niemal absolutna.

Spór między metafizyką a cywilizacją nabiera znaczenia w pismach Augusta Comte'a i jego następców. Cywilizacja w ekspansji, wyposażona już w telegraf bez drutu i maszynę parową, system kolei żelaznych i balon do napowietrznych podróży, zagarnia, ale także odrzuca. Gotowa jest — pod pewnymi warunkami — usprawiedliwić istnienie literatury i sztuki, lecz co najmniej dla jednego rodzaju ludzkiej wiedzy nie znajduje zrozumienia. Metafizyka traktowana dotąd jako nauka, w wizji Comte'a okazuje się zaledwie stanem świadomości, który należy przezwyciężyć, by uchylić drzwi do krainy technicznej

utopii, gdzie faktyczną władzę sprawuje armia wszechmocnych inżynierów.

Comte ma rację, gdy powiada, że metafizyka nigdy nie wzniosła się ponad indywidualny punkt widzenia. Jego zdaniem to stanowczo za mało. Na miejscu mgławicowych bogów umieszcza zatem pojęcie równie mało konkretne, choć z pozoru bardziej rzeczywiste: kroczącą drogą nieprzerwanego postępu ludzkość. Możemy się domyślać, że proponowana przez Comte'a redukcja nie przyniosła większej szkody ani tym, co uprawiali filozofię w dawnym stylu na akademickich katedrach, ani autorom piszącym metafizyczne traktaty. Jej rozmiary zostały zresztą z upływem lat poważnie ograniczone. Oparta na fizjologii, psychologii i astronomii, wzbogacona o spektrograf umożliwiające widmową analizę gwiazd, szybko powróciły do panteonu nauk godnych uwagi, co nie oznaczało rzecz jasna wygaśnięcia sporu. Opozycja między sferą indywidualnego myślenia o bycie a zbiorową działalnością zmierzającą do przekształcenia przyrody żyje w pismach przeciwników pozytywizmu. Stanowi ważny wątek myślenia autorów takich jak Nietzsche, Spengler, Ortega y Gasset, Toynbee.

Cywilizacja odnosi się zawsze do zbiorowości i do komunikacji. Poszukuje reguł ogólnych, bezbłędnych prawideł i procedur gwarantujących skuteczne działanie. Metafizykę w równym stopniu interesują wyjątki, paradoksy, antynomie. Nawet pomyłki są tu nie do pogardzenia, o ile stanowią cenne dokumenty rozwoju ludzkiej myśli. Moglibyśmy powiedzieć, że u podstaw cywilizacji tkwi rozum w działaniu, podczas gdy metafizyka naszych czasów ukazuje nam rozum w stanie zwątpienia, odsłaniając nie jego siłę, lecz bezradność. Władza nad coraz doskonalszą techniką pozwala wierzyć, że realne jest oswojenie czasu i przestrzeni, a nawet przystosowanie ich do woli człowieka. Ekspansja nowoczesnej cywilizacji byłaby niemożliwa bez wysiłku wielkich podróżników, którzy szczególnie w drugiej połowie XIX wieku zapeł-

nili praktycznie wszystkie białe plamy na mapach. Ale z punktu widzenia metafizyki nic się nie zmieniło. Metafizyka nadal skłonna jest dostrzegać otaczającą człowieka nieskończoność. I nie wystarcza jej czas, bo swym obowiązkiem czyni również myślenie o wieczności. Wizję utopijnego ładu, w którym technika odgrywa pierwszorzędną rolę, przyjmuje z rezerwą, zdając sobie sprawę, jak problematyczne są kategorie szczęścia, dobra czy piękna. Geometryczne konstrukcje, podobnie jak wszystkie twory obdarzone doskonałą symetrią, okazują się dla niej podejrzane. Z gruntu metafizyczna wiara w nieustanny postęp, na której wznosi swój system Comte i jego zwolennicy, spotyka się z szyderstwem Spenglera.

Ludziom XIX wieku wydawało się, że cywilizacja jest w zasadzie jedna i tylko jeden model rozwoju, wyznaczany przez możliwości techniki, skupiony na poznaniu i ekspansji. Jakkolwiek uczeni tamtej epoki wzorem pozytywistów deklarowali często brak zainteresowania dla faktów uznanych za „metafizyczne”, a więc „nienaukowe”, to mimo wszystko nie zniknęły one z pola widzenia. Wielka wrzawa, jaka towarzyszyła na przełomie wieków eksperymentom z mediami, po których spodziewano się rozstrzygnięcia kwestii istnienia życia pozagrobowego, zdaje się świadczyć, że spór dotyczył bardziej metod niż przedmiotów badania.

Uwikłany w metafizyczne dylematy rozum nie był może najlepszym sojusznikiem człowieka żyjącego już w innym rytmie, określanym przez ówczesne możliwości techniki. Udzielał odpowiedzi takich, na jakie stać rozum ludzki świadomy swoich ograniczeń. Entuzjaści cywilizacji musieli więc zadowolić się uproszczeniami i hipotezami. Zastosowali pospiesznie rozwiązania, które wkrótce ujawniły swój prowizoryczny charakter. Materializm przyrodniczy nie wyjaśniał zagadki śmierci, choć czynił ją bezgranicznie płaską. Darwinizm wprowadzał człowieka do królestwa przyrody, ale nie tłumaczył całości jego zachowań. Cywilizacyjna utopia traktowała szczęście jako kate-

gorię statystyczną, nie bacząc na przestrogi metafizyka Schopenhauera, któremu cierpienie jednostki wydawało się bardziej znaczące niż zadowolenie milionów.

Pozytywistyczna budowla okazała się niezmiernie krucha. U schyłku XIX wieku fala euforii wyraźnie opadła. Od tego momentu spór przyjął formę wojny pozycyjnej, w której żadna ze stron nie jest w stanie osiągnąć wyraźnej przewagi. Dobiegające końca stulecie przyniosło zapewne nie mniej cudownych wynalazków niż wiek pary i elektryczności, a jednak zagadki nie do rozwiązania ciągle jeszcze niepokoją nasz umysł. Jak ujął to Arnold Toynbee, człowiek jest imponującym sukcesem w zakresie technologii i zasmucającą klęską w sferze ducha. Być może w przyszłości wiek XX będzie postrzegany jako stulecie cywilizacji i zwątpienia, a ponieważ raczej to drugie stanowi domenę literatury, zachwyty dla osiągnięć myśli technicznej i ekspansji cywilizacyjnej, jaki spotykamy w powieści współczesnej, nie jest nigdy bezgraniczny. Wręcz przeciwnie, z upływem lat coraz częściej towarzyszy mu głęboka nieufność.

Konsekwencja Blake'a

Blake uwolnił się od rzeczywistości w sposób absolutnie doskonały. Machnął ręką na sławę, powodzenie, uczniów, instytucje, zaszczyty. Podejrzewam, że z tak zwaną ludzkością nie chciał mieć nic wspólnego. Zachował z całego jej dorobku kilka książek, i to tylko po to, by je poprawić albo napisać na nowo: Biblię, Swedenborga, Milтона. Uzupełniał, wymyślał, przerabiał. Tak jak Adam w raju, pragnął nazwać każdą rzecz na nowo. Jeśli w jego systemie pojawiają się elementy historii biblijnych czy szczątki współczesnej historii, to towarzyszy im zawsze olśniewająca interpretacja. Stają się one częścią wielkiej budowli, której ruiny oglądamy dziś z podziwem i nie bez wątpliwości.

I to właściwie wydaje się w jego gigantycznym dziele najbardziej genialne: ujrzeć świat na nowo, zachwycić się sylwetką tygrysa, wykazać przesłanki obecności zła, opisać inaczej niż medycyna układ oddechowy, usprawiedliwić seks. Każdej ze swych prac oddawał się z równym zapałem. Zamknięty, odizolowany, zapomniany, niedoceniony, a przecież na swój sposób szczęśliwy. Zawsze na swoim miejscu, zawsze „u siebie”. Obywał się bez krytyki, nie troszczył o następców. Wiedział, że i tak przyjdą, by zagubić się w ogromnym labiryncie, którego on sam był i pozostanie jedynym gospodarzem.

Tajemnica księcia

Któregoś dnia opuszcza swe pałace, ogrody, kurtyzany. Z ogoloną głową, w żółtej szacie, trzymając w dłoni tylko miseczkę na pożywienie, przemierza drogi i bezdroża swojego królestwa. Pobiera nauki od najbardziej doświadczonych joginów, pości, umartwia swe ciało przez wiele lat, by w końcu odnieść zwycięstwo i dostąpić wyzwolenia. Zwycięża czas, ruch, cierpienie, własną osobowość, cały świat, który jest tylko złudzeniem.

Z roku na rok poznaje coraz lepiej siłę samotności. Jest sam, bo inni zostali w domach. Jest sam, bo któż nadążyłby za biegiem jego myśli? Jest sam, bo kroczy drogą, na którą nikt inny nie odważyłby się wstąpić.

Czy potrafi jeszcze kochać?

Miłość do drugiego człowieka, oglądana z perspektywy kosmicznej, wydawać się musi iluzją. Dlatego może lepiej mówić o współczuciu...?

Śmierć Sokratesa

Śmierć żadnego filozofa nie była równie głośna. Może dlatego, że wybitni myśliciele (wyłączając naturalnie

zbuntowanych kontestatorów w rodzaju Giordana Bruna) dożywali na ogół późnej starości i gorzknieli tak, jak słynny mizantrop Artur Schopenhauer. Niektórzy kończyli marnie — jak Heraklit czy Nietzsche. Żaden z wielkich nie odszedł w taki sposób jak Sokrates — w atmosferze tragicznej chwały.

Mędrzec z Aten zamienił filozofowanie w działalność publiczną. A że w dyskusjach niezmiennie brał górę nad swoimi przeciwnikami i dręczył ich bez litości misternymi wywodami, zyskiwał nie tylko wiernych uczniów, ale i wrogów. Podobno narazić się miał rzemieślnikom, politykom, mówcom i... poetom (być może dlatego uczeń Sokratesa, Platon, wypowiadał się później o poetach z taką niechęcią). Podczas procesu, kłopotliwego bardziej dla oskarżycieli niż oskarżonego, zarzucono Sokratesowi, że „nie uznaje bogów, których uznaje państwo”. W 399 roku p.n.e. został aresztowany, osądzony i skazany na śmierć. Mógł uzyskać od sędziów inny rodzaj kary albo ratować się ucieczką. Wybrał śmierć — stracono go elegancko, bez udziału kata, bez bólu i krwi. Czy przeczuwał, że kielich cykuty, który wychylił podobno bez lęku, zapewni mu nieśmiertelną sławę?

Ostatnie chwile Sokratesa opisał drobiazgowo Platon w dialogu *Fedon*. Akcja tego utworu toczy się w więzieniu. Skazaniec rozprawia o marności życia doczesnego, przeciwstawiając mu egzystencję nieśmiertelnej duszy. Z odwagą budzącą podziw i zgrozę wychodzi na spotkanie śmierci. Platoński temat podejmowano wielokrotnie, ambicją wielu pisarzy (zwłaszcza dramaturgów) stało się opisanie ostatniej nocy Sokratesa. Nagromadzona w wyniku tych działań spora biblioteka powinna nas przekonać, że wielki mędrzec w swych ostatnich chwilach zajmował się filozofowaniem. Perspektywa bliskiej śmierci nie zmieniła w niczym jego poglądów ani metody poszukiwania prawdy. Z drugiej jednak strony, dobrowolna śmierć Sokratesa sprawiać może dziś wrażenie czynu niemal samobójczego. Możemy dojrzeć w niej najbardziej skrajną manifestację

życiowej postawy filozofa. Wyrok wydany na mędrca oznaczał kompromitację demokracji ateńskiej. Pozostając w więzieniu, odtrącając pokusę ucieczki i ocalenia, Sokrates dawał wyraz lojalności wobec prawa. I takie objaśnienie mogłoby nam wystarczyć, gdyby nie fakt, że Sokrates nie był nigdy entuzjastą demokracji ateńskiej ani zwolennikiem podporządkowania się wyrokom większości. Wewnętrzny głos (daimonion) musiał zatem ostrzec go, że przyjmując wyrok, godzi się na zło.

Jednoczesna lektura *Fedona* i *Procesu* Kafki okazuje się zabiegiem tyleż ryzykownym, co pouczającym. Pełen godności Sokrates góruje oczywiście nad nieszczęsnym Józefem K. opanowaniem, wiedzą, powagą. Sokrates jest wielkim filozofem, Józef K. — jednym z nas, człowiekiem z tłumu, którego dopiero tajemniczy proces wydobywa z uścisku codzienności. A przecież obaj wykazują taką samą bierność, niezdolność do buntu, pogodzenie z losem. Obaj gotowi są do współpracy z władzą, z całą pewnością niesprawiedliwą, a może nawet zbrodniczą. U Kafki potrzebny jest jeszcze przynajmniej kat, Sokrates sam bierze na siebie podwójne obowiązki — kata i ofiary. Dwuznacznie bogatsi o doświadczenia totalitaryzmu, nie możemy powiedzieć bez wahania, że Sokrates ma rację.

Liczne przekazy świadczą, że Grecy głęboko i szczerze żalowali straconego Sokratesa. Wystawiono mu pomnik, jego imieniem nazwano szkołę, sprawców śmierci wygnano na jakiś czas z Aten. Zdaje się, że ogłoszono nawet coś w rodzaju żałoby narodowej. Jakże okrutne i szydercze są takie powtórki historii!

Biblioteka i Nowy Świat

Zgodnie z wyobrażeniami stworzonymi także na użytek naszej epoki powinien być potężnym, atletycznie zbudowanym mężczyzną o ogorzałej twarzy. Powinien nieść

za sobą zapach smoły, lin okrętowych, grogu (choć admirał Vernon Old Grog, zwolennik połowicznej przynajmniej trzeźwości angielskich marynarzy, narodzi się dopiero za jakieś dwieście lat) — zapach morza. A także — zapach egzotycznych roślin, bystrego słońca, które widzieli dotąd nieliczni. Powinien spędzać pół życia w walce z przeciwnościami losu i tępą królewską administracją, a drugie pół — gdzieś pod niebem, zawieszony w bocianim gnieździe na najwyższym maszcie, by po tygodniach, miesiącach, latach bezkresnych rejsów zobaczyć wreszcie kontury upragnionego lądu.

Bez Krzysztofa Kolumba nie byłoby coca coli, McDonalda, Williama Faulknera, Philipa Glassa, komputera Apple Macintosh, Thomasa Pynchona, wieżowców Manhattanu. Gdyby nie wytrwałość odkrywcy, do granic Nowego Świata dotarlibyśmy zapewne ze znacznym opóźnieniem. I kto wie, może ta mała pauza w cywilizacyjnym pędzie ocaliłaby bajeczne miasto — Tenochtitlan?

Choć już za życia stał się jednym z najpopularniejszych Europejczyków tamtej epoki, trudno powiedzieć, by przytłaczał nas dziś nadmiar dokumentów. Nawet autentyczność zachowanych pism Kolumba (a są to teksty naprawdę pasjonujące) budzi wątpliwości znawców przedmiotu. Być może ktoś wyręczał go w prowadzeniu dziennika okrętowego i pomagał w przygotowaniu urzędowych sprawozdań. Ale listy Kolumba to dokument wiary człowieka natchnionego, z którym nie poradziłby sobie żaden skryba. Tak czy inaczej, wizerunek Kolumba funkcjonujący ciągle w naszej świadomości domaga się znamiennej korekty.

Wielka wizja Kolumba zaczyna się w Bibliotece, jakby dla potwierdzenia tezy świętego Jana Ewangelisty, że „Na początku było Słowo”. Studiuje Księgę Izajasza i pisma Ojców Kościoła. Wierzy, że znajomość natury jest wiedzą, której niebo udziela wybranym. Niekiedy łączy mistykę z magią — choćby wówczas, gdy pisze o mówiących i przepowiadających przyszłość zwierzętach. Nieza-

chwiana wiara pozwala mu na przeprowadzenie prostego obliczenia. Skoro — jak zapewniał święty Augustyn — świat ma przetrwać tylko siedem tysięcy lat, to Bóg musi się spieszyć, by wypełnił się cały zawarty w Piśmie plan historii. Od stworzenia do narodzin Chrystusa minęły 5343 lata, koniec świata nastąpi w roku 1657. Zostało trochę ponad sto na odkrycie nowego nieba i nowej ziemi.

Kolumb wierzył, że świat jest mały, a wody zajmują znikomą część jego przestrzeni. Żeglując wzdłuż brzegów Ameryki, przeczuwał, że gdzieś w pobliżu leży ziemski raj, w którym rośnie ciągle drzewo życia i znajdują się źródła dające początek czterem biblijnym rzekom. Oczami wyobraźni widział już inne miasto — malachitowo-szafirowe Nowe Jeruzalem o murach z rubinów (roztańczając takie perspektywy, znalazłby pewnie więcej zrozumienia u swych nieszczęsnych towarzyszy).

Opisując historię swego odkrycia, przyznawał, że posiadał umiejętność czytania i rysowania map, sztuki żeglarskiej i nawigacji, podkreślał jednak stanowczo, że „rozum był tu na nic”. Podróż zakończyłaby się fiaskiem, gdyby nie stała za nią boska inspiracja. Po latach nikt już nie zwraca uwagi na mistyczne tęsknoty Kolumba. W naszej pamięci trwa obraz nagiego dzikusa, handel szklanymi paciorkami, walka o złoto, haniebna misja kolonizacyjna...

Bóg Spinozy

W pięknym wierszu Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy* wielki filozof ukazuje się nam jako niestrudzony badacz tajemnicy Boga. Kiedy dochodzi wreszcie do spotkania, Stwórca objawia się pod postacią kusiciela, wypowiadając bardzo zagadkowe opinie. Bóg ceni sobie niewysoko intelektualny trud metafizyki. Ślęczącym nad dowodami, argumentami i tezami stawia za wzór bezmyślne, codzienne trwanie. Dokładnie tak jak

wspaniali mistrzowie malarstwa holenderskiego pochyla się nad tym, co zwyczajne i kusi: patrz, jakie to piękne! Czyżby Bóg myślał podobnie jak większość ludzi?

— dbaj o dochody
jak twój kolega Kartezjusz

— bądź przebiegły
jak Erazm

— poświęć traktat Ludwikowi XIV
i tak go nie przeczyta

— uciszaj
racjonalną furię
upadną od niej trony
i szernieją gwiazdy

— pomyśl
o kobiecie
która da ci dziecko

— widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

— chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

Wiersz jest oczywiście przekorny. W świetle tego, co wiemy o Spinozie, podobna rozmowa nie mogłaby w ogóle mieć miejsca. Mimo wszystko jej temat prowadzi nas do samego serca systemu filozoficznego wyłożonego w *Etyce*.

Nie można zrozumieć lęków i urazów Spinozy bez jego powikłanej biografii, talmudycznej edukacji, buntu wobec nauczycieli — mądrych rabinów i publicznego wyklęcia w synagodze. Bóg judaizmu, Bóg Talmudu i Kaba-

ły — Bóg, który jest przede wszystkim tajemniczą mocą, był dla Spinozy nie do przyjęcia. Bóg wywołujący strach, narzucający światu swoją sprawiedliwość, zdolny do wytępienia całej ludzkości, musiał zostać unicestwiony. Prosto z getta Spinoza wdarł się do królestwa rozumu. Po dramatycznej walce przeciął wszystkie związki łączące go z rodziną, kulturą, tradycją, religią. Zbudował swój wspa-
niały system niejako w próżni, czerpiąc jedyne natchnienie z siły intelektualnego buntu. Część pierwsza *Etyki* poświęcona została omówieniu natury Boga, który dla Spinozy okazuje się wieczną, niepodzielną i nieskończoną substancją. Jej przejawami są wszystkie pozostałe byty. Dusza ludzka stanowi część rozumu boskiego — z tego względu możemy ją uznać za wieczną i niezniszczalną.

Pomijając wszelkie subtelnosci równie zawilego (i równie precyzyjnego) jak geometria systemu, dodajmy tylko, że swoje zamierzenie Spinoza zrealizował z absolutną perfekcją. Przynajmniej matematycy (większość filozofów zajmowała się wówczas również matematyką) mogli zachwycać się Bogiem tak doskonałym jak arytmetyczny wzór, Bogiem bez afektów — zimnym, obojętnym, pozbawionym ludzkich uczuć, przekonań, świadomości moralnej. Podczas gdy kabaliści tracili wzrok nad świętymi księgami, starając się odkryć Imię Boga, Spinoza wyrzekł się Tajemnicy. Wspaniałomyślnie zgodził się, by substancję prostą nazywać Bogiem. Ale któż traciłby czas na poszukiwanie jej imienia? I kto łudziłby się, że owa „substancja” (prosta, wieczna i niepodzielna) obdarzy nas miłością?

Żółty cesarz

Autorzy bardzo rzadko potrafią trafnie ocenić wartość własnego dzieła. Chciałbym w tym miejscu napisać, że Goethe uważał *Fausta* za poemat mniej istotny niż *Elegie rzymskie* albo powieść *Wilhelm Meister*. Nie

mogę jednak poprzeć takich sugestii żadnymi dowodami. Istnieją natomiast świadectwa, że zgodnie z wolą Goethego, powinniśmy uznać za jego dzieło życia książkę, której nikt już dziś nie czyta. Ogromna, wzbogacająca kilkuset rysunkami (wykonanymi przez samego autora), *Nauka o barwach* nie jest w żadnym wypadku opracowaniem dyletanta. Goethe, poświęcając jej zapewne nie mniej uwagi niż perypetiom doktora Fausta, liczył być może na aplauz publiczności, a co najmniej spowodowanie przewrotu w optyce. Spotkało go bolesne rozczarowanie. Ze względu na krytykę niektórych twierdzeń Newtona naukowcy przyjęli książkę z rezerwą. Podobala się natomiast filozofom (m. in. Heglowi i Schopenhauerowi). Nic w tym dziwnego, skoro Goethe przyjął punkt widzenia psychologa, a nie fizyka, słusznie zakładając, że byłoby błędem rozpatrywanie barw w oderwaniu od ludzkiej percepcji.

Barwy wyrażają uczucia, potrafią również kształtować nasze nastroje, co łatwo zauważyć, przebywając w rozmaitych przestrzeniach. O tym właściwie wie dziś każdy uczeń szkoły plastycznej i każdy student zajmujący się architekturą wnętrz. Nowatorskie wydają się natomiast rozważania Goethego o terapeutycznych właściwościach kolorów, interesujące — spekulacje na temat symboliki barw w sztuce i życiu codziennym. Tak zwany „pierścień barw” składa się z ośmiu zasadniczych części. Kolory, które dziś określamy jako „ciepłe”, Goethe umieścił po stronie „dodatniej”. Kolory „zimne” zostały uznane za „ujemne”. Dwie podstawowe barwy odpowiadają dwóm przeciwstawnym biegunom rzeczywistości: barwa żółta kojarzy się z ciepłem, słońcem, życiem, błękit — z ciemnością, nicością, nieskończonością.

To ostatnie rozróżnienie wydało mi się najbardziej intrygujące. Nie mam najmniejszych wątpliwości, że Goethe porzucał w tym momencie punkt widzenia beznamiętnego uczonego i stawał się na powrót poetą, włączając się jednocześnie w spory literackie swej epoki.

Niemieccy romantycy nie znali koloru bardziej pociągającego i bardziej tajemniczego niż błękit. Przypomnijmy sobie choćby powieść Novalisa *Heinrich von Ofterdingen*. Jej bohater wędruje przez świat, by u kresu swej wędrówki odnaleźć błękitny kwiat — wieloznaczny symbol ukazujący się w naszych snach. Jednak Goethe — nawet pisząc drugą część *Fausta* — wcale nie pragnął romantycznego przymierza z nieskończonością i tajemnicą. Być może obawiał się, że znajdzie poza nimi ciemność, otchłań, pustkę albo demoniczną moc Północy. Światem, w którym czuł się najlepiej, było świetliste Południe.

Barwa żółta nasuwa jeszcze inne skojarzenia. Konfucjusz uznaje ją za kolor władzy: zgodnie z chińską etykietą dworską, żółtą szatę może nosić cesarz. Gdyby założył ją drobny urzędnik, podobny nietakt pociągnąłby za sobą z pewnością niełaskę i koniec kariery.

Goethe, miłośnik Orientu, musiał rzecz jasna o tym wiedzieć, gdy w *Nauce o barwach* przeprowadzał operację porządkowania świata. Zajmując się nauką, nie zdradzał poezji. W gruncie rzeczy wypełniał dalej swoją misję — prawdziwy żółty cesarz toczący walkę z niepokojem, jaki wnosi do kosmosu błękit.

Logika i totalitaryzm

Humanistom, wrażliwym na osobliwe piękno konstrukcji metafizycznych Bergsona albo Heideggera, neopozytywizm wydać się może wysiłkiem dość jałowym. Zakwestionowanie całego niemal dziedzictwa intelektualnego Europy i narzucenie filozofii roli kontrolera operacji logicznych wzbudzić musiało gorące protesty. Dyskusje byłyby znacznie bardziej burzliwe, gdyby nie fakt, że adresatem nowatorskich koncepcji stać się mogli jedynie profesjonaliści. Neopozytywizmem zachwycali się niegdyś bywalcy seminariów akademickich. Dla słabo obeznaných

z logiką formalną profanów stanowił on zawsze wiedzę hermetyczną, w dodatku niezbyt porywającą.

Warto natomiast zwrócić uwagę, że spośród wszystkich filozofów XX wieku właśnie neopozytywiści okazali się najmniej skłonni do jakichkolwiek kompromisów z reżimami totalitarnymi. Neopozytywizm nie miał szans rozwoju ani w okupowanej przez hitlerowców Austrii, ani w krajach komunistycznych.

Spengler dostąpił wątpliwego zaszczytu rozmowy z Hitlerem, Heidegger (choćby jako rektor uniwersytetu we Fryburgu) z zaproszenia na audiencję też by pewnie skorzystał. Nie potępiając nikogo, przyznać jednak musimy, że jakoś trudno wyobrazić sobie Hitlera gawędzącego przyjaźnie z Carnapem, Schlickiem czy zdystansowanym wobec Koła Wiedeńskiego Popperem. Liczby, wzory, równania i modele zdań protokolarnych wydają się bezużyteczne tam, gdzie liczą się bojowe frazesy, entuzjazm mas, gra na emocjach.

Popper zrozumiał istotę faszyzmu na tyle wcześniej, że zdążył uciec, skryć się aż w Nowej Zelandii i tam napisać swoją genialną księgę.

Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie, obszernie dzieło z zakresu „filozofii politycznej”, wywoływało namiętne spory jeszcze przed publikacją. Popper starał się bowiem dowieść, że idee totalitaryzmu zawsze towarzyszyły cywilizacji europejskiej. Rozwijając systemy demokratyczne, zwiększając zakres swobód jednostki, odrzucając przesady i polegając na sile rozumu, ludzkość dokonała prawdziwej rewolucji. Możliwe stało się przejście od społeczeństwa „zamkniętego” („magicznego”, „plemiennego”, „kolektywnego”) do nowoczesnego społeczeństwa „otwartego”. Pionierską rolę spełniła pod tym względem ateńska demokracja.

Jednak niektórzy myśliciele potraktowali z nieufnością taki kierunek ewolucji. Należał do nich Platon, który tworząc własną teorię państwa (przypomnijmy, że kontrola jednostek jest tam posunięta do absurdalnych roz-

miarów) zdradził ideały Sokratesa. Do Platona nawiązał Arystoteles, a wiele wieków później filozofowie niemieccy (zwłaszcza Hegel i Marks). Wszyscy wymienieni są zdaniem Poppera „fałszywymi prorokami” i duchowymi ojcami totalitaryzmu — pod tym pojęciem autor książki rozumie „masowy bunt przeciw wolności i rozumowi”.

Popper nie kryje swej niechęci do Hegla, apologety silnego państwa. W Marksie dostrzega nie tyle dosyć kontrowersyjnego teoretyka ekonomii, co utopistę szukającego drogi do „królestwa wolności”. Znacznie surowiej ocenia marksizm współczesny — „najczystszą odmianę z gruntu fałszywej filozofii historycyzmu”.

Obok *Spółczeństwa otwartego* postawić można właściwie tylko jedną równie doniosłą pozycję: *Korzenie totalitaryzmu* Hannah Arendt. Nie podejmuję się porównania czy oceny tych dwóch dzieł. Chciałbym zwrócić natomiast uwagę na ich konkluzje. Arendt jest optymistką. Dowodzi, że totalitaryzm nie ma przyszłości: zamknął swe dzieje po śmierci Hitlera i Stalina, nigdy więcej nie ma prawa się powtórzyć. Biorąc za punkt wyjścia nieubłagane prawa demografii, Arendt stara się nas przekonać, że totalitaryzmu nie da się ustanowić w małych państwach (takich jak Polska albo Rumunia), zbyt poważne okazałyby się bowiem „ubytki ludności”. Jednak przykład ośmiomilionowej Kampuczy, która w następstwie totalitarnych rządów Pol Pota straciła połowę swych obywateli, świadczy o czymś wręcz przeciwnym.

Popper także kończy swoje dzieło akcentem nadziei. Nie chce być pesymistą ani katastrofistą. Przekonuje, że żadna „konieczność historyczna” nam nie grozi, żadne „nieuchronne prawa dziejowe” nie usprawiedliwiają akceptacji totalitaryzmu. Przyszłość jest zagadką, a ludzie sami określą jej kształt. Niestety, wynika stąd również inny, znacznie bardziej niepokojący wniosek. Żadne „prawo dziejowe” nie zabezpiecza naszego losu. W historii nie ma postępu, jest tylko mozolna walka ze złem, za którym kryć się może zarówno rozum, jak i szaleństwo.

Wierność, wieczność, czas...

29 lutego 1929 roku Gabriel Marcel sięgnął po swój *Dziennik metafizyczny*, by zapisać następujące słowa:

„Rozmyślałem dziś po południu (w związku z rozmową, jaka ma się odbyć dziewiątego na ulicy Visconti), że, moim zdaniem, jedyne możliwe zwycięstwo nad czasem łączy się z wiernością (jakże głębokie słowa Nietzschego: człowiek jest jedyną istotą, która składa przyrzeczenia). Nie ma stanu uprzywilejowania, który by nam pozwolił przekroczyć granice czasu. Proust tego nie rozumiał i na tym polega jego błąd. Taki stan, jaki on opisał, ma wartość wyłącznie *z a p o c z ą t k o w a n i a*.” (Przeł. Ewa Wende.)

To swoją drogą intrygujące, że teza o zwycięstwie człowieka nad czasem została zapisana pod datą, której nie znajdziemy w żadnym kalendarzu. Może pomylił się autor, a może wydawca, dość że rok 1929 nie był rokiem przestępnym, a dzień 29 lutego wypadł dopiero za trzy lata. Natomiast w życiu Gabriela Marcela był to istotnie rok przełomowy: odkrywał wartość religii, przyjął chrzest, doświadczył szeregu wydarzeń, o których *Dziennik metafizyczny* ledwo napomyka.

Filozofowie raczej rzadko prowadzą mniej czy bardziej intymne zapiski. Wolą przekazywać swoje myśli za pośrednictwem gotowych dzieł, artykułów, esejów, traktatów. W *Dzienniku metafizycznym* mamy okazję obserwować stopniowe dojrzewanie refleksji. Jeden temat rodzi inny, luźne notatki zaczynają powoli i nie bez oporu układać się w pewną całość. Kwestia wierności powraca po kilku miesiącach. Jesienią tegoż roku Marcel zapisuje fundamentalne pytanie: czy człowiek — istota uwięziona w czasie, niepewna swego jutra — może w ogóle składać jakiegokolwiek przyrzeczenia? Czy może dysponować własną przyszłością? Czy potrafi zdobyć się na wierność?

Powieść europejska kreśli najczęściej obraz człowieka zanurzonego w strumieniu czasu, podlegającego nieustannym przeobrażeniom, zaskakiwanego przez wypadki. Naturalnie, przeszłość jest obecna ciągle w terażniejszości, ale jedynie w postaci szczątkowej. Czas wykonuje z całą bezwzględnością swoją niszczycielską misję, uczy sceptycyzmu i zwątpienia, stawia pod znakiem zapytania świat wartości absolutnych. Proces systematycznego rozkładu można śledzić równie dobrze w powieściach Gustawa Flauberta, jak i gigantycznym cyklu Prousta, gdzie „odzyskanie czasu” nie otwiera w żadnym razie drogi do wieczności.

Jednocześnie nowoczesna cywilizacja opowiada się za typem człowieka „dynamicznego”, elastycznego, łatwo przystosowującego się do nowych warunków życia, reagującego na błyskawicznie postępujące zmiany otoczenia. Człowiek „otwarty”, pozbawiony uprzedzeń i określonych opinii, porusza się w tym świecie znacznie swobodniej, gotowy w każdej chwili do zrewidowania swoich poglądów. Przyszłość stanowi dla niego mało pociągającą zagadkę, składa wprawdzie jeszcze jakieś obietnice, ale nie ma już złudzeń, że zdoła ich dotrzymać. A zapytany o powód nagłej zmiany, odpowiada bez wahania: „Zdecydowały okoliczności.”

Postępowanie „zależne od okoliczności” jest typowym zachowaniem człowieka ulegającego władzy czasu. „Okoliczności” mają usprawiedliwić naszą słabość, brak stanowczości, koniunkturalizm, a w konsekwencji poczucie braku szacunku dla samych siebie. Zachowujemy się biernie, wyczekując, co przyniesie nam kolejny dzień, miesiąc, rok. Pojęcie wierności staje się mglistą abstrakcją. Można dochować wierności, jeśli nie zaistnieją żadne przeszkody, jeśli takie działanie nie sprowadza żadnych przykrych następstw.

Oczywiście tak pojmowana wierność przestaje być wiernością we właściwym słowa znaczeniu. Okazuje się ona deklaracją bez pokrycia. Jednak przyczyny, dla których

łamię się złożone przyrzeczenia, mogą tkwić również w nas samych. Narrator *W poszukiwaniu straconego czasu* stwierdza niejednokrotnie, że przyszłość jest dla człowieka niespodzianką, bo nikt nie zna siebie w wystarczającym stopniu i dlatego nie potrafi przewidzieć swych zachowań ani wyobrazić sobie własnego szczęścia. Może się zatem zdarzyć, że gotowość dotrzymania obietnicy w miarę upływu czasu osłabnie w nas albo wręcz zniknie. Nasze poglądy, opinie, smak estetyczny, sympatie i animozje nie tworzą w końcu stałej hierarchii. Obraz, książka, symfonia, które podobają mi się dzisiaj, mogą okazać się w przyszłości mniej atrakcyjne aniżeli dzieła sztuki, których jeszcze nie poznałem. Człowiek, którego obdarzyłem przyjaźnią albo miłością, nadużyje mojego zaufania — czy w tej sytuacji powinienem dochować mu wierności?

Wątpliwości, o których wspomniałem, są z pewnością istotne. Wydaje się jednak, że wierność jest możliwa, jeśli spróbujemy odnieść jej naturę nie do czasu, lecz do wieczności. W gruncie rzeczy wieczność nie jest funkcją czasu, stanowi raczej jego przeciwieństwo. Człowiek, który dochowuje wierności, narusza jedną z podstawowych cech mijającego czasu: zmienność. Oznacza to, że strumień przeobrażeń traci władzę nad nami. To my porządkujemy bieg zdarzeń, przeciwstawiając spadającemu na nas chaosowi wypadków świat wartości absolutnych. Żyjemy ciągle jeszcze w czasie, ale jakby bardziej świadomie, w poczuciu słuszności dokonanego wyboru. Marcel słusznie zwrócił uwagę na istnienie podstawowej różnicy między wiernością a uporem. Wierność pociąga za sobą wyjście poza własne „ja”, skierowanie ku „ty” (dotyczy zawsze „kogoś” albo „czegoś” zewnętrznego w stosunku do podmiotu), podczas gdy upór płynie z postawy egocentrycznej. Moglibyśmy porównać wierność do nieustannego, serdecznego dialogu, upór — do monologu, który wygłasza ktoś tak zaślepiiony pychą, że nie będący już w stanie słuchać głosu innych.

Upór nie liczy się z ekonomią działania i dlatego często przekształca się w rodzaj jałowej manifestacji, nietwórczej i szkodliwej. Z gruntu obca jest mu jedna z najważniejszych idei chrześcijaństwa — idea przebaczenia. Tymczasem wierność wiąże się z poczuciem odpowiedzialności, z zaangażowaniem (to pojęcie odgrywa w filozofii Gabriela Marcela istotną rolę).

Jak łatwo zauważyć, wierność ogranicza w pewnym sensie naszą swobodę postępowania. Próbując dochować wierności, zostajemy „związani” — takie są skutki wyboru i konsekwencje zaangażowania. Jeśli w dodatku obiekt naszej wierności podlega władzy czasu, to wybór okazać się może lekkomyślny. Stanie się inaczej, gdy poszukamy go w sferze wieczności, nasze zaangażowanie zaś osiągnie stopień maksymalny.

Dla Marcela była nim niezachwiana wiara, prowadząca do „zaangażowania całkowitego”, wykluczająca możliwość zaparcia. Wolno jednak przypuścić, że zwycięstwo nad czasem odnieść można także w świecie wartości pozareligijnych. Tam również zdarza się „zaangażowanie w stopniu absolutnym”, a złamanie wierności, zaparcie się samego siebie utożsamiane bywa z „upadkiem”. Oczywiście zaangażowanie jest w takich sytuacjach o wiele bardziej ryzykowne. Marcel powiada, że dotrzymanie przyrzeczeń może w przyszłości okazać się działaniem wbrew własnej woli, co wydaje się dosyć dyskusyjnym postawieniem kwestii. Wierność nie rodzi przecież uciążliwych obowiązków ani wewnętrznych dyktatów. Jest stanem, w którym niknie różnica między „chcę” a „muszę”, powinność zaś okazuje się pragnieniem. Wierność jest bowiem — podobnie jak wiara — stanem łaski, który nie każdemu został dany.

Doświadczając przedsmaku wieczności — może jedyne, jaki poznać możemy w tym życiu — pozostajemy mimo wszystko w obrębie czasu. Tego faktu nie wolno ignorować. Wierność, jakkolwiek przypomina nam o istnieniu wyższego porządku życia, nie wymaga ucieczki od

rzeczywistości — wręcz przeciwnie, zakłada aktywne uczestnictwo i współdziałanie z innymi. Chodzi w końcu nie o to, by uchronić siebie od niszczącej pracy czasu, lecz by w zamęcie ciągłych przeobrażeń ocalić to, co najcenniejsze, by pamiętać w każdej chwili, że ulotny czas nie jest jedyną perspektywą dla naszej egzystencji.

Spis rzeczy

I

Infernus	
Mistyka i egzystencja	
Święta przestrzeń języka	
Fantastyczna historia herezji	
Tygrys	
Zagłada świętych szkieletów	
Bazyliszek	

II

Dom chińskiego mędrca	
Biblioteka Don Kichota	
Klasztor i kuchnia czarownic	
Pracownia Wagnera	
Arka gniewnego boga	
Góra Zaratustry	
Obłok tytoniowego dymu.	

III

Symetria pełna nadziei	
Balon pełen Spinozy	
Juliusz Verne zamordowany!	

IV

Robak
Dalsze przygody Hioba
Przymierza nie będzie?
Rozum i denuncjacja
Woalka pani Bovary
Koronczarka
Esej dla Jerzego Stempowskiego	.

V

Stare zeszyty
-------------------------	---

Printed in Poland
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000 r.
Wydanie pierwsze
Papier offset. kl. III 70 g, 82×104 cm
Skład i łamanie
Studio Grafiki Komputerowej „ARTPRESS”
ul. Poznańska 281, 88-100 Inowrocław, tel./fax (052) 354-95-10
Druk i oprawa

Drukarnia DAKRONE, Szczecin, tel. 091 439 01 03
e-mail: dakrone@dakrone.com.pl

Państwowy Instytut Wydawniczy

ul. Foksal 17, 00-372 Warszawa
tel. (0 22) 826 02 01...5
fax (0 22) 826 15 36
e-mail: piw@piw.pl
www.piw.pl

**ZAPRASZAMY DO NASZYCH
PUNKTÓW SPRZEDAŻY W WARSZAWIE**

Księgarnia firmowa, ul. Foksal 17,
czynna w dni powszednie 10.00–18.00
tel. (0 22) 826 02 01...5 w. 204, 266

Magazyn hurtowy, al. Prymasa Tysiąclecia 83,
godz. 8.00–15.00
tel./fax (0 22) 632 67 01

Magazyn hurtowy, ul. Kolejowa 8/10,
godz. 8.00–15.00
tel. (0 22) 632 63 56

Dział Handlowy, al. Prymasa Tysiąclecia 83,
godz. 8.00–15.30
tel. (0 22) 632 46 11 w. 291
tel./fax (0 22) 632 67 01

SPRZEDAŻ WYSYŁKOWA

Klub Dobrej Książki
tel. (0 22) 632 46 11 w. 226

**INFORMUJEMY O NAJBLIŻSZYCH
PLANACH WYDAWNICZYCH**

Dział Promocji i Marketingu, ul. Foksal 17,
godz. 8.00–15.30
tel. (0 22) 826 02 01...5 w. 210, 214

ARNOLD J. TOYNBEE

Studium historii

Skrót dokonany przez D. C. Somervella

(*A Study of History. Abridgement by D. S. Somervell*)

Przełożył z angielskiego Józef Marzęcki

wyd. Ioprawa twarda, ark. wyd. 80, s. 848

A Study of History, gigantyczne dziesięciotomowe dzieło angielskiego historiozofa Arnolda J. Toynbee«ego (1889-1975), powstało w ciągu trzydziestu lat (wyd. 1934-1954). Skondensowane w jednotomowym autoryzowanym skrócie, dokonanym przez historyka angielskiego D.C. Somervella, stało się jedną z najważniejszych pozycji humanistyki

zachodnioeuropejskiej.

Niewyobrażalnie wręcz bogaty materiał empiryczny stanowi dla autora podstawę do konstruowania całościowej, linearnej koncepcji historii: czerpiąc inspiracje m.in. z psychologii głębi, religii, filozofii i literatury.

Toynbee przepuszcza żywioł ludzkich dziejów przez filtr myślenia w kategoriach mitu, metafory i analogii.

Ten najszerzej chyba zakrojony system historiozoficzny czasów nowożytnych obejmuje dzieje dwudziestu trzech pełnych cywilizacji, trzech cywilizacji poronionych oraz pięciu wstrzymanych w rozwoju. Wszystkie one, zdanie autora, przeszły przez kolejne fazy genezy, wzrastania, załamania, dezintegracji i rozkładu. Nie oznacza to jednak, że tak być musiało – prawa historyczne wyrażają bowiem, według Toynbee`ego, tylko tendencje, nie zaś absolutną konieczność. W przeciwieństwie do fatalistycznej koncepcji Oswalda Spenglera, źródłem ruchu dziejowego w *Studium historii* jest wolna, stanowiąca o sobie ludzka podmiotowość, wpisana jednakże w eschatologiczny plan Bożej Opatrzności. Empiryczny punkt wyjścia zmierza tu bowiem w kierunku transcendencji; historia staje się teodyceą, a historyk – prorokiem.

Pisanie historii okazuje się zatem projektowaniem przyszłości; dlatego *Studium historii* można także czytać jako wciąż aktualną diagnozę cywilizacji zachodnioeuropejskiej, znajdującej się obecnie, zdaniem Toynbee`ego w fazie dezintegracji z takimi charakterystycznymi dla niej cechami jak gloryfikacja techniki, tendencja do uniformizacji i specjalizacji oraz koncepcja państwa uniwersalnego. Futurologiczne przesłanie Toynbee`ego tchnie jednak pewną nadzieją: jeśli przestaniemy poświęcać całą naszą energię wyłącznie na działalność ekonomiczno-techniczną i zwrócimy się w stronę życia duchowego i religijnego, to może tym razem katastrofa nie będzie nieuchronna?

ISBN 83-06-02704-3. Cena: 105 zł.

WŁADYSŁAW KOPALIŃSKI

Słownik mitów i tradycji kultury

wyd. VI (2000)

oprawa twarda lakierowana, ark. wyd. 166,7, s. 1360

Znakomity przewodnik po światowym dziedzictwie kulturowym, ułatwiający czytelnikowi dotarcie do ukrytych treści poznanego słowa, imienia, nazwy lub rozszyfrowanie niejasnej aluzji do tradycji humanistycznych, Biblii, mitu, legendy, epopei, folkloru, dzieła sztuki, postaci lub wydarzenia z historii czy literatury. Słownik jest nie tylko niezbędną pomocą w pracy humanistów, dziennikarzy, literatów, koniecznym wsparciem dla uczniów i studentów, ale i fascynującą lekturą dla wszystkich, których ciekawi świat szeroko pojętej kultury.

ISBN 83-06-02646-2. Cena 115,00 zł.

ANDRZEJ Z. MAKOWIECKI

Słownik postaci literackich

wyd. I, oprawa twarda oklejana, ark. wyd. 97, s. 1072

Słownik postaci literackich jest pierwszą publikacją tego typu na rynku polskim tak wszechstronnie przedstawiającą świat bohaterów literackich. Dotychczasowe realizacje takiego pomysłu podejmowane przez innych autorów jedynie sygnalizowały potrzebę opracowania takiego leksykonu. Natomiast praca profesora Makowieckiego może konkurować z najlepszymi tego typu europejskimi leksykonami.

Słownik obejmuje około 1411 obszernych haseł, prezentujących pierwszo- i drugoplanowych bohaterów z olbrzymiego dorobku literatury polskiej i światowej od czasów mitologicznych i biblijnych po współczesne, bohaterów lektur, kanonu a także popularnych postaci z romansów, kryminałów, science fiction, komiksów, literatury dziecięcej i młodzieżowej. Każda postać ukazana jest na tle wydarzeń, w które jest uwikłana, zaznaczone są zależności i koligacje między bohaterami. W przypadku bohaterów literackich o rodowodzie historycznym fikcja uzupełniona jest notkami biograficznymi. Całość, wzbogacona licznymi odsyłaczami, zaopatrzona jest w znakomicie opracowane indeksy wszystkich postaci wymienionych w *Słowniku*, autorów, tytułów polskich i oryginalnych.

Niezbędny w każdym domu. Pomaga:
uczniom
studentom
miłośnikom literatury
bibliofilom
pasjonatom krzyżówek i turniejów

ISBN 83-06-02757-4. Cena 98 zł