

Recenzenci
prof. dr hab. Izabella Malej
prof. dr hab. Jan Iluk

Redakcja, skład i łamanie
Adam Kamiński

Projekt okładki i stron tytułowych
Andrzej Taranek



LABORATORIUM
NIEDOGMATYCZNEJ
DUCHOWOŚCI

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
w ramach projektu badawczego dla młodych naukowców
nr 538-F200-B199-13,
Katedry Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu
Gdańskiego w ramach projektu badawczego nr 530-F200-D449-13

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-218-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl
Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

SPIS RZECZY

Diana Oboleńska, Monika Rzezycka: Słowo wstępne7

DROGA

- Jerzy Prokopik: Drogi ziemskie i niebiańskie:
podróże bogów i ludzi 11
Earthly and Heavenly Journeys of Gods
and Human Beings27
- Irena Fijałkowska - Janiak: Księga/książka
w podrózach ezoterycznych.....28
The Book in esoteric journeys55
- Mariusz Dobkowski: „Szukałam, znalazłam”. Podróż duszy
według manichejskiego hymnu *Wzlot ku eonom*
(PSB 167,23–168,19) z koptyjskiej *Księgi psalmów*57
„I Sought, I Found”. Soul’s Journey according
to Manichaean Hymn *Flight to Eons* (PsB 167,23–168,19)
from Coptic *The Manichaean Psalmbook*79
- Anna Chudzińska - Parkosadze: Концепция
мистического путешествия в трагедии
Иоганна Вольфганга Гете *Фауст*80
The concept of mystic journey in a tragic play *Faust*
by Johann Wolfgang von Goethe 104
- Karolina Rutcka: *Dziennik afrykański* Andrieja Bielego105
Andrei Bely’s *Afrikanskiy dnevnik*132

Наталья Шарапенкова: Путешествие в страну „памяти о памяти” (повесть <i>Котик Летаев</i> Андрея Белого).....	133
A Trip to the Country „memory of memory” (the novel <i>Kotik Letaev of Andrei Bely</i>).....	146
Diana Obolenskaja: Путь Парсифаля в сценических композициях Василия Кандинского.....	147
Percival’s path in scenic compositions by W. Kandinsky	169
Przemysław J. Sieradzan: W poszukiwaniach wielkiej syntezy – ezoteryczne i geopolityczne aspekty azjatyckich ekspedycji Nikołaja Roericha	170
The Search for the Great Synthesis: Esoteric and Geopolitical Aspects of Nikolay Roerich’s Asian Expeditions.....	190
Adam Kamiński: Przeniesienie i jego metafizyczne konsekwencje, a także coś więcej w <i>Kołysance Dorszowego Przylądka</i> Josifa Brodskiego	191
Transfer and its metaphysical consequences, and something more too in <i>Lullaby of Cape Cod</i> by Joseph Brodsky.....	202
Boris Poplawski: <i>Apollon Biezobrazov</i> (fragment powieści). Komentarz i przekład Moniki Rzeczyckiej	203
Boris Poplavsky: <i>Apollon Bezobrazov</i> (chapter from a novel).....	223

INNE ŚCIEŻKI

Marek Wilczyński: Psychoanaliza ognia. <i>Księga ognia</i> Stefana Grabińskiego.....	227
Psychoanalysis of Fire. On <i>The Book of Fire</i> by Stefan Grabiński	246
Irina Betko: Три степени свободы: искушение инопланетянки в <i>Нефантастической повести</i> Оксаны Забужко.....	247
Three levels of freedom: temptation of heroine in Oksana Zabuzhko’s story <i>Alien</i>	267
Katarzyna Arciszewska: Gnostyczny kod opowiadania <i>I odjechał rycerz mój...</i> Mariny i Siergieja Diaczenków.....	268
The Gnostic Aspect of the Tale <i>And My Knight Has Left...</i> of Marina and Sergey Dyachenko	287
Spis ilustracji.....	288

SŁOWO WSTĘPNE

W czerwcu 2013 roku w Pałacu w Ciężeniu, który słynie z najbogatszej w Polsce biblioteki różokrzyżowej i masońskiej, odbyło się seminarium poświęcone tradycji ezoterycznej. Gościny udzielił nam Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, sprawujący pieczę nad tym niezwykłym miejscem. Najważniejszym powodem spotkania był jubileusz Jerzego Prokopiuka, który pragnęliśmy uczcić w kameralnym gronie, w miejscu bliskim naszym naukowym zainteresowaniom i poszukiwaniom. W salach pałacu słuchaliśmy wykładów poświęconych systemom inicjacyjnym różnych czasów, byliśmy także świadkami pierwszego, przedpremierowego pokazu filmu pod tytułem *Śladami Graala – ezoteryczne peregrynacje Jerzego Prokopiuka*, o niezwyklej podróży Jubilata do krainy katarskich zamków i innych tajemnych zakątków Europy. Duch podróży mistycznej, wędrówki do odległych krain i epok, ale też poza przestrzeń i czas, duch wypraw w poszukiwaniu siebie i wciąż od nowa podejmowanej Podróży na Wschód towarzyszył nam podczas tego czerwcowego sympozjum. W pałacowym parku nad rozlewiskiem Warty, gdzie kontynuowaliśmy nasze dysputy, uparcie powracał temat duchowej pielgrzymki. Właśnie w czasie tych rozmów uświadomiliśmy sobie, że nie ma dla nas ucieczki od ezoterycznej podróży. Tak narodził się pomysł kolejnego tomu z serii *Światło i ciemność*. *Podróż inicjacyjna – podróż metafizyczna – podróż ezote-*

ryczna jako motyw przewodni piątego woluminu wzbudziła niemało emocji i planów. Pragnęliśmy, by w tej książce miały szansę spotkać się różne drogi i dukty, różne metody i punkty widzenia, by mogły przejrzeć się w sobie różne tradycje i różne dzieła, w których podróz ku Wiedzy i ku Światłu odegrała rolę kluczową.

W piątym tomie *Światła i ciemności* znalazło się czternaście prac. Ich autorami są nie tylko członkowie Laboratorium i uczestnicy spotkania w Ciężeniu, ale też inni badacze, którzy przyjęli nasze zaproszenie do podróży. Tom został podzielony na dwie części, z których pierwsza – *Droga* – odwołuje się wprost do ezoterycznych koncepcji wędrówki i inicjacji, natomiast druga – *Inne ścieżki* – odbiega (ale tylko pozornie) od głównego nurtu rozważań, podkreślając dualizm *Światła i ciemności*. Część pierwszą otwiera tekst Jerzego Prokopiuka, który odgrywa rolę specjalnego drogowskazu w kolejnych metafizycznych podróży. Opowieść o księgach (i książkach) jako wehikułach ezoterycznej inicjacji proponuje Irena Fijałkowska-Janiak. O tajemniczym manichejskim tekście traktującym o wędrówce duszy pisze Mariusz Dobkowski. Podróż Fausta poza granice fizycznego świata stanowi pole rozważań Anny Chudzińskiej-Parkosadze.

W tomie *Światła i ciemności* nie mogło zabraknąć analiz i interpretacji zjawisk związanych z kulturą rosyjską. Różne aspekty podróży inicjacyjnych, metafizycznych i ezoterycznych w dziełach i w życiu rosyjskich twórców XX wieku śledzą: Karolina Rutecka, Natalia Szarapienkowa, Diana Oboleńska, Przemysław Sieradzan, Adam Kamiński i Monika Rzeczycka. Wspomniane już *Inne ścieżki*, a w nich prace Marka Wilczyńskiego, Iriny Betko i Katarzyny Arciszewskiej, proponują nie tylko odmienne spojrzenie na inicjację, ale i zapowiadają następny, szósty, tom serii, który – zgodnie z porządkiem rzeczy – będzie poświęcony ciemności. Mroczny aspekt duchowego doświadczenia: owe „ciemne noce duszy”, piekłowstąpienia i apokalipsy, pojedynki Lucyfera i Arymana, których polem jest człowiecza dusza, nawiedzenia przez demony oraz wędrówka przez śmierć (i poza śmierć) będą przewodnim tematem kolejnego woluminu Laboratorium.

Diana Oboleńska, Monika Rzeczycka

DROGA

JERZY PROKOPIUK

Warszawa



DROGI ZIEMSKIE I NIEBIAŃSKIE: PODRÓŻE BOGÓW I LUDZI

Czym jest podróż? Najogólniej: dynamiczną zmianą miejsca dokonywaną przez bogów i ludzi w przestrzeni i czasie (ale także ponad czasem – w wieczności świata duchowego). Tak więc podróż może być zarówno horyzontalna, jak i wertykalna. Może też być zamierzona lub wymuszona.

W słowie „podróż” mieści się pojęcie „drogi”, przynajmniej w językach słowiańskich (i niech to nam wystarczy). Wszystkie formy ezoteryki, wszystkie religie i wiele systemów filozoficznych, ale też takie nauki jak na przykład psychologia, używają metafory „drogi” do opisu rozwoju zarówno bogów, jak i kosmosu oraz ludzi. Metafora ta stanowi jedną z centralnych idei w większości z tych kierunków myśli – *expressis verbis* znajdujemy ją w taoizmie chińskim: *tao* to droga świata (każdego) i człowieka.

Wyruszać w podróż, podróżować czy wracać z podróży lub kończyć podróż – to tyle, co wyruszać w drogę, być w drodze czy osiągać kres swojej drogi.

Drogi i podróże bogów to wzór dróg i podróży człowieka. Nadnaturalnie, drogi i podróże bogów nie są lub nie muszą być ograniczone w przestrzeni czy w czasie – niebiańskich, ziemskich czy piekielnych. Jednakże człowiek może je naśladować i naśladować – jako mikrokosmos – przede wszystkim na Ziemi, ale także w Niebach, Czyścicach i Piekłach. Wędrowcy

boscy są wzorcami – i bywają przewodnikami lub towarzyszami – wędrowców ludzkich. (I jedni, i drudzy mogą być również włóczęgami – wędrującymi bez celu, spontanicznie, dla radości i cierpienia samej wędrówki).

Bogowie (choć nie zapomnijmy także o demonach) mogą wędrować zarówno po Niebie, jak i z Nieba na Ziemię, na Ziemi czy po Piekłach. W Niebie „wiele jest mieszkań” także dla bogów, skoro bogów jest wielu – wie o tym nie tylko politeizm (*ex definitione*), lecz nawet religie monoteistyczne: gdzie bowiem przebywają zarówno sefiry kabały, jak i hierarchie anielskie chrześcijaństwa (dziewięć chórów przedstawionych przez Dionizego Areopagite) czy aniołowie islamu? Wiemy, że współpracują ze sobą, a więc spotykają się i wzajemnie odwiedzają.

Bogowie zstępują z Nieba na Ziemię – im wyżej stoją hierarchicznie, tym zapewne rzadziej, częste wizyty powierzając swym posłańcom – aniołom. W tej funkcji mogą się inanimować – opanowując dusze ludzi, przez których przemawiają (są to prorocy). Przykładem takiego procesu inanimacji jest egipski Toth, grecki Hermes, hellenistyczny Hermes Trismegistos, rzymski Merkury, germański i skandynawski Wotan-Odyn czy wreszcie Merkuriusz alchemii. Znamy tylko jeden przypadek inkarnacji – Wcielenia Chrystusa w Jezusie z Nazaretu, który stał się Bogo-Człowiekiem. Czy bogowie schodzą do Piekieł? Pod przymusem – tak (jak na przykład Lucyfer tam strącony), dobrowolnie czynią to tylko aniołowie. Emanuel Swedenborg opowiada o aniołach, które niekiedy zstępują do Piekieł, by wyciągnąć z nich jakiegoś potępieńca (bezszykownie zresztą, bo ten broni się przed pobycem w Niebie, nie mogąc znieść jego światłości). Ale znowu jest jeden wyjątek: to Chrystus przed Zmartwychwstaniem „wstępuje do Piekieł” i wyzwala z nich pewną liczbę dusz – zapewne tych, którzy tego pragną; perfidni gnostycy ukuli legendę, jakoby „sprawiedliwi” odmówili Mu wyjścia, wielokrotnie zwodzeni w *Starym Testamencie*, a zawierzili mu tylko prawdziwi grzesznicy, tacy jak na przykład Kain. Oczywiście podróże demonów odbywają się tylko w Piekłach i z Piekieł na Ziemię (i z powrotem). (Jeśli nie uwzględnimy głoszonej przez Orygenesisa tezy o *apokatastasis*: zbawieniu

demonów u kresu czasu – wtedy, jak można domniemywać, znaleźliby się w jakimś specjalnie dla nich wyznaczonym Niebie).

Interesujące jest pytanie o środki – wehikuly – podróży bogów, aniołów i demonów. Wystarczy jednak przyjąć, że są nimi ich myśli, uczucia i akty woli (podobnie zresztą jak u ludzi). Mogą też jednak inanimować czy inkarnować się – na stałe lub przelotnie – w ludziach lub innych stworzeniach żywych – jak na przykład Thot czy Hermes w Hermesie Trismegistosie jako proroku (inanimacja) lub Chrystus w Jezusie z Nazaretu (inkarnacja), podobnie jak demony mogą opętywać ludzi (w wudu – bóstwa, *wodun*, opętują ludzi jako *chevaux des dieux*, w demonologii europejskiej – istoty lucyferyczne lub arymaniczne opętują zarówno jednostki, jak i całe narody), ale także zwierzęta, na przykład konie. Szczególnym wehikulem tych istot może być na przykład wiatr.

Dodajmy, że dla ludzi najbardziej spektakularnymi przykładami i wzorcami wędrówek bogów są Słońce i Księżyc, w wielu religiach pogańskich bogowie poruszający się po Niebie. (A stałość i regularność ich ruchów jest gwarantem nie tylko ładu kosmicznego, lecz także „niezmienności w zmienności”).

Z ludzkiego punktu widzenia ważnym aspektem tych wojaży i wędrówek bogów jest wspólna podróż bogów i ludzi. I tak na przykład Aztekowie mieli szczególnego boga podróży – Yacatecutli, przewodnika wędrujących ludzi, natomiast główny Bóg Madziarów – Magyar Isten – w postaci orła powiódł swój lud z Azji do jego obecnej ojczyzny. W *Starym Testamencie* Jahwe towarzyszy Jakubowi udającemu się do swego syna Józefa do Egiptu (Rdz 46,4), jest też stale obecny w – czy przy – swym „wybranym ludzie” wychodzącym z Egiptu, zwłaszcza zaś w – czy przy – Skrzyni Świadcstwa (2 Moj). Bogowie różnych religii podróżowali również, powodując czy towarzysząc ich zmianie – czuwając nad swymi misjonarzami wśród nawracanych ludów, powodując w nich zmianę lub towarzysząc jej: w *Nowym Testamencie* Jezus Chrystus posyła swych uczniów, by głosili Dobrą Nowinę, i obiecuje, że będzie im towarzyszył (Mt 10). Bóg Jakchos towarzyszył Grekom w procesji z Aten

do Eleusis Demeter i Kory. Bogini Kybele w swym posagu udała się wraz ze swymi kapłanami z Anatolii do Rzymu. Człowiek wędrował także razem z demonami, na przykład Faust czy Pan Twardowski.

Boża moc chroniąca podróż przejawia się przez różnego rodzaju kamienie – klasycznym przykładem jest tu grecki Hermes (rzymski Merkury), przewodnik ludzi, także jako psychopompos, przeprowadzający ich dusze do Hadesu lub na Pola Elizejskie, opiekun *herm*. Podobnie jak istnieją bogowie strzegący dróg ludzkich na lądzie (na przykład Bara w synkretycznej religii umbanda w Brazylii), tak też są tacy, którzy czuwają nad ludźmi na morzu (na przykład tytan Okeanos, Bóg Posejdon i nimfy morskie u Greków czy bóg Melquart u Fenicjan). W chrześcijaństwie opiekunką wędrowców i ich dróg jest Najświętsza Maria Panna, Maria Stella, ale także liczni święci, jak na przykład św. Mikołaj i św. Krzysztof (Christophorus „Nosiciel Chrystusa”).

Podróżujący ludzie mają jednak także swych wrogów – tu wymienić trzeba z mitologii greckiej Pana (sprawcę „paniki”) czy Prokrusta, przede wszystkim jednak „potwory” z *Odysei*: Skyllę i Charybdę, trytony i syreny. U Germanów były to: bogini Rán, nixy (undyny) z Lorelei na czele. Słowianie z kolei znają zarówno wodniki (Wodjanoj), jak i rusałki, znane naszym poetom romantycznym. Wreszcie Arabowie wiedzą o groźnych dżinach.

Oczywiście priorytatywnym źródłem naszej wiedzy o bogach, aniołach, demonach czy *Elementargeister* („duchach żywiołów”), wśród których możemy wymienić salamandry – w terminologii Paracelsa – sylfy, nimfy i gnomy, i o ich podróżach oraz wędrówkach są wizjonerzy wszystkich czasów: od prehistorycznych szamanów poprzez gnostyków, mistyków i magów całej historii po współczesnych nam wizjonerów i badaczy świata duchowego, takich jak Jelena Bławatska czy Rudolf Steiner, Gieorgij Gurdżijew, Aleister Crowley czy Giulio Evola; nie zapomnijmy też o mistykach wszystkich czasów – przedchrześcijańskich, orientalnych i chrześcijańskich. (W myśl powiedzenia – „Bóg stworzył *Ewangelie*, a diabeł eg-

zegetów” – dopiero wtórnie pojawili się teologowie – a w ślad za nimi, i często przeciwko nim, także uczeni, aby wiedzę tych pierwszych – doświadczalników – ująć w ramy „racjonalnych” konstrukcji i systemów intelektualnych.)

Ludzką arcypodróżą (wędrówką i pielgrzymką) jest szukanie zbawienia czy wyzwolenia. (W ezoteryce chrześcijańskiej człowiek dąży do zbawienia, czyli przemiany siebie, innych ludzi i upadłego świata, w ezoteryce przed- i niechrześcijańskiej stawia sobie za cel wyzwolenie od świata.) Celem takiej podróży jest już to Niebo – w *Nowym Testamencie* symbolizowane jako Nowa Jerozolima, tudzież Raj. Pierwsze z tych dążeń ma charakter progresywny, drugie – zdecydowanie regresywny: marzący o powrocie do Raju zapomina, że wstępu do niego strzegą „Cheruby z płomienistym mieczem wirującym” (Rdz 3,24). Ale taka arcypodróż jest przedsięwzięciem przede wszystkim wewnętrznym, choć nie tylko (realizuje się także na płaszczyźnie zewnętrznej). Natomiast jej liczne odpowiedniki to wędrówki czy pielgrzymki do Ziemi Obiecanej – i to nie tylko Hebrajczyków z pustyni wdzierających się do Kanaanu czy – po wyjściu z Egiptu – dokonujących inwazji na ten kraj „mlekiem i miodem płynący”, lecz także na przykład zbudowanie przez faraona-reformatora Echanta (1377–1358 p.n.e) nowemu bogu Atonowi nowej siedziby Achetaton jako miejsca jego kultu. Do dalszych przykładów należeli: Montanus, chrześcijański wizjoner z II wieku, który poprowadził swych wiernych do Pepuzy pojętej jako Nowa Jerozolima, Mahomet/Muhammad (570–632), twórca islamu, który wyprowadził swych zwolenników z Mekki do Medyny czy Joseph Smith (1805–1844), założyciel Kościoła Dnia Ostatniego (tak zwanych mormonów), który pokierował swych wiernych z rejonu Nowego Jorku do stanu Utah. Przykładów takiej ziemskiej repliki „drogi do Nieba” (czy Raju) było zbyt wiele, by je wliczać.

Taka podróż eschatologiczna wiąże się z wędrówkami w poszukiwaniu nieśmiertelności, jak na przykład przedsięwzięta przez sumeryjskiego władcę Gilgamesza (około 2600 p.n.e.), by zdobyć „roślinę młodości”, czy chińskiego cesarza Szi Huang-ti (221–206 p.n.e.), który wysłał dwie ekspedycje zamorskie dla

uzyskania eliksiru życia. Ale – jak można sądzić – także wyprawa Kolumba (1492) miała na płaszczyźnie duchowej za cel odnalezienie przynajmniej „przedsionka” Raju (niezależnie od motywacji odkrywczych i materialnych). Szczególnym przykładem poszukiwania nieśmiertelności są wyprawy do Wysp Błogosławionych czy Szczęśliwych. Jedną z pierwszych relacji z takich podróży przedstawia staroegipski tekst *Opowieści rozbitka*. Jej bohater zrzędzeniem losu znajduje się na rajskiej wyspie strzeżonej przez rodzaj smoka, który nie tylko przyjmuje go życzliwie, ale także zaprasza do powtórnego odwiedzenia wyspy. Podobne wyspy znali także Grecy – były to Pola Elizeńskie rządzone przez Kronosa. Również Celtowie mieli swój Emein lub Avalon – Wyspę Jabłeczną, krainę wróżek, do której udał się król Artur. W Średniowieczu wątek ten kontynuowała opowieść *Navigatio Brandani* (XI wiek), będąca opisem podróży mnicha iryjskiego Brandana (około 484–577), odkrywcy cudownej krainy Brasil. Również w Wiekach Średnich motyw ten stanowił oprawę legend o Świętym Graalu – z tym że „miejscami błogosławionymi” były trudno dostępne zamki Graala: jednym z tych, którzy znaleźli zamek, był Parsifal, późniejszy Strażnik Graala.

Motyw „rajskiej wyspy” powracał jeszcze niejednokrotnie w literaturze europejskiej: reprezentatywnym przykładem była utopijna powieść Francisa Bacona *Nowa Atlantyda* z 1627 roku. Powstała ona po dziełach More’a i Rabelais’a a poprzedziła dzieła Campanelli, Fenelona, Merciera, Kraskiego, Bellamy’ego, Butlera, Morrisa, Wellsa czy Shawa; ten gatunek znalazł też swój „cień” w postaci tak zwanych dystopii, jak na przykład dzieła Swifta, Żuławskiego, Huxleya, Zamiatina czy Orwella. Obie te formy zapełniły bogatą literaturę *science fiction* i *fantasy*.

Osobnym odgałęzieniem są opowieści o podróży na pustynię. Wyższą formę wśród reprezentacji tego wątku przedstawiają relacje z podróży odbywanych w celach religijnych: tu wymienić należy zarówno sprawozdania z realnych wypraw, na przykład tej wysłanej przez cesarza Ming-ti (58–76) do Indii dla sprowadzenia literatury buddyjskiej do Chin czy podróże

Marokańczyka Ibn Battuty (1304–1377) rozumiane jako pielgrzymki religijne, jak też dzieła literackie, jak na przykład staroegipska *Opowieść Sinuhego*.

Najwyższy poziom podróży religijnych – ze względu na ich bohaterów – stanowią pielgrzymki czy misyjne wyprawy założycieli religii. Na dalekim Wschodzie podróże takie odbywali zarówno Lao-cy, jak i Konfucjusz. W życiu Zaratusztry wielka podróż z zachodu na wschód Iranu miała istotne znaczenie dla rozpowszechnienia religii mędrca. Długie życie Buddy wypełniały niemal nieustanne wędrówki. Jezus Chrystus przemierzał Ziemię Świętą, a liczne legendy opowiadały o jego pobycie nie tylko w Egipcie, ale także w Kaszmirze i – rzecz najbardziej zdumiewająca – w Ameryce (Księga Mormona). W jego ślady poszedł twórca „religii światłości” Mani, który prowadził działalność misyjną zarówno w samym Iranie, jak i w Partii, Mezopotamii i Indiach. Na Bliskim Wschodzie postacią praprzorcową był Mojżesz, który wyprowadził Żydów z Egiptu i poprowadził do Ziemi Obiecanej; nie była to wszakże podróż misyjna, lecz wyprawa wyzwolenicza zakończona inwazją.

Szczególnym rodzajem podróży są „ucieczki w bezdomność”: opuszczanie społeczności celem szukania boga w samotności pod działaniem „ascetycznego entuzjazmu”. Znają je wszystkie wielkie religie: ich mnisi już to stają się „wędrownymi ascetami”, już to osiedlają się w samotności (eremici) albo w zgromadzeniach zakonnych (klasztory). Mnichów czy zakonników zna taoizm, religie Indii, buddyzm, chrześcijaństwo (prawosławie i katolicyzm, w drodze wyjątku także protestantyzm, jak w Taizé), „heretycy” chrześcijańscy, tacy jak na przykład donatyści czy circumcellioni, osobno wspomnieć trzeba o mnichach iro-szkockich, tak bardzo zasłużonych dla chrystianizacji Europy, manichejczykach, katarach, a nawet muzułmanach (sufi).

Ludzie szukający bezpośredniego kontaktu z bóstwem – nie wszyscy oczywiście – nie zadowalają się „gestem introwertycznym”, lecz stają się, wzmocnieni duchowo, misjonarzami swych religii: taki jest początek misji religijnych. Wyprawiają się na nie także świeccy reprezentanci religii – jednakże ich mi-

sje, niekiedy przynajmniej, zmieniają się w krucjaty: nawracają „niewiernych” nie tylko słowem, ale także ogniem i mieczem (na przykład krzyżacy czy misjonarze hiszpańscy w obu Amerykach).

Pielgrzymki *sensu stricto* bywają indywidualne, ale najczęściej mają charakter zbiorowy. Pielgrzymka jest podróżą (a bywa też wyprawą) do miejsca uświęconego w ramach danej religii¹. Pielgrzymki zna zarówno judaizm, jak i chrześcijaństwo czy islam (oczywiście zna je także hinduizm i buddyzm). Dla Żydów celem najważniejszej pielgrzymki była i jest Jerozolima (dziś: Ściana Płaczu); łączyła się ona z ofiarą wstawiennictwa, świąteczną i radosną. Chrześcijaństwo w swych trzech denominacjach ma ogromną liczbę miejsc pielgrzymkowych, często łączących się z kultem męczenników. Do najważniejszych należą: Jerozolima (Grób Pański), Rzym i – głównie w Średniowieczu – Santiago de Compostella w Hiszpanii z, odpowiednio, grobami św. Piotra i św. Jakuba (jakkolwiek istnieje przypuszczenie, że *de facto* znajdują się tam szczątki Pryscyliana, podejrzanego o manicheizm i pierwszego chrześcijanina spalonego na stosie w IV wieku); pielgrzymują tam przede wszystkim katolicy. Szczególnym celem pielgrzymek są ośrodki kultu maryjnego: jednymi z najistotniejszych są Chartres i Lourdes we Francji oraz Częstochowa (Jasna Góra) w Polsce. Celem pielgrzymek jest kontakt duchowy z bóstwem (Chrystusem czy Najświętszą Marią Panną) lub świętym czczonym w danym ośrodku jego kultu. Kontakt taki miewa charakter doświadczenia mistycznego, najczęściej jednak ma na celu wzmocnienie wiary pielgrzymów. Być może przede wszystkim jednak pielgrzymka ma funkcję integrowania wspólnot religijnych – wzmocnienia więzi łączącej te wspólnoty. Łączy się także z nadzieją na podniesienie poziomu moralnego uczestników, ale również z nadzieją na odpuszczenie grzechów i uzyskanie zbawienia. Pielgrzymki takie są w zasadzie dobrowolne (pomińmy nacisk opinii wspólnoty). Podsumowując, zauważmy, że pielgrzymki religijne nie mają charakteru gnostycznego (ich

¹ Por. Hasło *Pielgrzymka* pióra Józefa Beniaka, w: *Religia – encyklopedia PWN*, t. 8: *Parys–Rut*, red. T. Gadacz, B. Milerski, Warszawa 2003, s. 105–108.

celem nie jest poznanie bóstwa w bezpośrednim kontakcie – jak to miało miejsce w ośrodkach misteryjnych w starożytności), jedynie śladowo i sporadycznie noszą charakter mistyczny (raczej zbiorowy niż indywidualny – znane są masowe owładnięcia ich uczestników przez różne formy czy postaci *sacrum*) czy też – wcale nierzadko – *quasi*-magiczny (na przykład tak zwane cudowne uleczenia przez siły ponadludzkie); przede wszystkim i niemal wyłącznie zadowalają potrzebę wiary (*pistis*) pielgrzymów.

Jednakże podróże i wędrówki kierujące się motywacjami religijnymi – dokonujące się więc *sub specie aeternitatis* – mają swój laicki odpowiednik, który zawsze im towarzyszył: są to podróże i wędrówki świeckie, to znaczy kierujące się motywacjami (przynajmniej z pozoru) czysto ludzkimi. Są to przede wszystkim mniejsze czy większe migracje – dobrowolne lub wymuszone – dokonywane przez różne grupy ludzkie (etnosy). Wielka Wędrówka Ludów otwierająca epokę Średniowiecza w Europie byłaby tu przykładem najbardziej reprezentatywnym, poprzedzały ją jednak liczne migracje okresu prehistorycznego (na przykład Indoeuropejczyków w Azji i w Europie – by pozostać przy nam najbliższych), a w naszych czasach swoiste apogeum osiągnęły przymusowe przesiedlenia ludności, często połączone z ludobójstwem; ludobójstwo zresztą towarzyszyło wszelkim migracjom. Znane są też migracje czy podróże o charakterze gospodarczym, społecznym, politycznym i militarnym. Cechy te zresztą najczęściej występują razem. (Świetnym zbiorczym przykładem jest tu kolonialna ekspansja krajów Europy ogarniająca od XVI wieku pozostałe kontynenty posiadająca wszystkie te aspekty: począwszy od religijnego, przez gospodarczy, społeczny, polityczny aż po militarny.)

Osobną kategorię stanowią podróże i, przede wszystkim, wyprawy odkrywcze. Ten rodzaj podróży wyrasta przede wszystkim z ludzkiej potrzeby poznawczej, ale kierują nim także potrzeby związane z wymianą idei i dóbr kulturowych, na przykład dotyczących nauki lub sztuki, kwestii społecznych i politycznych oraz – *last but not the least* – gospodarczych. Wyprawy odkrywcze znały wszystkie czasy i wszystkie kultu-

ry (małe i duże). Dotyczy to tak samo Hezjoda, jak Pitagorasa i Platona czy Apoloniusza z Tyany, Marca Polo, tak samo jak Kolumba czy Cooka. Dzięki większym i mniejszym odkryciom ludzkość poznała niemal cały świat naszej Ziemi. I nie można nie przyznać, że rolę wiodącą – na dobre i na złe – odegrała tu biała gałąź rodzaju ludzkiego. A wyprawy odkrywcze objęły swym zasięgiem nie tylko ziemię jako żywioł (w antycznym rozumieniu tego pojęcia), lecz także wodę (oceany, morza i jeziora, tudzież rzeki), powietrze (pojazdy latające – od balonów po odrzutowce) i nawet ogień (penetracja wulkanów).

Podróże świeckie wyrastają z ludzkiej potrzeby adaptacji do świata *hic et nunc*, do Ziemi. Podróże motywowane religijnie kierują do sfery *sacrum* – przebiegają jednak również w świecie czasu i przestrzeni, na Ziemi.

Istnieje jednak trzeci rodzaj podróży – podróży prowadzonej od ciała człowieka i świata materialnego w głąb duszy ludzkiej, ku światu duchowemu. Podróże te przebiegają w sferze ezoteryki – gnozy, mistyki i magii.

Jak – archetypowo i wzorcowo – przedstawia się taka podróż? Droga do świata duchowego – znana ludzkości od zarania jej dziejów (w języku mitu: od Wypędzenia człowieka z Raju) – w swym aspekcie wewnętrznym przybierała trzy formy: gnozy, mistyki i magii, i miała – i ma – na celu odzyskanie bezpośredniego kontaktu ze światem duchowym (mówiliśmy już o dwóch jej wersjach – zbawczym i wyzwolenicznym), to znaczy powrotu do bóstwa. Impuls kierujący człowiekiem na tę drogę przybierał trzy wymienione formy: pierwszą z nich jest pragnienie poznania bóstwa, drugą – pragnienie miłowania bóstwa, trzecią – pragnienie urzeczywistnienia jego woli lub buntowanie się przeciw niej. Człowiek jako narzędzie realizacji tych trzech pragnień musi na tej drodze ulec transformacji, stopniowo pełnej przemianie swej osoby poprzez szereg procesów inicjacyjnych. Stopnie tej przemiany zilustrujemy na przykładzie gnozy i mistyki, w mniejszym stopniu magii.

Najnowszą formą gnozy jako drogi wiodącej do poznania bóstwa jest antropozofia Rudolfa Steinera (1861–1925). Jej ścieżka inicjacyjna obejmuje następujących siedem etapów:

1. **St u d i u m.** Gruntowna znajomość antropozofii w jej aspekcie teoretycznym (jako metody poznania człowieka i świata). (Myślenie jako podstawa i punkt wyjścia na ścieżkę wtajemniczenia).
2. **P o z n a n i e i m a g i n a t y w n e.** Imaginatywny poziom świadomości prezentuje ten stan duszy, w którym postrzega ona fakty i jestestwa duchowe. Stan ten osiąga ona na drodze ćwiczeń i medytacji przez zatopienie się w „imaginacjach”, czyli symbolach dostępnych dzięki przemianie myślenia dyskursywnego. Symbolem takim jest na przykład symbol różokrzyża: „Wyobraźmy sobie czarny krzyż. Jest to symbol niszczonej niższych popędów i namiętności. Na przecięciu zaś ramion krzyża wyobraźmy sobie krąg siedmiu promiennych róż. Są one symbolem krwi jako wyrazu oczyszczonych namiętności i popędów”². Imaginacje takie posiadają zdolność uwalniania duszy od postrzeżeń zmysłowych i rozwinięcia w niej nowych zdolności poznawczych. Jednocześnie z ich pomocą człowiek uwalnia się od fizycznych organów ciała oraz buduje wyższe organy jasnowidzenia – czakramy ciała astralnego. Obok „starego” aparatu poznawczego, który na poziomie świata fizycznego w pełni zachowuje swoją ważność, człowiek rozwija nowy system zmysłów. Ponadto zdobywa on świadomość, że w świecie imaginatywnym narodziny i śmierć są wyobrażeniami, które tracą wszelkie znaczenie. Istotę poznania imaginatywnego wyraża maksyma Goethego: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (*Faust*, II, V).
3. **P o z n a n i e i n s p i r a t y w n e.** Daje ono wiedzę o relacjach między postrzeganymi imaginacjami. Postrzeżenia imaginacji dadzą się porównać z literami lub zgłoskami słów jakiegoś tekstu. Dopiero poznanie inspiratywne umożliwi czytanie i rozumienie tego tekstu. Uwalnia ono człowieka w jeszcze większym stopniu od wrażeń świata fizycznego. „Nie medytuję tu więc żad-

² R. Steiner, *Wiedza tajemna w zarysie*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2004, s. 199.

nego obrazu, lecz aktywność mojej własnej duszy tworzącej te obrazy [...] i tak dochodzę do poznania poprzez inspirację³. Poznanie inspiratywne jest rezultatem przemiany naszej sfery uczuć. Przybiera ono postać „głosu” przynoszącego sens postrzeganych imaginacji. I tak na przykład ukazuje tajemne struktury, „charaktery” poszczególnych kultur.

4. **Poznanie intuitywne.** Steiner tak o nim pisze: „Poznawać jakąś istotę duchową za pomocą intuicji, to stać się z nią w pełni jednością, zjednoczyć się z jej wnętrzem⁴. Ćwiczenia prowadzące do poznania imaginatywnego wymagają, by adept usunął ze swej świadomości nie tylko imaginacje, lecz także obrazową, twórczą aktywność swej duszy. W tak powstałej pustce – która wszakże nie oznacza nieświadomości – może dopiero pojawić się istota drugiego jestestwa duchowego. Poznanie intuitywne jest rezultatem przemiany woli człowieka. Dzięki niemu przekonuje się on o rzeczywistości „prawa karmana i reinkarnacji”. Poznanie intuitywne oznacza przemianę ciała fizycznego, poznanie inspiratywne – przemianę ciała eterycznego, a poznanie imaginatywne – przemianę ciała astralnego.
5. Na piątym stopniu poznania adept zdobywa wiedzę o odpowiedności między mikro- a makrokosmem, o „wyrastaniu” człowieka z kosmosu. Teraz uczeń wiedzy duchowej poznaje, że między poszczególnymi sferami kosmosu a organami ciała człowieka istnieją intymne powiązania, i w odpowiednich medytacjach tych organów uczy się przenosić w kosmos duchowy.
6. Dzięki temu na szóstym stopniu poznania adept osiąga jedność z makrokosmem: nie tracąc swej podmiotowości i autonomii jako indywiduum duchowe, zrasta się z kosmosem duchowym (w języku religii – z bóstwem immanentnym).

³ R. Steiner, *op. cit.*, s. 225.

⁴ *Ibidem*, s. 228.

7. O wiecznej szczęśliwości w Bogu – osiąganey na stopniu siódmym – nie da się prawie nic powiedzieć – jak powiada Steiner – albowiem żadne słowo ludzkie nie mają na to dość siły. W języku religii powiedzielibyśmy, że chodzi tu o jedność z bóstwem transcendentnym.

Idąc za wybitną badaczką mistyki Evelyn Underhill, możemy mówić o pięciu stopniach ścieżki mistyka: przebudzeniu, oczyszczeniu, oświeceniu, poddaniu się i unii mistycznej⁵. Przebudzenie jest tym, co otwiera ścieżkę mistyka: z reguły ma ono charakter *metanoi*, nagłej przemiany jego dotychczasowej świadomości w świadomość nową (ekstaza), niekiedy jednak może mieć postać introwertyczną jako przeżycie związane z autonomiczną metamorfozą jego *psyche*, albo ekstrawertyczną jako przeżycie związane z nowym doświadczeniem innych ludzi i natury. W obu wersjach jest to przeżycie zintensyfikowanej miłości bóstwa w człowieku lub w naturze w jego aspekcie zarówno immanentnym, jak transcendentnym.

Przebudzenie pociąga za sobą konieczność oczyszczenia – *katharsis* – przede wszystkim percepcji, zwanego też „ciemną nocą zmysłów”. Oczyszczenie jest jednak głównie rozwojem etycznej dobroci, a zarazem samopoznaniem. Inicjuje je skrucha jako głębokie uświadomienie sobie własnego zła. Z niej rodzi się rosnąca miłość do bóstwa, dążenie do prostoty i oderwanie się od przemijających zjawisk świata; apogeum osiąga ono w trójnym ideale zakonnym: ubóstwa, czystości i posłuszeństwa. W sumie jest to proces uzyskiwania wolności negatywnej. Niekiedy przybiera on radykalną formę umartwień (po patologiczną ascezę włącznie), aktywnego szukania cierpienia. Ale ostatecznym celem oczyszczenia jest harmonia z bóstwem.

W ten sposób mistyk może osiągnąć oświecenie, doświadczenie światłości duchowej. Często w wizji zyskuje on poczucie boskiej obecności w formie światłości wewnętrznej lub światłości w świecie. Rezultatem tego przeżycia jest poja-

⁵ E. Underhill, *Mysticism. A Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*, London 1911.

wienie się spontaniczności w poznaniu i w życiu (bezpośredniej intuicji) – i wszechogarniająca radość. Oświecenie przynosi nie tylko wizje, lecz również inspiracje – słyszenie głosów; jedne i drugie wyrażają się poprzez symbole. Wizje te mają charakter subiektywny; dzieli się je na cielesne, imaginatywne i intelektualne. Inspiracjami (inspiracje, czyli głosy) mogą być słowa słyszalne lub tylko myślane. Czasami daje się słyszeć niezemska muzyka. Niekiedy mistykowi dana jest możliwość rozmów z bogiem pod różnymi postaciami. Generalnie rzecz biorąc, postawę mistyka trzeba uznać za postać introwersji. Swą uwagę i wolę koncentruje on na doświadczeniu bóstwa żyjącego w nim samym, w ludziach i w świecie. W duszy mistyka rodzi się cisza, milczenie i spokój. Intensyfikacji ulega jego życie modlitewne i medytacyjne, sięga ono wyżyn kontemplacji. Mistyk zawiesza własne myślenie – w pokorze otwiera się na obecność bóstwa. Wszakże obecność ta – o charakterze totalnym – jest zasadniczo niewyraźalna. Mistyka łączy z bóstwem miłość, jednocześnie mówi on o „obłoku niewiedzy”, który go ogarnia, i o „pustyni Boga”, na której się znalazł.

Przedostatnim etapem ścieżki mistyka jest przeżycie „ciemnej nocy duszy” (może ono jednak pojawić się jeszcze przed oświeceniem). W nocy tej mistyk doświadcza totalnego chaosu, depresji i poczucia własnej niedoskonałości. Doświadczenie to łączy się także z przerażającym poczuciem utraty obecności Boga. Jest to faza ostatecznego oczyszczenia duszy człowieka. Mistyk ulega samounicestwieniu – umiera jako „stary człowiek”.

W u n i i, czyli j e d n o ś c i z b ó s t w e m – na ostatnim etapie ścieżki – mistyk rodzi się jako „człowiek nowy” (św. Paweł: „Teraz już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” [Gal 2,20]). Teraz mistyk transcenduje siebie (jako duszę i ciało), zostaje zaślubiony Duchowi. W heroicznym akcie przemiany zyskał wolność pozytywną: do Boga. Można wtedy mówić o reintegracji – duszy i Ducha człowieka – w której dusza nie ulega unicestwieniu, lecz całkowitej przemianie: zanurza się w Bogu, który ją przenika, nie pochłaniając jej. Tak mistyk osiąga jedność z Bogiem – zostaje zbawiony przez miłość, która ich łączy.

Czym jednak jest gnoza, czym mistyka?

Przez „gnozę” rozumiem świadome, transracjonalne, poznawcze doświadczenie przez człowieka jako podmiot siebie, to znaczy swego Ducha, duszy i ciała, a poprzez nie, przemienienie w tym doświadczeniu, także świata materialnego, świata duszy i świata Ducha. Intencją gnozy jest doświadczalne poznanie, zdobycie wiedzy o bóstwie zarówno immanentnym, jak i transcendentnym, a dzięki temu doprowadzenie do ontycznej przemiany człowieka (jego wyzwolenia lub zbawienia). Gnozy nie należy utożsamiać z gnostycyzmem jako inspirowanym przez gnozę ruchem ezoteryczno-religijnym z trzech pierwszych wieków naszej ery.

Przez „mystykę” natomiast trzeba rozumieć świadome, transracjonalne doświadczenie przez człowieka jako podmiot (dusza) obecności w nim i działania bóstwa, wyrastające z łączącej ich miłości i na niej oparte, a zmierzające do ich unii oraz przemiany, tudzież utożsamienia. Mistyka nie jest mistycyzmem, ten z kolei jest już to ogólną postawą duchową i życiową otwartą na doznania mistyczne, już to zbiorem światopoglądów starających się poznać doświadczenia mistyczne racjonalnie i zwerbalizować je (teologia).

Magia wreszcie – choć potraktujemy ją tu marginalnie – to według definicji Roberta Waltera (1908–1981) wiedza i umiejętność takiego posługiwania się wolą, by uruchomione przez nią nadnaturalne (to jest niepojęte dla niektórych ludzi) siły spowodowały sprawdzalne zdarzenia materialne⁶. Na ścieżce magii adept, który przeszedł fazę gnozy (przemiana myślenia) i mistyki (przemiana uczuć), może przemienić swą wolę i – w prawidłowy sposób – stać się magiem: teraz w pełni łączy się ze swym wyższym Ja i swą wolę podporządkowuje jego woli.

Podróż – wędrówka – jest także metaforą życia ludzkiego: każdego życia ludzkiego poprzez jego kolejne etapy. Rudolf Steiner mówi o siedmiu etapach życia człowieka: pod znakiem Księżyca, Merkurego, Wenus, Słońca, Marsa, Jowisza i Saturna. Każdy z tych etapów obejmuje siedem lat – z wyjątkiem etapu Słońca, który trwa dwadzieścia jeden lat – dziś uzupeł-

⁶ R. Walter, *Uwagi na temat magii*, „3-e Oko” 1985, nr 2, s. 8.

nilibyśmy te etapy fazami Urana, Neptuna i Plutona. Carl Gustav Jung natomiast mówi o okresach: dzieciństwa, młodości, dorosłości i starości – z fazami kryzysów dojrzewania i wieku klimakterium. W terminologii Junga jest to naturalny i spontaniczny proces indywiduacji. Ale – w szczególnych i w naszych czasach relatywnie rzadkich wypadkach – w procesie tym człowiek może, powinien i faktycznie bierze udział w sposób świadomy i – z czasem – także nieświadomy.

Świadoma partycypacja we własnym procesie indywiduacji – czyli droga na ścieżce inicjacyjnej (prowadzącej do pełnej przemiany człowieka – do wtajemniczenia) – może mieć, jak pokazaliśmy, trzy formy: gnostyczną, mistyczną i magiczną.

W ramach każdej z nich przechodzi się przez (opisane) fazy. Forma magiczna ma charakter kainiczny – jej celem jest przemiana zarówno człowieka, jak i świata. Forma mistyczna ma charakter abelicki – mistyk jest zainteresowany powrotem do bóstwa (do *status quo ante*). Natomiast droga gnostyczna ma charakter syntetyczny: łączy w sobie postawę abelicką (dążenie do poznania bóstwa) – z wolnością i w miłości – z postawą kainiczną (dążenie do zbawienia Ziemi).

Podróż przez życie jest procesem indywiduacji – świadomym lub samoświadomym. Życie przeżywane biernie i bezrefleksyjnie kończy się śmiercią – jak każde życie. Ale śmierć, która kończy – a raczej wieńczy – życie doświadczane świadomie i samoświadomie, z pełnym zaangażowaniem, nie jest zwykłą śmiercią.

Czymże jest bowiem śmierć pospolita, śmierć, która nie kończy się przynajmniej nadzieją na zmartwychwstanie? Oczywiście każdy człowiek zmartwychwstaje: w przekonaniu większej części ludzkości – zarówno tak zwanych ludów pierwotnych, jak i mieszkańców Orientu, a ostatnimi czasy coraz większej liczby Europejczyków i Amerykanów – w ramach prawdy o reinkarnacji, każdy z nas zmartwychwstaje, odradzając się w następnym wcieleniu.

Mam na myśli inny rodzaj zmartwychwstania: ten, o którym mówi *Ewangelia według św. Filipa*: „Ci, co mówią: wpierw człowiek umiera, a potem zmartwychwstaje, myślą się. Je-

śli człowiek jeszcze za życia nie dostąpi zmartwychwstania, śmierć nie przyniesie mu korzyści”. To zmartwychwstanie to zmartwychwstanie duchowe, na które wskazują gnoza, mistyka i magia – przemiana „człowieka starego”, zaślubiny duszy ludzkiej z jej duchowym Oblubieńcem, jej „przeduchowienie” czy „przeanielenie”, o którym mówił Juliusz Słowacki. Oto właściwy i najwyższy cel podróży człowieka zwanej życiem – życiem, które również ogarnia i przewycięża naszą śmierć, by dać nam zmartwychwstać w Niebie naszego przeznaczenia⁷.

Jerzy Prokopiuk

Earthly and Heavenly Journeys of Gods and Human Beings

The paper presents the motif of journey in diverse cultures, religions and philosophical systems. The author focuses on various dimensions of divine journeys which became inspirational for human travelling and distinguishes three basic types of human journeys: religious, secular and esoteric. Religious journeys are further divided into pilgrimages of redemption or liberation, expeditions in quest of immortality and pilgrimages or missionary expeditions of religious founders. The author pays special attention to the esoteric journey from physical body and material world to depth of human soul and spiritual world. He analyses anthroposophical, mystic and magic paths of initiation and divides them into stages.

⁷ W artykule korzystano z następujących prac: G. Lanczkowski, *Die Helige Reise. Auf den Wegen von Göttern und Menschen*, Freiburg in Br. 1982; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum., wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1997; J. Prokopiuk, *Gnoza i gnostycyzm*, Warszawa 1998; idem, *Szkice antropozoficzne*, Białystok 2003; idem, *Dzieje magii. Wprowadzenie*, Kraków 2006; idem, *Hermes. Wysłannik bogów*, Warszawa 2008; idem, *Mój Jung*, Katowice 2008; idem, *Luciferiana. Między Lucyferem a Chrystusem*, Katowice 2009.

IRENA FIJAŁKOWSKA-JANIAK
Uniwersytet Gdański



KSIĘGA/KSIAŻKA W PODRÓŻACH EZOTERYCZNYCH

Każdy człon tego tytułu – księga, podróż, ezoteryzm – jest obciążony niezmiernie bogatymi i wieloznacznymi sensami, konotacjami, tradycjami, toposami, mitami, archetypami, zapleczem religijnym, filozoficznym, teologicznym, kulturowym i literackim. Wszystkie należą do znaków uniwersalnych, szerzej – do świata uniwersum. Użyte razem tworzą swoistą hermetyczną mieszankę znaczeń, wprowadzają w skomplikowane meandry światopoglądów mistycznych, okultystycznych, kabalistycznych, gnostycznych, masońskich, taoistycznych, jak też i buddyjskich. Zahaczają o doktryny filozoficzne neoplatonizmu, gnostycyzmu, romantyzmu, antropozofii, teozofii, wolnomularstwa, żydowskiego mistycyzmu. Przy czym poszukiwania istoty świata, Boga i człowieka, ich ukrytych sensów, przechowywanych na przykład w Księdze, Zagubionej Księdze, doznanie absolutu, konieczność przedsięwzięcia mentalnej i inicjacyjnej podróży¹, brała na siebie częstokroć literatura

¹ Na temat podróży, wędrówki, pielgrzymki, błąkania się; drogi, bezdroży, szlaku, rozstajów, powstała ogromna i wszechstronna literatura przedmiotu, między innymi: J. Kamionka-Straszakowa, *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988; B. Pocij, *Mahler*, Kraków 1992. Z ostatnich prac warto wymienić tomy zbiorowe rozpraw: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007; *Mit początku, mit*

piękna, w większości przypadków – powieść, forma rządząca się swoimi regułami, konwencjami, strukturalnymi strategiami kontekstu, tekstu i podtekstu. W dziejach literatur europejskich – jak zauważył Zbigniew Wałaszewski w kontekście badań nad utworem Johanna Wolfganga Goethego *Lata nauki i lata wędrówki Wilhelma Meistra* – „zakres metaforycznych możliwości wyobrażeń związanych z drogą i podróżnikiem jest ogromny, a większość ze [...] schematów znana jest ze swych rozlicznych realizacji w ciągu wieków”².

Krótko rzecz ujmując, chodzi tu o zespół treści i sensów, symboli i metafor wyrażonych przez Jorge Luisa Borgesa w opowieściach o Bibliotece i o Księdze³, jak też przez Olgę Tokarczuk w jej debiutanckiej powieści z 1994 roku *Podróż ludzi Księgi*⁴, której jeden z początkowych rozdziałów zaczyna się takimi słowy:

Na początku Bóg stworzył świat z przelamanej litery.
Z pękniętego słowa ciało wyciekło jak krew. Ciało jest więc niedoskonałym słowem.

Bóg jest doskonały, jest słowem i nie ma ciała, przeto stworzył Adama, dając mu ciało i słowo, by jako doskonały i nieskończony przeglądać się w niedoskonałości i skończoności Adama.

A iżby Adam nie zapomniał o słowie i sile, dał mu Bóg Księgę, w której zapisał swą doskonałość, swój początek i swoją nieskończoność.⁵

Idąc tropem zainteresowań i poszukiwań twórców tej miary co Jan Potocki, Johann Wolfgang Goethe, Lew Tołstoj, Gustav Meyrink, Hermann Hesse, Tomasz Mann, Michaił Bułhakow,

drogi. Analiza historyczna, społeczna i kulturowa, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2010.

² Z. Wałaszewski, *Wędrówka i inicjacja Wilhelma Meistra*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998, s. 367.

³ J. L. Borges, *Opowiadania*, tłum. Z. Chądzyńska, posł. R. Kalicki, Kraków 1978. Zob. S. Wróbel, *Galaktyki. Biblioteki. Popioły*, Kraków 2001, s. 63–108.

⁴ O. Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa 1996.

⁵ *Ibidem*, s. 18.

Lawrence Durrell, Jorge Luis Borges, Peter Ackroyd, Milorad Pavić, Harry Mulisch, Umberto Eco, Paulo Coelho, wspomniana Olga Tokarczuk i wielu innych pomniejszych pisarzy⁶, celem pracy stała się próba określenia znaczenia i roli Księgi (czasami książki) w procesie wtajemniczenia i samodoskonalenia, w drodze poznania światów transcendentnych, rzeczywistości ostatecznej, w czasie doświadczenia boskiej obecności, czy – jak to przyjęto za Hessem określać metaforycznie – w czasie podróży na Wschód, wykreowanych bohaterów w powieściach inicjacyjnych, wychowawczych, okultystycznych, gnostycznych, masońskich i intelektualnych⁷.

Tak więc przedmiotem pracy będą Księga i książka, próba uchwycenia okoliczności powodujących, „że w umownym obszarze przestrzeni kulturowej określone książki zaczynają być postrzegane jako «księgi» metafizyczne”⁸. Tym bardziej że zakres semantyczny i symboliczny, kulturowy i metaforyczny tych dwóch pojęć jest nieco inny, nieco różny; jak powiada Wojciech Wyskiel, są to dwie historie, dwa byty, dwa mity, dwie opowieści⁹. Andrzej Dróżdź z kolei mówi o niejasności interpretacyjnej odnośnie kwestii antynomii kulturowej książki i Księgi¹⁰. Takich problemów nie mają twórcy posługujący się tymi symbolami i mitami, umieszczając Księgę w przestrzeni sakralnej, a książkę – w pospolitej. Ostatnio odczuł dosadnie konsekwencje tego stanu rzeczy Salman Rushdie, albowiem w *Szatańskich wersetach* (*The Satanic Verses*) (1988)¹¹ dał „pełen wyraz swej wiary w książkę, a nie w Księgę”¹². Podobne stanowisko wyraził Orhan Pamuk w powieści *Nowe życie* (*Yeni*

⁶ Thornton Wilder, Wsiewołod Sołowjow, Martin Buber, Geraldine Brooks, Alice Hoffman, Bruno Goetz i wielu innych.

⁷ Zob. J. Tomkowski, *Święta przestrzeń języka*, w: idem, *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000.

⁸ A. Dróżdź, *Książka w świecie utopii*, Kraków 2006, s. 53.

⁹ W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.

¹⁰ A. Dróżdź, *op. cit.*, s. 18.

¹¹ S. Rushdie, *Szatańskie wersety*, tłum. J. Kozłowski, Poznań 2013.

¹² D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny zamach stanu w literaturze*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 255.

Hayat) (1994)¹³. „W historii idei – konstatuje Dróżdź – znane jest zjawisko kulturowe, gdy teksty kanoniczne religii objawionych, teksty o wartościach niezwykłych, transcendują wymiary fizyczne książki, co powoduje przypisanie jej artefaktowi właściwości metafizycznych. Księgi utrwalają istnienie ładu, trwałości i ciągłości świata, bo teksty w nich zawarte odznaczać się mają ponadczasową wartością. Warunkiem zrozumienia kulturowego sensu księgi w przestrzeni sakralnej jest określenie jej historycznych źródeł symbolizacji hebrajskiej, hellenistycznej, chrześcijańskiej i kabalistycznej”¹⁴.

Księgami, które odgrywają szczególną rolę w literackich podróżach duchowych, w tym także ezoterycznych, są: *Biblia*, utwory Jakuba Boehme, Tomasza á Kempis, Luisa Clauda de Saint-Martina, okultystów, różokrzyżowców, alchemików i kabalistów.

Biblia, Boehme, Kempis, Saint-Martin, chrześcijańscy mistycy w podróżach duchowych i systemie filozoficzno-religijnym masonerii

Księga i książka odgrywały i odgrywają niezmiernie ważną rolę w religijno-filozoficznym systemie wolnomularstwa, w jego symbolice, obrzędowości i rytach¹⁵. Nieodzowna obecność Ksiąg/książek w życiu masona, w jego duchowej wędrówce, w poszukiwaniu kamienia filozoficznego, została ukazana przez wielu pisarzy, wykorzystujących w różnych celach wol-

¹³ O. Pamuk, *Nowe życie*, tłum. A. Polat, Kraków 2008. Zob. też idem, *Czarna Księga*, tłum. A. A. Sulimowicz, Kraków 2011.

¹⁴ A. Dróżdź, *op. cit.*, 53.

¹⁵ L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982; idem, *Loża i polityka. Masoneria rosyjska 1822–1995*, Warszawa 1998, t. 1–2; T. Nasierowski, *Wolnomularstwo bez tajemnic*, Warszawa 1996; R. Gervaso, *Bracia przekłęci. Historia masonerii*, tłum. K. Kościelak, Warszawa 2005; M. П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровой символической философии*, Москва 2003; T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992; J. Wojtowicz, *Masoneria – wielka niewiadoma? Studium z dziejów tzw. tajnych towarzystw w Europie nowożytnej (XVIII–XX w.)*, Toruń 1992; M. B. Stepien, *Poszukiwacze prawdy. Wolnomularstwo i jego tradycja*, Lublin 2000.

nomularskie tematy, motywy, idee, przede wszystkim – co jest zjawiskiem bez precedensu – przez przedstawicieli literatury rosyjskiej, takich jak Michaił Zagoskin, Lew Tołstoj, Aleksiej Pisiemski, Wsiewołod Sołowjow, Michaił Osorgin i Mark Ałdanow, jak też, wprawdzie nie tak często, przez zachodnich autorów, na przykład przez Tomasza Manna. W powieści intelektualnej *Czarodziejska góra* (*Der Zauberberg*) (1924), zwanej też powieścią o „kulturowej edukacji”¹⁶, jeden z jej bohaterów, mason Lodovico Settembrini, członek stowarzyszenia Międzynarodowa Liga Organizacji Postępu, miłośnik literatury, nauki, filozoficznych lektur i głębokich refleksji, opowiadał Hansowi Castorpowi, byłemu studentowi Politechniki w Gdańsku, wzniesionej *notabene* przez wolnomularzy, o swoim wczesnym domowym wtajemniczeniu w świat Braci, zainicjowanym przez ojca karbonariusza, humanistę *par excellence*, i przez jego książki tworzące wyjątkową Rzeczywistość.

Kiedy podczas dni dżdżystych lub ostrego wiatru północnego wchodziło się z sieni do tej pracowni, ciepło jak miękki płaszcz otulało członki i łzy napływały do oczu. Gabinet był zapchany książkami i rękopisami, wśród których znajdowały się rzeczy bardzo cenne. Wśród tych skarbów ducha ojciec mój, w szlafroku z granatowej flaneli, stał przed wąskim pulpitem i pracował nad literaturą.¹⁷

Księga/książka była i jest nadal podstawowym, na równi z cyrklem, trójkątem (piramidą) i szczególnym pierścieniem (sygnetem), znakiem rozpoznawczym członków organizacji masońskich¹⁸. W literaturze utrwalił się wizerunek masona jako człowieka z książką – *homo librarius* – w otoczeniu woluminów,

¹⁶ Określenie zapożyczone z: *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. A. Benoit-Dusauso, G. Fontaine, Gdańsk 2009, s. 770.

¹⁷ T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 2000, t. 1, s. 163.

¹⁸ Można też spotkać się ze zdaniem, że podstawowymi symbolami masonerii są: *Biblia*, cyrkiel i ekierka. Pierścień – symbol nieskończoności, posłannictwa, siły, mocy, władzy, przedmiot magiczny stał się elementem wielu mitów, legend, struktur fabularnych, szczególnie literatury *fantasy*, niezwiązanych z wolnomularstwem (*Pierścień Nibelunga*, *Pierścień i księga*, *Pierścień i róża*

zwojów, starych ksiąg w ogromnej bibliotece. Doskonale pokazał to Tolstoj w *Wojnie i pokoju* (*Война и мир*) (1863–1869)¹⁹ i Pisiemski w swojej ostatniej, dziś zupełnie zapomnianej powieści *Masoni* (*Масоны*) z 1880 roku, chociaż jej fragmenty napisał jeden z największych rosyjskich myślicieli – Włodzimierz Sołowjow²⁰.

W utworze Tolstoja jego bohater Pierre Biezuchow, uciekając od żony oraz wszystkich problemów życia małżeńskiego i towarzyskiego, w zajeździe na drodze z Moskwy do Petersburga, w towarzystwie podróży od razu rozpoznał masona, albowiem mężczyzna „na jednym z palców miał ołowianą obrączkę z trupa głową” i kazał słudze podać książkę, którą „otworzył pośrodku i zaczął pilnie wertować, kartka po kartce”. Piotr domyślił się, „że to musi być jakieś dzieło treści religijnej”²¹. Była to *Biblia*.

Spotkanie w drodze, niezwykle doświadczenie wewnętrzne przeżyte w Torzku, stało się przełomowym w życiu Biezuchowa. Rozbudziło jego zainteresowanie innym światem, światem Księgi, duchowych potrzeb i mistycznych doznań.

Analogiczna sytuacja została pokazana w powieści Pisiemskiego²². Jej bohater Jegor Marfin, Mistrz Rosyjskiej Łoży Pro-

Williamsa Thackereya, *Władca Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena, *Królestwa bezprzestrzenne. Kronika osobliwych wydarzeń* Brunona Goetzego).

¹⁹ Lew Tolstoj spopularyzował rosyjskie wolnomularstwo jak nikt inny. W związku z tym utwierdziło się przekonanie, że sam musiał być członkiem organizacji. W związku z tym pisał on: „Cieszę mnie to, że sam nie wiedząc o tym, byłem i jestem masonem z powodu moich przekonań. Zawsze, od wczesnego dzieciństwa, żywiłem głęboki szacunek do tej organizacji i sądzę, że masoneria zrobiła dużo dobrego człowieczeństwu”, cyt. za: П. Павлюк, *Архитекторы смерти/Масонство*, Християнські новини, <http://www.ecbuo.info/>.

²⁰ Zapomniana jest również niegdyś niezwykle poczytna powieść Pisiemskiego *Wzburzone morze* (*Взбаламученное море*) z 1863 roku. James H. Billington przypomina, że „wzburzone morze” było metaforycznym określeniem masy chłopskiej, narodu. Pisał on: „Względnie uprzywilejowani intelektualiści nie bez trwogi postrzegali chłopstwo jako wzburzone morze”. J. H. Billington, *Ikona i topór: Historia kultury rosyjskiej*, tłum. J. Hunia, Kraków 2001, s. 341.

²¹ L. Tolstoj, *Wojna i pokój*, t. 1–2, przekł. anon. na podst. dziewiętnastowiecznego tłum., Kraków 2010, s. 314–315; Л. Толстой, *Война и мир*, Москва 1948, т. 1–2, с. 378–379.

²² А. Писемский, *Масоны*, в: *Собрание сочинений в девяти томах*, Москва 1959, т. 8, с. 6–7, 28, 30, 46, т. 9, с. 73.

wincjonalnej o masońskim imieniu Firma rupes, również nosił na palcu wskazującym „żelazny pierścień z Adamową głową leżącą na piszczelowych kościach z napisem *Sic Eris*”, a *Biblia* była jego towarzyszką życia i duchowej podróży z Zachodu na Wschód, którą musiał odbyć każdy mason w procesie samodoskonalenia. W powieści dokonuje tego również doktor Siergiej Swierstow (o masońskim pseudonimie Lopus), który wraz z żoną *gnädige Frau* ciągle czytał, omawiał i komentował *Pismo Święte*. Tolstojowski Biezuchow wpadł nawet w nawyk czy wręcz w swego rodzaju nałóg czytania *Biblii*, co uwidacznia się w dzienniku, który prowadził po wstąpieniu do masonerii:

24 listopada. Wstałem późno... przeczytałem rozdział *Ewangelii*... wziąłem udział w posiedzeniu [...] 27 listopada. Wstałem późno, wylegując się długo i leniwie na łóżku. Panie, ratuj mnie!... Czytałem *Ewangelię*, ale bez należnego skupienia. [...] 3 grudnia. Zbudziłem się bardzo późno... *Ewangelię* czytałem nader chłodno.²³

Biblia, w niektórych obediencjach nazywana Księgą Świętego Prawa²⁴, do dnia dzisiejszego jest nieodzownym elementem masońskiej loży i procesu wtajemniczenia²⁵. Zgodnie z tradycją Święta Księga, najlepiej stara, wiekowa, oprawiona w skórę, ze złotymi napisami i ornamentami²⁶, powinna znajdować się na

²³ L. Tolstoj, *op. cit.*, s. 396–397.

²⁴ „*Księga Praw* lub *Księga Uświęconego Prawa* (ang. *Volume of the Sacred Law*) – najważniejsze spośród trzech Wielkich Świąteł. Z uwagi na fakt, że członkowie bractwa mogą wyznawać różne religie, *Księgą Praw* może być każdy tekst uznany za odpowiedni, zwykle jest to *Biblia*”. J. K. Young, B. Karg, *Masoni. Sekrety tajemniczej organizacji*, tłum. A. Romanek, Gliwice 2007, s. 373. W Rosji z kolei nazywa się ona *Книга Священного Закона*. To może być *Biblia*, *Koran* albo Konstytucja Andersona. Zob. C. Карпачев, *Путеводитель по масонским тайнам*, Москва 2003, c. 186.

²⁵ Konstytucje masońskie, przede wszystkim Andersona, zawierające podstawowe reguły Bractwa, orzekały, że „nieodzownym elementem w loży jest Księga Praw”. C. Карпачев, *op. cit.*, c. 28, 29. Wszystkie dokumenty, prawa konstytucja znaleźć można na stronie <http://freemasonry.narod.ru>.

²⁶ *Biblia* Mistrza Marfina, bohatera powieści Pisiemskiego, jest stara, gruba, w safianowej oprawie ze złotym szlaczkiem, takimi samymi aniołkami i z napisem po środku: „Jehowa”. Zob. A. Pisiemski, *op. cit.*, s. 30.

ołtarzu i być otwarta na *Ewangelii św. Jana*, zaczynającej się od ważnej dla doktryny wolnomularskiej deklaracji: „Na początku było Słowo”²⁷, odzwierciedlającej wiarę w wszechmoc Słowa. Jerzy Siewierski, teoretyk i praktyk sztuki królewskiej, potwierdza, że „w czasie wolnomularskich obrzędów przed Czcigodnym (tak masoni tytułują mistrza katedry, czyli przewodniczącego loży) leży otwarta *Biblia*, a w krajach islamu – *Koran*”²⁸. Obecność *Pisma Świętego* w loży była szczególnie podkreślana przez literaturę rosyjską, kreującą wizerunek – generalnie pozytywny – rosyjskiej masonerii. W literaturze polskiej fakt ten bywał pomijany. Tak uczynił na przykład Stefan Żeromski w *Popiołach* (1904)²⁹, opowiadając o wprowadzaniu Rafała Olbromskiego do warszawskiej loży „w pełnym tajemnic czerwonym domu”³⁰. To samo można powiedzieć o współczesnej powieści Dana Browna *Zaginiony symbol (The Lost Symbol)* (2009)³¹, traktującej, przy wykorzystaniu środków literatury masowej, o amerykańskiej masonerii i jej roli w historii Stanów Zjednoczonych. Mieści się tu również twórczość popularnego obecnie madryckiego pisarza Gonzala Ginera, autora powieści historycznych, w tym bestsellerowej *Tajemniczy loży (El secreto de la logia)* (2006)³², dotyczącej historii i problemów hiszpańskiej masonerii i czasów XVIII wieku.

Pomijając kwestię kompetencji twórcy, przyczyny odmiennych podejść do znaczenia *Biblii* w lożach różnych narodowych obediencji można spróbować wyjaśnić na różne sposoby. Z jednej strony powodem może być to, że wspomniani tu zachodni pisarze koncentrowali uwagę na Loży Ucznia. W tej wydzielonej przestrzeni, zwanej Izbą Rozmyślań lub Komnatą Refleksji, *Biblia* nie musiała się znajdować, istniała ona w domyśle, używając dyskursu literackiego, można powiedzieć, że była wpisana w podtekst ceremonii. Tadeusz Nasierowski za-

²⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, J 1,1.

²⁸ J. Siewierski, *Dzieci wdowy, czyli Opowieści masońskie*, Milanówek 1992, s. 16.

²⁹ S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 2001, s. 200–206.

³⁰ *Ibidem*, s. 200.

³¹ D. Brown, *Zaginiony symbol*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa–Katowice 2010.

³² G. Giner, *Tajemnica Loży*, tłum. A. Walulik, Warszawa 2009.

uważa, że w Łoży Ucznia „dominują kolor czarny i symbole śmierci: klepsydra, czaszka, szkielet ludzki. Znajdujący się na stole kawałek czerstwego chleba i dzban wody przywołują na myśl biblijną opowieść o proroku Eliaszu, który uciekł przed gniewem Izabel na pustynię, gdzie zmęczonego i śpiącego pod krzakiem jałowca nawiedził anioł”³³. W tekście Gonzala Ginera kandydat na ucznia – Valmojada – dowiaduje się:

W tej komnacie refleksji masz zagłębić się w ziemię, pogrzebać się i zasiać w niej, aby twój owoc wzrósł potem ku rzeczom najważniejszym. Zastanów się nad śmiercią; rozlicz się ze swoim życiem. Wydobądź z niego esencję samego siebie. Na ścianach tej komnaty i w jej wnętrzu znajdziesz przedmioty oraz inskrypcje, które ci pomogą. Nie ograniczaj się tylko do kontemplacji zewnętrznych form: mają one pobudzić w tobie odczucia, które następnie musisz zbadać i zinterpretować. [...]. Twoja podróż ma być podróżą wewnętrzną. Słowa są zbędne. Pamiętaj, że cisza jest pierwszym kamieniem świątyni mądrości.³⁴

Dla ścisłości należy dodać, iż w niektórych utworach rosyjskich pisarzy Srebrnego Wieku³⁵, na przykład w dylogii Wsiewołoda Sołowjowa, na którą składają się tomy *Magowie* (*Волхвы*) i *Wielki różokrzyżowiec* (*Великий розенкрейцер*) (1889–1890)³⁶ również nie ma *Biblii* w łóżach i w domach masonów, różokrzyżowców, okultystów. W tym przypadku jest to zabieg intencjonalny, sposób oceny organizacji i jej członków. Głównym bohaterem jest bowiem słynny mason Cagliostro, postać o niejednoznacznym obliczu. „Jego wizerunek – jak zauważa Umberto Eco – obecny jest w niezliczonych opowieściach i owych pseudopowieściach, będących rekonstrukcją handlarzy

³³ T. Nasierowski, *op. cit.*, s. 69.

³⁴ G. Giner, *op. cit.*, s. 27.

³⁵ Na temat wtajemniczenia, ezoterycznych podróży, okultyzmu i gnozy, inicjacyjnych powieści w rosyjskiej literaturze modernistycznej zob. prace: M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010; D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропологические мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009.

³⁶ В. Соловьев, *Волхвы. Великий розенкрейцер. Диалогия*, Москва 1994.

okultyzmem. Zarówno masoński filocagliostryzm, jak i klerykalny antycagliostryzm wykazują w opowieściach skłonność do historycznej nieściśłości, do ślepej wiary we wszystkie źródła, do pomijania godnych zaufania świadectw i do uważania za godne zaufania innych, dlatego że postanowiło się z nich skorzystać³⁷. Uwaga ta dotyczy również Sołowjowa.

W czasie inicjacji Pierre'a Biezuchowa w czarnym pokoju dumania, na czarnym stole znajdowała się otwarta Księga. Paliła się lampka oliwna, oświetlała czaszkę z oczodołami i pierwsze zdanie tekstu, które przeczytał: „В начале бе Слово, и слово бе у Бога...”³⁸.

Według rosyjskich pisarzy masońska inicjacja z nieodzowną *Biblią* w Łoży Ucznia zaczyna się od odpowiedzi na istotne, „przekłete pytanie”, dotyczące wiary i Boga, na pytanie starego Karamazowa skierowane do synów w trakcie obiadu po powrocie z klasztoru, podmiejskiego monasteru, siedziby starca Zosimy: czy jest Bóg, czy Go nie ma?³⁹ Zdaniem Martina Heideggera „każde pytanie jest poszukiwaniem. Każde poszukiwanie już z góry ukierunkowane jest przez to, co poszukiwane”⁴⁰.

Biblia była więc dla masonów znakiem wiary, poszukiwaniem pozaczasowej prawdy, sakralnego porządku świata, ostoją wartości, etosu, jak również przekazem wiedzy tajemnej, na przykład na temat powstania masonerii (legenda o Hiramie Abifie) i jej przeznaczenia (poznanie tajemnicy Słowa i wznieszenie świątyni)⁴¹. Mistrz Bazdiejew, proponując Pierre'owi,

³⁷ U. Eco, *Między kłamstwem a ironią*, tłum. M. Woźniak, Kraków 2004, s. 7.

³⁸ Л. Толстой, *op. cit.*, t. 1, s. 385.

³⁹ Zob. Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, w: idem, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград 1976, t. 14, s. 123–124.

⁴⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 16.

⁴¹ Claudio Magris w *Alfabecie świata* przytacza różne sposoby pojmowania, odczytywania i przeżywania *Biblii*. Jest ona „historią pewnego narodu, który, podobnie jak starożytni Grecy, potrafił zinterpretować w swoim partykularnym losie ludzką powszechność. [...] To historia narodu, który ogłasza, że został wybrany przez Boga, lecz który przeczuwa plan powszechnego zbawienia [...]”. Jest to historia o początku wszystkiego, owym rozdarciu i gwałcie na nicości, jakim było stworzenie życia. Jest to opowieść o pojawieniu się śmierci i o drodze odkupienia i zbawienia. Northrop Frye napisał: *Biblia* jest wielkim kodem cywilizacji nie tylko z powodu repertuaru symboli, figur, obrazów i historii, których była i jest nadal źródłem dla kolejnych stuleci, lecz dlatego, że opowia-

zdeklarowanemu ateście, wstąpienie do kręgu światła, czyli zainicjowanie samodoskonalenia i kształcącej podróży, wykraczającej poza sens geograficzny, zaznacza, że podstawowym warunkiem przystąpienia do niej jest wiara w Boga i w nieśmiertelność duszy. Mimo że w dalszej części tekstu pojawiają się typowe dla masonerii imiona Boga, takie jak Wielki Architekt Wszechświata, Budowniczy Świata czy Najwyższy Byt, rosyjski mistrz Łoży Narodowej jednoznacznie zaznacza, że chodzi o wiarę w Jezusa Chrystusa. Rosyjscy masoni, jak również pisarze zajmujący się tym zagadnieniem, niekoniecznie powiązani z wolnomularstwem, uważali i głosili, że masoneria jest bractwem i systemem religijno-filozoficznym o chrześcijańskim światopoglądzie. I tak w istocie było, szczególnie w przypadku różokrzyżowców w Rosji. Ruch ten, podporządkowany centrali berlińskiej Zakonu Złoto i Różokrzyżowców⁴², tworzyli, przede wszystkim w Moskwie, osobowości tej miary co Nikołaj Nowikow – wydawca i publicysta, Siemion Gamaleja – literat, filozof, uczeń Grigorija Skworody, Johan Schwarz – profesor Uniwersytetu Moskiewskiego, Michaił Chieraskow – pisarz, dyrektor Uniwersytetu Moskiewskiego, Iwan Łopuchin – senator, masoński pisarz, Nikołaj Turgieniew – działacz polityczny, dyrektor Uniwersytetu Moskiewskiego, i wielu innych. Podkreślał to również Nikołaj Bierdiajew w pracy *Rosyjska idea (Русская идея)*⁴³, opublikowanej w Clamar pod Paryżem w 1946 roku, a do dziś aktualnej, bez której nie może obejść się żadna wypowiedź na temat Rosji i jej tożsamości, dziedzictwa narodowego i duchowego. Akcentował on, że ro-

da – zanurzając je w zmysłowej epickości zupełnie konkretnych historii ludzi i narodu – fundamentalne motywy każdego życia jednostkowego i zbiorowego: urodzić się, pragnąć, błędzić, tworzyć, niszczyć i tracić ojczyznę, kochać i nienawidzić brata, przeżywać intensywnie i zmysłowo egzystencję, jej chwałę i daremność, dostąpić objawienia tego, co wykracza poza czas, życie, rzeczy stworzone, a nawet sam umysł próbujący wyobrazić sobie Boga – który jest sprawiedliwością i miłością, ale w którego ręce, powiada *Pismo*, strasznie jest wpaść – właśnie dlatego, że jest on tak całkowicie niewyobrażalny, całkowicie odmienny od człowieka”. C. Magris, *Alfabety*, tłum. J. Ugniewska, Sejny 2012, s. 13–15.

⁴² L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej...*, s. 181.

⁴³ Korzystam z wydania: Н. Бердяев, *Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века*, Paris 1971.

syjscy masoni poszukiwali prawdziwego chrześcijaństwa, to jest prawosławnego: „Uderzające jest, jak nieustannie sprawdzali, czy nie ma w masonerii czegoś wrogiego chrześcijaństwu i prawosławiu. Sam Nowikow uważał, że masoneria jest chrześcijańska. [...] Obce mu było zajmowanie się alchemią i magią czy naukami okultystycznymi”⁴⁴. Przy czym widać tu drugi powód rosyjskiej odmienności w konieczności wspominania o obecności *Biblii* w lożach i podkreślaniu chrześcijańskich korzeni wolnomularstwa – wychodziło to daleko poza deklarację religijną, zawierało przesłanki społeczne i polityczne, było próbą przetrwania organizacji w państwie carów, przerażonych wydarzeniami we Francji, spiskami, rewolucją i jej skutkami, działalnością encyklopedystów, rozpowszechniającym się wolterianizmem i wolnomyślicielstwem. O to wszystko obwinieni i oskarżani byli masoni. Wspomnieć należy o jeszcze jednym fakcie, który mógł mieć wpływ na upowszechnianie znaczenia *Biblii* i chrześcijaństwa w lożach rosyjskich. Chodzi o pewne zmiany wewnętrzne w Wielkiej Loży Francji, której bezpośrednio podlegała część wolnomularstwa rosyjskiego. Jak zauważa Ludwik Hass, „w latach 1728–1731 w Wielkiej Loży Francji opracowano *Przypisy dla wolnych mularzy*, odpowiedniku *Konstytucji Andersena* – w przeciwieństwie do niej artykuł pierwszy mówił o przyjmowaniu do organizacji wyłącznie chrześcijan”⁴⁵.

Pisarze rosyjscy uważali więc, że mason musi przejść edukację chrześcijańską. Pomocą miała służyć książka, a dokładnie Księga. Prócz *Biblii* takie znaczenie i wymiar otrzymało dzieło *O naśladowaniu Chrystusa (De imitatione Christi)* (1423)⁴⁶, niemieckiego kanonika ze Zwolle, mistyka Tomasza á Kempis, którego książką Nowikow zapoczątkował w 1784 roku swoją „Bibliotekę wybranych rozpraw chrześcijańskich”⁴⁷. „Po *Biblii* – jak zauważa Pierre Chaunu – to najbardziej poczytna książka

⁴⁴ M. Bierdiajew, *Rosyjska idea*, tłum. J. C.–S. W., Warszawa 1999, s. 23.

⁴⁵ L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980, s. 53.

⁴⁶ T. z Kempis, *O naśladowaniu Chrystusa*, tłum. A. Kamińska, Warszawa 1980.

⁴⁷ J. H. Billington, *op. cit.*, s. 237.

w świecie chrześcijańskim”⁴⁸. Piotr Biezuchow, przybywszy do Petersburga, zagłębił się w jej lekturze:

Zamknął się szczelnie w swoim pałacu i spędzał całe dni na czytaniu Tomasza á Kempis, dzieła wręczonego mu potajemnie przez nieznaną osobę. Im bardziej zagłębiał się i przejmował duchem tego dzieła, tym więcej wierzył w możliwość dojścia do najwyższego stopnia doskonałości i braterską miłość wszystkich ludzi. Jedynie ta miłość może wzbudzić w nich chęć do wzniosłych i szlachetnych czynów.⁴⁹

Parę stron dalej Tołstoj ponawia informację o Biezuchowie ciągle studiującym Księgę:

Nazajutrz po przyjęciu do towarzystwa Piotr spędził ranek na czytaniu dzieła wręczonego mu w tajemniczy sposób. Starał się pojąć mistyczne znaczenie kwadratu, którego jedna strona przedstawiała boskość, druga – świat moralny, trzecia – świat fizyczny, czwarta – spójnię między tymi dwoma światami. Niekiedy odrywał się od czytania i od mistycznych kwadratów, aby nakreślić samemu sobie plan postępowania w przyszłości.⁵⁰

Pisiemski, korzystając zapewne z autorytatywnych źródeł, powtarzał opinię o tym, że każdy mason, wchodząc na tajemną drogę poszukiwań wartości i sensu, „światła, wiedzy i doskonałości”, musi przestudiować dzieło niemieckiego mistyka. W powieści *Masoni* tę opinię wyraził Michaił Spieranski, postać autentyczna, mąż stanu, wysokiej rangi działacz polityczny i społeczny, osobisty doradca cara Aleksandra I, mason wysokich stopni wtajemniczenia i mistyk. Wilhelm Goerdt, specjalista w dziedzinie myśli wschodnioeuropejskiej, podkreślał, że „W swojej działalności politycznej i poza nią Sperański starał się zachować i wyjaśnić teoretycznie związek metafizyki i polityki.

⁴⁸ P. Chaunu, *Czas reform. Historia religii i cywilizacji (1250–1550)*, tłum. J. Grosfeld, popr. i zred. przekł. T. Szafranski, Warszawa 1989, s. 128.

⁴⁹ L. Tołstoj, *op. cit.*, s. 319.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 326.

Na tym polega jego osiągnięcie jako filozofa praktyka, a także na tym, że wcielał swoje metafizyczne i polityczne zasady w projekty reform i jako mąż stanu próbował, w ramach możliwości, wprowadzać je w życie⁵¹. Takim go pokazał Pisiemski. Spierański jest również jednym z głównych bohaterów *Wojny i pokoju*, aczkolwiek tam jego wizerunek jest inny. Tym razem jest on zwolennikiem sojuszu z Francją i Napoleonem, działaczem masonerii i karierowiczem. Tołstoj przedstawił go w powieści „w sposób nieco pomniejszający jako *grand faiseur*, wielkiego działacza, sprawiającego wrażenie rozumnego, ściśle myślącego człowieka ogromnego umysłu, który dzięki energii i uporowi doszedł do władzy i używa jej wyłącznie dla dobra Rosji”⁵².

W powieści Pisiemskiego przez lekturę tekstu Tomasza á Kempis musiała przejść kobieta, inicjowana do żeńskiej loży żona Mistrza Marfina – Zuzanna. Spierański radzi więc jej mężowi:

По-моему, ей следует читать святых женщин... и, пожалуй, пусть прочтет мой перевод Фомы Кемпийского: *О подражании Христу*...⁵³

Marfin pisze więc do Zuzanny:

Имею удовольствие препроводить Вам при сем жития святых и книгу Фомы Кемпийского *О подражании Христу*. Читайте все сие со вниманием: тут Вы найдете веши, поставленные нам на пути к будущей жизни, о которой Вы теперь болеете Вашей юной душой. Еще посылаю Вам книгу, на русском языке, Сен-Мартена *Об истине и заблуждениях*. Перевод очень верный.⁵⁴

⁵¹ W. Goerd, *Historia filozofii rosyjskiej*, tłum. J. Antkowiak, Kraków 2012, s. 209.

⁵² Ibidem, s. 209.

⁵³ А. Писемский, *op. cit.*, т. 8, с. 200. Powołując się na Mikołaja Łoskiego, należy podkreślić, że Spierański „znał prace mistyków zachodnioeuropejskich Taulera, Ruysbrocka, Jakuba Boehmego, Pordage’a, Molinosa, madam Guyon, Fenelona i przetłumaczył na język rosyjski dzieło Tomasza á Kempis *O naśladowaniu Chrystusa* oraz fragmenty prac Taulera”. M. Łoski, *Historia filozofii rosyjskiej*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2000, s. 9.

⁵⁴ А. Писемски, *op. cit.*, с. 201.

Parę lat później – jak przypomina Tomáš Špidlík – Paweł Floreński, „biorąc pod uwagę tytuł, oskarża słynną książkę Tomasza á Kempis, tłumaczoną i czytaną w Rosji, o propagowanie zewnętrznego «mimetyzmu». Z tego samego powodu Włodzimierz Łoski deklaruje, że nie należy naśladować Chrystusa, lecz «żyć w Chrystusie»⁵⁵.

Spierański radzi czytać również Saint-Martina i Boehmego. Francuski mystyk Saint-Martin i jego praca *O błędach w prawdziwości* (*Des erreurs et de la vérité*) (1775)⁵⁶, przetłumaczona na język rosyjski w 1785 roku, odegrała bardzo ważną rolę w podróżach wychowawczo-moralnych wolnomularzy, szczególnie martynistów⁵⁷. Jak zauważa Andrusiewicz, „Krytyczna wobec ideałów Oświecenia, spełniała ona rolę podręcznika mistycyzmu”⁵⁸. W rozmowie z przyjaciółmi Marfin jednoznacznie formułuje różnice pomiędzy martynizmem francuskim i rosyjskim, tym samym wprowadza temat chłystów i sekty Tatarinowej:

Хлысты очень близки к масонам, они тоже мистики, как и мы, и если имеют некоторые грубые формы в своих исканиях, то это не представляет еще существенной разницы [...]. Мы, русские мартинисты, прежде всего мистики и с французскими мартинистами сходствуем и различествуем: они беспрерывно вводят мелкие политические интересы в свое учение, у нас – их нет! Сверх того, мы имеем пример в наших аскетах и признаем свою благодетельную силу путем умного делания.⁵⁹

⁵⁵ T. Špidlík, *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 55.

⁵⁶ *O заблуждениях и истине, или Воззвание человеческого рода ко всеобщему началу знания*, пер. П. Страхов, Москва 1785.

⁵⁷ Zwraca na to uwagę również Łoski: „Główne kierunki filozoficzne, pod wpływem których pozostawali masoni, były związane z nazwiskami francuskiego mistyka Saint-Martina (1743–1803) i niemieckiego mistyka Jakuba Boehme (1517–1624)”. M. Łoski, *op. cit.*, s. 7.

⁵⁸ A. Andrusiewicz, *Cywilizacja rosyjska*, Warszawa 2005, t. 2, s. 194.

⁵⁹ A. Писемский, *op. cit.*, c. 242, 259. Pogląd o zbliżonych mistycznych doznaniach masonów i chłystów, jak też sekty Tatarinowej, rytuału wirowania (*кружения*) i ezoterycznych inicjacyjnych drogach obecny jest nie tylko w opiniach literatów, ale znajduje zwolenników wśród duchowieństwa, filozofów oraz hi-

Rozpowszechniony w Rosji martyнизм silnie podziałał na polskich romantyków, na Adama Mickiewicza i Andrzeja Towiańskiego przede wszystkim⁶⁰. W powieści rosyjskiego pisarza idee Boehmego i Saint-Martina są referowane przez fikcyjnych duchowych przewodników, mistrzów, w dużym uproszczeniu na poziomie informacyjnym ze względu na odbiorcę nieprzygotowanego psychicznie i intelektualnie do samodzielnego kontaktu z trudnymi księgami i ich światopoglądem. Dotyczy to przede wszystkim zawiłych, nieprzekładalnych na język logiki i narrację powieści realistycznej olśnień i wywodów Boehmego. Niemniej mało zrozumiałe teksty stały się kolejną Biblią, *настойной книгой*, nie tylko rosyjskich masonów, tworzyły „przestrzeń sakralną w przestrzeni pospolitej”⁶¹.

Lektur, ksiąg i książek, które miały prowadzić masona do wyższego poziomu wiedzy i doskonalenia, było niezmiernie dużo, znacznie więcej, niż wymieniają analizowane tu teksty⁶². Wśród braci panował kult Księgi, manuskryptów, sążnistych annałów, grimuarów, zatartych rękopisów, książek. Każdy mistrz był w posiadaniu ogromnej biblioteki, była ona miejscem szczególnym, przestrzenią wybraną, magiczną, była całym światem i jego centrum, mimo to zawsze zachodziła możliwość – czy wręcz konieczność – wyprawy, podróży po Księżę⁶³.

W czasach, w których umieszczona została akcja powieści Michaiła Zagoskina⁶⁴, Lwa Tołstoja, Aleksieja Pisiemskiego,

storyków idei. Pisał o tym: А. Эткинд, *Хлыст. Секты, литература и революция*, Москва 1998, s. 46–49.

⁶⁰ R. Blüth, *Chrześcijański Prometeusz. Wpływ Boehmego na koncepcję III części Dziadów*, w: idem, *Pisma literackie*, oprac. P. Nowaczyński, Kraków 1987; Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.

⁶¹ Wykorzystano zwrot Andrzeja Drożdża, zob. A. Drożdż, *op. cit.*, s. 63.

⁶² Do obowiązków, do pokonania prób, należało również wysłuchanie na spotkaniach w loży wykładów przygotowanych przez braci oraz samodzielne zreferowanie wybranych zagadnień.

⁶³ Zagadnienia te omówiłam w artykule *Literacka wizja wolnomularskich przestrzeni*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. E. Biernat, M. Rzeczycka, Gdańsk 2006.

⁶⁴ М. Загоскин, *Искупитель*, в: idem, *Аскольдова могила*, Москва 1989.

Michaiła Kuzmina⁶⁵ i Marka Aldanowa⁶⁶, to jest w okresie przenikania z różnych stron – z Anglii, Niemiec i Francji – i zakorzeniania się sztuki królewskiej w Rosji, aż po jej upięcie i nielegalne trwanie na prowincji w latach czterdziestych XIX wieku, opracowane zostały kanony lektur dla poszczególnych (najczęściej trzech) stopni wtajemniczenia: *Систематический список рекомендуемых орденоскими надзирателями книг*. Tłumaczono i wydawano (szczególnie środowisko masonerii moskiewskiej, a dokładnie wspominani już różokrzyżowcy) dzieła mistyki chrześcijańskiej, doktryn ezoterycznych i gnostycznych idei. Oprócz wymienionych już mistyków, propagowane były dzieła i myśli Rajmunda Lulla (*Ars magna* [1305]), Roberta Fludda (*Apologia compendiaria* [1615]). Obowiązywała znajomość dzieł niemieckiego mistyka, pisarza, kontynuatora Boehmego – Kwirynusa Kuhlmana, opanowanego ideą stworzenia chrześcijańskiej monarchii, którą przedstawił w pracy *De Monarchia Jesuelitica* (1682) i chciał zrealizować w Moskwie przy współudziale kupca Konrada Nordermana oraz mieszkańców Słobody Niemieckiej. Swoje utopijne marzenia przyplacił życiem. „W październiku 1689 roku – wyjaśniał Michaił Heller – na placu Czerwonym w Moskwie został spalony na stosie Kwirynus Kuhlman, na wpół Polak, na wpół Niemiec, przybyły w kwietniu tegoż roku do Moskwy, aby przygotować ją do przemiany w apokaliptyczną piątą monarchię, do której przybędzie Chrystus i zapoczątkuje tysiącletnie panowanie. Kuhlman został uznany za heretyka i spalony razem ze swoimi uczniami i książkami”⁶⁷. Motyw ten wykorzystał Aleksy Tołstoj w powieści historycznej *Piotr I (Петр Первый)* (1929–1945)⁶⁸. Według niego car poświęcił mistyka w zamian za pieniądze na rozwój rosyjskiej floty. Z kolei Wasilij Iwanow, badacz i zdecydowany wróg masonerii, obarczający ją winą za rewolucję

⁶⁵ М. Кузмин, *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро* (1919), в: *idem, Стихи и проза*, Москва 1989.

⁶⁶ М. Алданов, *Мыслитель: 9-ое Термидора, Чертов мост, Заговор, Святая Елена*, Москва 2002.

⁶⁷ М. Heller, *Historia Imperium Rosyjskiego*, tłum. E. Melach, T. Kaczmarek, Warszawa 2000, s. 309.

⁶⁸ А. Толстой, *Петр Первый*, Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова, http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_n/text_0230.shtml.

październikową i upadek Rosji, autor pracy *Rosyjska inteligencja i masoneria. Od czasów Piotra I do naszych dni* (*Русская интеллигенция и масонство. От Петра I до наших дней*), wydanej w Harbinie w 1934 roku, sądził, że Kühlman poniósł karę za upowszechnianie w Rosji mistyki Boehmego, z natury swej nieprawosławnej⁶⁹.

Ponadto rosyjskich różokrzyżowców obowiązywała lektura Johanna Arndta, którego następujące prace w tłumaczeniu Iwana Turgieniewa wydawał Łopuchin: *Prawdziwe chrześcijaństwo* (*Wahres Christentum*) (1605–1606), *Ogród Edenu* (*Paradiesgärtlein aller christlichen Tugenden*) (1612). Z kolei od masonów wyższych stopni wtajemniczenia wymagano przestudiowania i prawie że zdania egzaminu z fizyki, chemii i filozofii, literatury antycznej, Homera i Apulejusza⁷⁰. Mistrz zobowiązany był do odbycia podróży mentalnej za pośrednictwem Tomasa á Kempis i Boehmego, których dzieła Tołstoj i Pisiemski przeznaczyli dla pierwszego stopnia inicjacji, dla ucznia. Do wędrówki w głąb siebie, do ukazania procesu przemiany pod wpływem wewnętrznego doświadczenia religijnego pomocny był św. Augustyn, filozof, ojciec i doktor Kościoła, główny autorytet teologii chrześcijańskiej. W 1784 roku Wydawnictwo Łopuchina opublikowało *Soliloquia albo towy osobne duszy do Boga* (*Soliloquia*) (869–904) jako *Блаженного Августина, епископа Иппонского, Единобеседование души с Богом*. Dla literatury kręgu europejskiego, dla tej, która tworzyła również obraz masonerii i masona, większe znaczenie miały jego *Wyznania* (*Confessiones*) (397–398) z powodu

⁶⁹ В. Иванов, *Русская интеллигенция и масонство. От Петра I до наших дней*, Москва 2001. Iwanow pisał, że „В 1689 году явился в Москву и далеккий предтеча профессора Шварца – немецкий мистик Квириин Кульман. Убежденный последователь Якова Беме, теософ и хилиаст, Кульман пришел к мысли, то греховный Вавилон Западной Европы падает и наступит «иезуитское» царство. Своей проповедью идеей Беме он внес сильное возбуждение в жизнь Немецкой слободы, и московский лютеранский пастор И. Мейнеке сообщил властям о политических мечтаниях Кульмана. 4 октября 1689 года Кульман и московский его последователь К. Нордерман были сожжены за ересь”. Ibidem, s. 93.

⁷⁰ Wykorzystane zostały informacje zawarte w: Вяч. Иванов, *Россия и гнозис: 500 лет гнозиса в Европе*, Энциклопедия культур Дежа Vu, <http://ec-dejavu.ru/g-2/Gnosis.html>.

motywu przemiany i nawrócenia, jak też użytej formy autobiografii – spowiedzi⁷¹. Wśród Ksiąg „rekomendowanych dla Mistrza” znalazły się też *Misterium Krzyża Jezusa Chrystusa i jego członków* (Таинство креста Иисуса Христа и членов его) (1732) Melchiora Douzetempsa, *Poznanie samego siebie* (Познание самого себя) (1783) Johna Masona, *Złoty łańcuch Homera* (Golden Chain of Homer; Золотая цепь Гомера) Antona Josefa Kirchwegera. W skład podręcznego księgozbioru rosyjskiego masona wchodziły też prace Karla von Eckartshausena, niemieckiego mistyka, filozofa, pisarza, kontynuatora Boehme. Miał on też duże znaczenie dla niemieckiego i rosyjskiego romantyzmu⁷².

Nie wszystkie pozycje masońskiego kanonu obowiązkowych lektur stały się Księgą czy też szerzej – Biblioteką dla wolnomularskich postaci literackich. Oddziaływanie tak dużej, wręcz nadmiernej ilości Ksiąg, książek, wiedzy, niełatwych idei, myśli i poglądów na przeciętnego, zwykłego, według rosyjskiej terminologii – małego człowieka⁷³, jak też konsekwencje tego zjawiska pokazał rosyjski pisarz początku XX wieku, mason, emigrant osiadły we Francji – Michaił Osorgin. W literaturę światową wpisał się on jako autor relacji z podróży do Włoch, polemicznych w stosunku do obrazów

⁷¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. J. Czuj, Warszawa 1954. Bezpośrednim kontynuatorem był J. J. Rousseau, *Wyznania*, tłum., wstęp T. Zieliński, Warszawa 1956. Literatura piękna często wykorzystywała motyw wyznania, spowiedzi zarówno w ideowych, jak i w formalnych celach: George Byron w *Giaurze*, Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, Alfred de Musset w *Spowiedzi dziecięcia wieku*, Michaił Lermontow w *Bohaterze naszych czasów* (*Dziennik Pieczorina*), Fiodor Dostojewski w *Biesach* (*Spowiedź Stawrogina*), George Moore w *Wyznaniach młodego człowieka*, Wasilij Rozanow w *Opadłych liściach*.

⁷² Zob. M. Вайскопф, *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*, Москва 2002.

⁷³ W powieści znajdują się notabene długie monologi wewnętrzne bohatera na temat „małego człowieka”. Na przykład: „Неужели вы думаете, что маленький человек об этом не помышляет или не имеет права рассуждать? Мир плавает во зле, как клещки в супе, философы глубокомысленно бездействуют, а маленький человек должен молчать и рыпаться? Маленький человек удобно усаживается в кресле и развернутой газетой делит мир на две половины”. M. Осоргин, *Вольный каменщик. Повесть, рассказы*, Москва 1992, s. 103.

Italii Pawła Muratowa⁷⁴. W powieści *Wolnomularz* (*Вольный каменщик*) (1937) Osorgin ukazał w smutny i prześmiewczy zarazem, nieco gogolowski, działalność masonerii francuskiej, a przede wszystkim losy Rosjan na cudzej ziemi, odnajdujących w łóżach, wśród Braci, sens życia, swoją przydatność, możliwość zadomowienia się w nowym środowisku i kraju. Bohaterem powieści jest człowiek o śmiesznym, a znaczącym dla wymowy tekstu nazwisku – Jegor Tiotiochin (Егор Тетюхин), który niczym Madame Bovary stał się ofiarą książek i życia iluzjami, przez co oddalił się od Księgi Natury, od swojego ulubionego ogrodu za miastem, od żony, a nawet pracy. Kolokwialnie rzecz ujmując, można powiedzieć, iż wpłatał się w kabałę.

Sefer Jecira, Sefer ha-Zohar, Sefer ha-Bahir

W literaturze pięknej wymienione tu księgi: *Stworzenia, Blasku i Światła ukrytego*⁷⁵, czyli podstawowe dzieła mistycyzmu żydowskiego, Kabały, odgrywały i nadal odgrywają istotną rolę w ezoterycznych podróżach wykreowanych w powieściach postaci, jak również w warstwie obrazów i znaczeń wpisanych w tekst. Tworzyły zaplecze światopoglądowe *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (*Manuscrit trouvé à Saragosse*) (1805–1810) Jana Potockiego⁷⁶, *Henryka von Ofterdingena* (*Heinrich von Ofterdingen*) (1802) Novalisa⁷⁷, *Golema* (*Der Golem*) (1915) Gustava Meyrinka⁷⁸, a także *Kwartetu Alek-*

⁷⁴ M. Osorgin, *Oчерки современной Италии*, Moskwa 1913; П. Муратов, *Образы Италии*, т. 1–2, Берлин 1911–1912, т. 3, Берлин 1926. Korzystam z wydania: P. Muratow, *Образы Влох*, т. 1–2, tłum., przyp. i posł. P. Hertz, Warszawa 1988.

⁷⁵ *Księga Jecirah. Klucz Kabały*, tłum., wprowadzenie i kom. M. Prokopowicz, Warszawa 1994; korzystam też z rosyjskiego przekładu: *Сефер Еццра. Книга творения*, в: М. П. Холл, *op. cit.*, с. 508–516; *Opowieści Zoharu*, w: I. Kania, *O kabale i Zoharze*, Kraków 2012.

⁷⁶ J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tłum. E. Chojecki w oprac. A. Zarych, Kraków 2003.

⁷⁷ Novalis (F. von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, tłum. i oprac. E. Szyman, W. Kunicki, Wrocław 2003, „Biblioteka Narodowa”, S. II, nr 247.

⁷⁸ G. Meyrink, *Golem*, tłum. A. Lange, Łódź–Wrocław 2004.

sandryjskiego (The Alexandria Quartet) (1958) Lawrence’a Durrella⁷⁹, *Wahadła Foucaulta (Il pendolo di Foucault)* (1988) i *Cmentarza w Pradze (Il cimitero di Praga)* (2010) Umberto Eco⁸⁰, *Podróży ludzi Księgi Olgi Tokarczuk*⁸¹, *Słownika chazarskiego (Hazarski rečnik)* (1984) Milorada Pavicia⁸² i *Procedury (De Procedure)* (1998) Harry’ego Mulischa⁸³ oraz, na równi z *Księgą Henocha, Gołębiarek (The Dovekeepers)* (2011) Alice Hoffman⁸⁴, a także wielu innych powieści, uwzględnionych dalej w pracy⁸⁵. Dla wymienionych twórców Kabała była „drogą duchowego uwznioślenia – mistyką”, była też systemem filozoficznym, obejmowała niezmierną, pełną, szczegółową i spójną wizję naszych relacji z wszechświatem – jakby powiedział Marc-Alain Ouaknin, autor pracy *Tajemnice Kabaly*⁸⁶.

Tekstem kabalistycznym najczęściej przywoływanym była i jest *Sefer Jecira – Księga Stworzenia*. Gershom Scholem zauważa, że *Księga Jecira* to w zasadzie mała książeczka, powstała między III a VI wiekiem, która jest pierwszą próbą wyrażonej po hebrajsku myśli spekulatywnej. Pisze on: „Książeczka traktuje o elementach świata. Identyfikuje je z dziesięcioma praktycznymi, zwanymi *sefirot*, oraz dwudziestoma dwiema literami alfabetu hebrajskiego. Żyją w nich ukryte siły, z których połączenia powstają najrozmaitsze kombinacje rzeczy stworzonych. Są to «trzydzieści dwie tajemne drogi mądrości», na których Bóg urzeczywistnia wszystko, co zaistniało”⁸⁷.

⁷⁹ L. Durrell, *Kwartet Aleksandryjski*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1995–1996.

⁸⁰ U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, tłum. A. Szymański, Warszawa 1993; idem, *Cmentarz w Pradze*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.

⁸¹ O. Tokarczuk, *op. cit.*

⁸² M. Pavić, *Słownik chazarski*, tłum. E. Kwaśniewska, D. Cielić-Straszyńska, Warszawa 2004.

⁸³ H. Mulisch, *Procedura*, tłum. J. Koch, Warszawa 2012.

⁸⁴ A. Hoffman, *Gołębiarki*, tłum. B. Maliborski, Warszawa 2013.

⁸⁵ Kabała, judaistyczna gnoza, wykorzystywana była przez pisarzy również w tak zwanych motywach żydowskich, w powieści okultystycznej, w symbolice liczb, magii, w kartach tarota.

⁸⁶ M.-A. Ouaknin, *Tajemnice Kabaly*, tłum. K. Pruska, K. Pruski, Warszawa 2006, s. 9.

⁸⁷ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 90. Oprócz tego korzystam również z jego pracy: *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnarowski, Kraków 1996.

Sposób istnienia książeczki w tekście literackim może być jawny lub ukryty, w formie tekstu lub podtekstu, metafory lub aluzji, czytelnej tylko dla „wtajemniczonych”, którzy wiedzą z podstawowego schematu kabały, że „w przekazywaniu światła nieskończoności pośredniczą trzy zasadnicze światy: świat dziesięciu sfer, *sefirot*; świat liter, księgi i imienia, *sefer*; świat cyfr, liczb i form geometrycznych, *sefar*”⁸⁸. Na przykład w powieści *Podróż ludzi Księgi* nie pada słowo Kabała, nieokreślony jest tytuł Księgi, nie ma nazw poszczególnych dziesięciu sefirot, dziesięciu podstawowych elementów Drzewa Życia (keter, chochma, bina, chesed, gewura, tiferet, necach, hod, jesod, malchut), aczkolwiek jest o nich mowa. Gdy członkowie Bractwa zwątpili w Księgę, w sens wyprawy, Markiz w trakcie magicznego rytuału poprosił, by Pan ukazał mu Księgę:

Archanioł trzymał w wyciągniętych rękach Księgę. Wiatr poruszał stronicami. Były puste. „Gdzie jest mądrość zapisana w Księdze?”, zapytała w nim moc. [...] „Cała moc, jakakolwiek była i jakakolwiek będzie, zawiera się we mnie”, powiedziało Zero. „I nie ma niczego, co by było czymś więcej niż ja. Jestem tym, co zawsze było, co jest i zawsze będzie. Tym, co nie ma granic ani jakości, a jednak wszystko określa. Zawieram w sobie wszystko, co wyobrażalne i niewyobrażalne. Jestem bowiem początkiem i końcem. Jestem nasieniem, z którego wyrósł świat i do którego powróci”.

Potem nadeszła Jedyńka i powiedziała: „Jestem wolą życia, która wciąż stwarza świat i podtrzymuje jego istnienie. Jestem ustami, które wypowiadają JA JESTEM. Istnieję, żeby widzieć samą siebie, w nieskończoność powtarzać święte słowo JESTEM. Ode mnie bierze początek wszelka myśl i wszelkie słowo. Określam, więc istnieję. Chcę, więc jestem”.⁸⁹

I tak dalej aż do dziesiątej sefiry malchut (królestwo), razem wznoszących Drzewo sefirotyczne – strukturę bytu, ze-

⁸⁸ M.-A. Ouaknin, *op. cit.*, s. 215.

⁸⁹ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 79–80.

spół „dziesięciu zasad, dzięki którym świat został stworzony i trwa”⁹⁰:

Na koniec do Markiza podeszła dziesiątka. „Ja jestem królestwem, bo łączę to, co potężne, lecz rozmyte, z tym, co słabe, lecz konkretne. W każdej najmniejszej rzeczy mieści się nieskończenie potężne Królestwo Ducha”⁹¹.

Fragment ten, przytoczony wprawdzie w dużym skrócie, zapowiada i odsłania poszukiwaną Księgę, którą odnalazł, dochodząc do dziesiątej sefiry, do królestwa, tylko woźnica, niemowa i analfabeta Gauche, a ponieważ nie umiał czytać, nie rozumiał znaków i znaczków, ogarnęło więc go rozzarowanie, a potem gniew, uderzył pięścią w Księgę, zaczął szlochać, w końcu krzyżeć; był to krzyk człowieczego bólu, cierpienia, rozpacz i protestu, który wy dobył z niego głos, a więc przemówił: „Jestem Gauche”⁹². I poczuł się Bogiem.

W analogiczny, zaskakujący i przewrotny zarazem sposób Kabała ujawnia swoją istotę, siłę i moc w utworach angielskiego współczesnego pisarza Petera Ackroyda, autora takich między innymi powieści jak *Hawksmoor (Hawksmoor)* (1985), *Dom doktora Dee (The House of Doctor Dee)* (1993), *Golem z Limehouse (Dan Leno and Limehouse Golem)* (1994)⁹³, tworzących swoisty londyński cykl. W ostatniej z nich autor pokazał, wprawdzie w prześmiewczy nieco sposób, jak Kabała, i szerzej mistycyzm żydowski, uratowały, aczkolwiek przypadkowo, Karola Marksa, który miał stać się kolejną ofiarą seryjnego zabójcy nazywanego Golemem, a przyczyniły się do śmierci hebrajskiego mędrca, starego Żyda Solomona Weila, posiadacza „wielkiego księgozbioru na temat kabały i wiedzy ezoterycznej”, z którym autor *Manifestu komunistycznego* zgłębiał stare Księgi, czytał Boehme’go, „wymieniał teorie i spekulacje”, od-

⁹⁰ M.-A. Ouaknin, *op. cit.*, s. 215.

⁹¹ O. Tokarczuk, *op. cit.*, s. 82.

⁹² *Ibidem*, s. 214.

⁹³ P. Ackroyd, *Hawksmoor*, tłum. Z. T. Nieniewski, Poznań 2004; idem, *Dom doktora Dee*, tłum. E. Kraskowska, Poznań 1999; idem, *Golem z Limehouse*, tłum. E. Kraskowska, Poznań 1996.

bywał ezoteryczne podróże „śladami świata niewidzialnego”, „zagłębiał się w paradoksy” i dyskutował na temat Golema⁹⁴. Tym samym Ackroyd wprowadził do swojego tekstu literacki motyw Golema i starego miasta z „brudnymi murami kamieniem”, „z cieniem gazowych latarni na Strandzie”, „kocimi łbami Craven Street”, z gęstą mgłą, z dzielnicą hebrajską ze śladami byłego getta i Golemem, który tu nad Tamizą ma cechy Kuby Rozpruwacza. Angielski pisarz, tworzący powieści historyczne z elementami okultystycznymi, niczym Meyrink „wychodzi naprzeciw odwiecznej, metafizycznej tęsknocie człowieka za nadnaturalnymi, lecz zupełnie realnymi światami (realnymi, zdaniem Meyrinka, wyłącznie dla *wtajemniczonych!*), kryjącymi się poza granicami materii i naszych zmysłów”⁹⁵. Zwak, bohater utworu austriackiego pisarza, przedstawia malarzowi Vrieslanderowi historię Golema w ten sposób:

Początek tej historii – mówią – sięga XVII wieku. Według dawno zaginionej opowieści pewien rabin kabalista miał sporządzić sztucznego człowieka, tak zwanego Golema, który jako posługacz pomagał mu dzwonić w synagodze i wykonywał różne cięższe roboty. Lecz z tej operacji nie powstał bynajmniej prawdziwy człowiek, ożywiła go tylko ślepa, na półświada dusza wegetacyjna.⁹⁶

Według starej legendy człowiek z gliny został stworzony w Pradze. Mit złotej, tajemniczej, magicznej i pięknej Pragi – praski tekst ma wielu twórców, najczęściej czesko-niemiecko-żydowskiej proweniencji i kultury. Zwykle w tym kontekście wymienia się tych najsłynniejszych, bez których miasto straciłoby swoje oblicze, swój duch, swój zespół sensów: Franza Kafkę, Maxa Broda, Gustava Meyrinka, Rainera Marię Rilkego, Henryka Manna, Oskara Wienera, Leona Perutza, Angela Marię Ripellino, Bohumila Hrabala i Umberta Eco⁹⁷. Kreują oni obraz miasta alchemików, magów, kabalistów, mędrców i sza-

⁹⁴ Cytaty z: P. Ackroyd, *Golem z Limehouse...*, s. 56–60.

⁹⁵ E. Obarski, *Gustav Meyrink: „szatan z Pragi”*, w: G. Meyrink, *op. cit.*, s. 9.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 44–45.

⁹⁷ Zob. C. Magris, *Praga do kwadratu*, w: *idem, Alfabet...* s. 121–175.

leńców, dusz zagubionych, poszukiwaczy Ksiąg, wędrowców podróży egzotycznych i ezoterycznych. Niegdyś pisał o tym Józef Bohdan Dziekoński w powieści *Sędziwoj*, opatrzonej mottem z Jeana Paula: „Księga waszej przeszłości, o ludzie! jest tylko księgą marzeń, w której się wasza przyszłość odbija”⁹⁸, a współcześnie – Jacqueline Dauxois, autorka zbeletryzowanej biografii Rudolfa II Habsburskiego pod tytułem *Cesarz alchemików*⁹⁹:

W Pradze roi się od wszystkich znanych w Europie astrologów i magów. Są tu John Dee i Edward Kelley, Michał Sędziwój, Tycho de Brahe, Denis Zachaire, Nicolas Bernard oraz Oswald Crollo, uczeń Paracelsusa. Do magicznego miasta przybywają najwięksi alchemicy.¹⁰⁰

Powstają tu księgi, takie jak na przykład tajemnicza *Ibbur – Brzemie duszy*¹⁰¹, przyniesiona Atanazemu Pernatowi przez tajemniczego nieznanego. Paweł Dunin-Wąsowicz nazwał ją „książką urojoną widmowej biblioteki”¹⁰². Praga zresztą sama jest Księgą, aczkolwiek tylko dla wtajemniczonych, na przykład dla doktora Dee, który powrócił w rodzinne strony bogatszy w nowe doświadczenia, mistyczne doznania i olśnienia, z postanowieniem napisania Księgi. Udaje mu się zapisać ją w formie dzienników. Stały się one z kolei podstawą fabularno-semantyczną powieści Meyrinka *Aniol z zachodniego okna (Der Engel vom westlichen Fenster)* (1927)¹⁰³.

U Ackroyda funkcję Pragi, jak też po trosze Aleksandrii Durrella, pełni Londyn, miasto równie wielokulturowe, magiczne, tajemnicze, z ciągle obecnym czasem przeszłym i duchem tych

⁹⁸ J. B. Dziekoński, *Sędziwoj*, Warszawa 1974, s. 201–207.

⁹⁹ J. Dauxois, *Cesarz alchemików. Rudolf II Habsburg*, tłum. R. Niziołek, Kraków 1997.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 138.

¹⁰¹ G. Meyrink, *op. cit.*

¹⁰² P. Dunin-Wąsowicz, *Widmowa biblioteka, czyli Książki urojone albo Wypisy o xiegach, których nigdy nie było, ale ktoś o nich napisał*, Warszawa 1997, s. 11.

¹⁰³ Korzystam z tłumaczenia na język rosyjski: Г. Майринк, *Ангел Западного окна*, пер. В. Крюкова, Москва 2008.

wszystkich, którzy je wznosili, i tych, którzy je niszczyli, pali-li: królów, architektów, masonów, kabalistów, żebraków, aktorów, dziewczek i dam, złodziei, przestępców i policjantów. Jest to miasto bibliotek i starych ksiąg, które towarzyszą kabalistom i marksistom. Autor sugeruje, iż *genius loci* Londynu, mit miasta stworzony przez Karola Dickensa, przetrwał, ujawnia się w starych dzielnicach i domach, kościołach i Książnicach¹⁰⁴.

W jawny i jednoznaczny sposób odwołuje się do Kabały, a przede wszystkim do *Sefer Jecira*, również Eco, czyniąc z niej, jak niegdyś Jan Potocki¹⁰⁵, element wielofunkcyjny swoich tekstów. W *Rękopisie znalezionym w Saragossie* kabalistyczne księgi *Sefer Zohar* i *Sefer Jacira* są podstawą edukacji Żyda Wiecznego Tułacza i Kabalisty oraz sposobem wtajemniczenia. Dziewiątego dnia don Pedro de Uzda, rabbi Sadok Ben Mamun, zaczyna opowiadać swoją historię, w której poznanie „boskich ksiąg” miało duże znaczenie w znalezieniu „istoty duchowej wszechrzeczy”¹⁰⁶.

Gdy zacząłem szesnasty rok, mój ojciec postanowił nas przypuścić do tajemnic kabały *Sefirot*. Naprzód dał nam do rąk *Sefer Zohar*, czyli tak zwaną Jasną Księgę, w której nic nie można zrozumieć, tak dalece jasność dzieła oślepia wzrok patrzących. Następnie zagłębia-liśmy się w *Sifra Dizniuthę*, czyli *Tajemniczą Księgę*, w której najbardziej zrozumiwały fragment może wy-ornie ująć za zagadkę.¹⁰⁷

Szczególnie istotną rolę pełni *Sefer Jecira* w niezmiernie interesujących i głębokich powieściach Eco (*Wahadło Foucaulta*) i Mulischa (*Procedura*). Eco, włoski uczony, semiotyk i pisarz, nim stworzył powieść, nim ujął przemyślenia w artystycznej, fabularnej formie, interesujące go zagadnienia poddał badaniom semiotycznym, językoznawczym, filozoficznym. Tworzą one

¹⁰⁴ Peter Ackroyd tworzy mit Londynu nie tylko w utworach beletrystycznych. Jest on autorem książki *Londyn. Biografia*, tłum. T. Bieroń, Poznań 2011.

¹⁰⁵ Zob. M. Otorowski, *Milion Livardeza. Kabala chrześcijańska Jana Potockiego*, „Kronos” 2013, nr 1, s. 72–107.

¹⁰⁶ J. Potocki, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰⁷ Ibidem.

podstawę pracy *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, w której znajdują się takie rozdziały jak *Pansemiotyka kabalistyczna* czy *Kabalistyka i lullizm w kulturze nowożytnej*¹⁰⁸. W *Wahadle Foucaulta* kabalistyczną Księgę autor uczynił wszechobecną na wszystkich poziomach tekstu, od znaku poprzez obraz aż po znaczenie. Przekonać się, że *Sefer Jacira* jest kluczem do utworu, można tuż po jego otwarciu. Pierwszą stroną zdobi bowiem ilustracja *Drzewo życia* z potrójnie rozłożonymi sefirami, a potem napotyka my motto do rozdziału pierwszego, zaczerpnięte w zapisie oryginalnym, hebrajskim, z Kabały Luriańskiej (*Ec Chaim, Drzewo życia*, I, 4)¹⁰⁹. Z kolei motto do rozdziału trzeciego pochodzi z łacińskiego tekstu Johanna Reuchlina *De arte cabalistica* (1517). Rozdział piąty zaczyna się od motta wziętego bezpośrednio z *Sefer Jecira*:

Dwadzieścia dwie podstawowe litery wrył, ukształtował, złożył, zważył, poprzesztawiał i uczynił z nich całe dzieło stworzenia i wszystko to, co miało powstać w przyszłości. (*Sefer Jecira*, 2,2)¹¹⁰

Oprócz tego sefiry tworzą zasadę kompozycyjną powieści, poszczególne rozdziały noszą tytuły: *Keter, Chochma, Bina, Chesed, Gewura, Tiferet, Necach, Hod, Jesod, Malchut*, tworzą one etapy na ezoterycznej drodze, którą wędruje trzech przyjaciół, głównych bohaterów utworu Eco: Jacopo Belbo, redaktor naczelny wydawnictwa, Diotallevi – jego współpracownik i Pim Casaubon¹¹¹, narrator, doktorant uniwersytetu w Mediolanie, który pisze pracę o templariuszach. Połączyło ich zainteresowanie paradoksami, Planem, Kabałą i *Sefer Jacira*, jej głęboką myślą, wiedzą, tworzoną bez pomocy technicznych, liczydeł, kalkulatorów i komputerów. Konstruując – dla intelektualnej zabawy, gry – plan przejęcia władzy nad światem i idealną spiskową teorię dziejów, wkraczają na niebezpieczną drogę ezote-

¹⁰⁸ U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, przedm. J. Le Goff, Gdańsk–Warszawa 2002.

¹⁰⁹ U. Eco, *Wahadlo Foucaulta...*, s. 9.

¹¹⁰ Ibidem, s. 37.

¹¹¹ Już jego nazwisko utrzymane jest w klimacie okultystycznym powieści. Meric Casaubon opublikował w 1659 roku dzienniki Johna Dee.

rycznej podróży, zmierzającej do odkrycia zasad aktu Genesis. Poznanie tajemnicy powstawania życia nie może ująć karze. Szlak od Keter do Malchut pokonuje tylko Casaubon, Diotallevi umiera, Belbo ginie w czasie obrzędu pod wahadłem Foucaulta, który urządzają sataniści, okultyści, pseudomagowie, chcący wydrzeć mu tajemnicę Planu przejścia władzy nad światem. To samo czeka i Casaubona. On także musi ponieść karę za nadmiar ciekawości i niepoważne, zabawowe potraktowanie *Sefer Jacira*. Podobny motyw wpisany jest w linię fabularną i tematyczno-problemową powieści *Procedura* holenderskiego pisarza Mulischa, kontynuatora powieści intelektualnej, wypracowanej niegdyś przez Hessego i Manna. Główny bohater to naukowiec, biolog, genetyk, badacz DNA, „złodziej boskiej tajemnicy stworzenia życia”, który w warunkach laboratoryjnych powołał do życia materię nieorganiczną z gliny, niczym rabbi z praskiego getta, albowiem tylko ona ma strukturę kryształiczną. Wytworzył więc żywy organizm – eobiont. Za swoje dzieło nie otrzyma jednak nagrody Nobla, ale poniesie karę za dogłębną odczytanie Kabały, Księgi Stworzenia, za naruszenie praw boskich. Z mistycznej podróży, w którą wyruszył, mimo przebłysków i iluminacji, nie powróci żywy.

Podsumowując, literacka podróż ezoteryczna, jak każda duchowa wyprawa, nie mogła obejść się bez Księgi i książki, bez swego rodzaju objawionej instrukcji, rozdarcia tajemnicy stworzenia życia, błysku innej rzeczywistości.

Osobną grupę tekstów stanowią księgi gnostyckie, takie jak *Hymn o Perle* czy *Księga o podróży nocnej do najbardziej szlachetnego miejsca* Ibn 'Arabiego, które równie aktywnie uczestniczyły w ezoterycznych duchowych podróżach. Zostaną one przedstawione w kolejnym tomie *Światła i ciemności*.

Irena Fijałkowska-Janiak

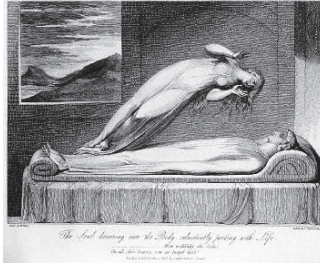
The Book in esoteric journeys

Each element of the title – book, journey, esoterism – abounds in extensive and ambiguous senses, connotations, topoi, myths, archetypes, religious, philosophical, theological, cultural and literary backgrounds. All of these

fit in the category of universal signs, the world of universum in a broader sense. Combined together, they form a hermetic mixture of meanings, introduce into the complex meanders of mystic, occult, cabalistic, gnostic, masonic, taoist and also buddhist world views, encompassing philosophical doctrines of neoplatonism, gnosticism, romanticism, anthroposophy, theosophy, freemasonry, Jewish mysticism. However, the search of the essence of the world, God and man, their hidden meaning preserved for instance in the Book, the Lost book, the experience of the absolute, the need to set out on a mental and initiatory journey were often undertaken in literature, and in most cases, the novel, being a self-governed form, with its own rules, conventions, structural strategies of context, text and implied meanings. The aim of the quest of such renowned authors as Jan Potocki, Johann Wolfgang Goethe, Leo Tolstoy, Gustav Meyrink, Hermann Hesse, Thomas Mann, Mikhail Bulgakov, Lawrence Durrell, Jorge Luis Borges, Peter Ackroyd, Harry Mulisch, Umberto Eco, Paulo Coelho, Olga Tokarczuk and other minor writers is the attempt to specify the meaning and the role of the Book in the process of initiation and self-improvement of imaginary characters of educational, occult, gnostic, masonic and intellectual novels on the road to transcendental worlds, ultimate reality, while experiencing the divine presence or, as it is metaphorically called, after Herman Hesse, „while travelling East”. Thus, the subject of this paper is going to be the Book and the attempt to grasp the circumstances in which certain books are perceived as metaphysical.

MARIUSZ DOBKOWSKI

Warszawa



„SZUKAŁAM, ZNALAZŁAM”. PODRÓŻ DUSZY
WEDŁUG MANICHEJSKIEGO HYMNU *WZLOT
KU EONOM* (PSB 167,23–168,19) Z KOPTYJSKIEJ
KSIĘGI PSALMÓW

Tytułowy psalm XXIII *Wzlot ku eonom* należy do grupy utworów *Psalmi błędzących*, znajdującej się w *Manichejskiej księdze psalmów*. Z kolei wspomniany *Psalterz* manichejczyków pochodzi z tak zwanej biblioteki z Medinet Madi (nie daleko dzisiejszego Fajum w północnym Egipcie), odkrytej w tej miejscowości w 1929 roku. Teksty te są datowane na około 400 rok i zostały napisane w dialekcie subachmimskim (likopolitańskim) języka koptyjskiego¹.

Jeśli chodzi o *Manichejską księgę psalmów*² (badacze szacują jej pierwotną objętość na około 280 kart, czyli 560 stron),

¹ Na temat odkrycia w Medinet Madi, zob. J. M. Robinson, *The Fate of the Manichaean Codices of Medinet Madi 1929–1989*, in: *Studia Manichaica. II. Internationaler Kongress zum Manichäismus, 6.–10. August 1989 St. Augustin/Bonn*, Hrsg. von G. Wiessner, H.-J. Klimkeit, Wiesbaden 1992, S. 19–62; I. M. F. Gardner, S. N. C. Lieu, *From Narmouthis (Medinet Madi) to Kellis (Ismant El-Kharab). Manichaean Documents from Roman Egypt*, „The Journal of Roman Studies” 1996, vol. 86, p. 148–154.

² Informacje na temat *Psalterza manichejskiego: A Manichaean Psalm-Book. Part II*, ed. by C. R. C. Allberry, Stuttgart 1938, S. VII–XXII (dalej: PsB); *Psalmes des errantes. Écrits manichéens du Fayyūm*, trad. A. Villey, Paris 1994, p. 12–14; M. Tardieu, *Le manichéisme*, Paris 1997, p. 68.

to w postaci wydania krytycznego została opublikowana tylko część druga – obszerniejsza (licząca 177 kart) i stosunkowo dobrze zachowana – natomiast pierwsza – bardzo uszkodzona – jest dostępna jedynie w wersji faksymilowej³. *Psalterz manichejski* jest właściwie kolekcją kilkunastu mniejszych antyfonarzy, z których najbardziej znane są: *Psalmy na święto Bema*⁴, *Psalmy Heraklidesa*⁵, *Psalmy błędzących* oraz *Psalmy Tomasza*⁶.

W prezentowanym artykule chciałbym zbadać motyw podróży duszy we wspomnianym hymnie manichejskim. Wybór antyfonarza, do którego on należy, był podyktowany tym, że wędrówka, błędzenie czy peregrynacja jest jego tematem przewodnim. Z kolei swoje zainteresowanie psalmem *Wzlot ku eonom* wyjaśniam we wstępie do jego przekładu. Oprócz własnego tłumaczenia z języka koptyjskiego wspomnianego utworu oraz komentarza do niego włączyłem do niniejszego tekstu także pobieżną analizę *Psalmów błędzących* pod kątem toposu podróży i drogi. Mam nadzieję, że będzie ona stanowiła dobre tło dla interpretacji samego psalmu. Tymczasem nie chcę przesądzać, z jaką podróżą duszy mamy do czynienia; spodziewam się, że okaże się to na końcu tych rozważań.

I. *Psalmy błędzących*

Zbiór *Psalmy błędzących* (ΨΑΛΜΟΙ ΣΑΡΑΚΩΤΩΝ)⁷ został umieszczony pod koniec manichejskiego *Psalterza* (PsB 133–186). Do omawianego antyfonarza należy trydzieści osiem nienumerowanych, pozbawionych tytułów utworów; pewien wyjątek stanowią psalm III, XXIV oraz XXXVIII (numeracja współczesna), w przypadku których tytuł jest podany w tekście utworu. Długość psalmów w przedstawianym zbiorze wynosi od niepełnej strony do czterech stron, a zatem ich średnia

³ *The Manichaean Coptic Papyri*, ed. by S. Giversen, vol. 3, Geneva 1988.

⁴ PsB 1–47.

⁵ 1) PsB 97,14–110,16; 2) PsB 187–202.

⁶ PsB 203–227.

⁷ Na temat *Psalmów błędzących* zob. P. Nagel, *Die Psalmoi Sarakoton des manichäischen Psalmenbuches*, „Orientalistische Literaturzeitung” 1967, Jhg. 62, Nr. 3–4, Kol. 123–130; *Psaumes des errantes...*, p. 14–55.

długość to około dwie strony wydania Allberry’ego. Francuski tłumacz i komentator *Psalmów błędzących* André Villey ponumerował je i nadał im tytuły według ich głównego tematu, najważniejszego motywu czy pierwszych słów.

Znajdujące się w tytule tego zbioru utworów słowo **ΣΑΡΑΚΩΤΩΝ** jest hybrydą językową koptyjsko-grecką. Rdzeń wyrazu jest koptyjski: **ΣΑΡΑΚΩΤΕ**. Walter Ewing Crum objaśnia słowo jako *wanderer, vagrant*⁸ i podobnie Rodolphe Kasser – jako *voyageur, nomade*⁹, natomiast końcówka grecka: *-ῶν/-ων* to *genetivus pluralis* rzeczowników tego języka. Peter Nagel nazywa więc omawianą tu grupę psalmów *Psalmami wędrowców* (*Psalmen der Wanderer*) lub *Psalmami pielgrzymów* (*Psalmen der Pilgrime*)¹⁰, natomiast André Villey – *Psalmami błędzących* (*Psaumes des errantes*)¹¹. W niniejszym artykule stosuję tytuł zaproponowany przez francuskiego badacza, choćby dlatego, że poświęcił on **ΨΑΛΜΟΙ ΣΑΡΑΚΩΤΩΝ** najbardziej obszernie i wnikliwie, jak dotychczas, studium.

Pozostaje teraz przeanalizować inne ciekawe zagadnienie – dotyczy ono również bezpośrednio tematu prezentowanego tekstu – kim byli owi wędrowcy czy błędzący? Wydawca *Manichejskiej księgi psalmów* Charles R. C. Allberry, mimo że nie był pewien, czy właściwie rozumie tytuł omawianego zbioru psalmów, to w przypisie¹² jako przypuszczalny trop znaczenia podaje odniesienie do dzieła muzułmańskiego erudyty, żyjącego na przełomie X/XI wieku al-Biruniego, *Athar-ul-Bakiya* (*The Chronology of Ancient Nations*), gdzie mówi się o wędrownym trybie życia manichejczyków¹³. Z kolei Anton Baumstark w swojej recenzji *Manichejskiej księgi psalmów*¹⁴ sugeruje, że **ΨΑΛΜΟΙ ΣΑΡΑΚΩΤΩΝ** miałyby być pieśniami procesyjnymi, chociaż, jak twierdzą badacze, nie istnieją świadectwa, któ-

⁸ *A Coptic Dictionary*, comp. by W. E. Crum, Oxford 1939, p. 354b.

⁹ R. Kasser, *Compléments au dictionnaire copte de Crum*, Cairo 1964, p. 56.

¹⁰ P. Nagel, *op. cit.*, Kol. 125.

¹¹ *Psaumes des errantes...*, zob. przede wszystkim p. 15 i 17.

¹² *PsB*, S. XXII, n. 7.

¹³ Al-Biruni, *The Chronology of Ancient Nations*, transl., ed. by E. Sachau, London 1879, p. 190.

¹⁴ A. Baumstark, *Besprechung von C. R. C. Allberry, A Manichaean Psalm-Book 1938*, „Oriens Christianus” 1941, Jhg. 36, p. 117–126.

re potwierdzałyby taki element liturgii manichejskiej¹⁵. Inny niemiecki badacz, wspominany już Peter Nagel, dowodzi, że „błądzenie” czy „wędrowanie” z tytułu zbioru byłoby metaforą sytuacji egzystencjalnej duszy w manichejskim uniwersum: „zagubiona, opuszczona, błąka się bezdomna dusza w obcym dla siebie – tak co do pochodzenia, jak i natury – świecie, aż dociera tu do niej z zewnątrz «Wezwanie» i pokazuje jej drogę do krainy, skąd pochodzi”¹⁶. Do wyjaśnienia Nagela nawiązuje przywoływany tu już André Villey, przy czym uzupełnia je, podejmując trop wskazany przez Charlesa R. C. Allberry’ego. Chodzi tu o miejsce w dziele al-Biruniego, w którym mowa o zasadach życia manichejskich „świętych i ascetów”, czyli – jak należy rozumieć – wybranych. Końcowa część tego fragmentu brzmi następująco: „i nakazał im [Mani – przyp. M. D.] stałe wędrować w świecie, aby głosili jego nauki i kierowali ludzi na właściwą drogę”¹⁷. W związku z tym cytatem francuski autor stwierdza, że „błądzenie nie jest więc tylko sytuacją egzystencjalną duszy rozpaczliwie szukającej swojej drogi w świecie”, „jest także sposobem idealnego życia”, ponieważ, po pierwsze, ułatwia rozpowszechnianie „religii Światłości”, a po drugie, powoduje, że dusza najmniej jak to tylko możliwe styka się ze światem materialnym¹⁸. Tak więc w opinii Villeya tytułowe „błądzenie” czy „wędrowanie” miałyby uzasadnienie tyleż metafizyczne, co etyczne¹⁹.

Jeśli chodzi o okoliczności powstania zbioru, to jego francuski tłumacz i komentator podsumowuje swoje rozważania na ten temat następująco: „jak się zdaje, *Psalmy błądzących* zostały zredagowane po grecku [a więc wersja koptyjska byłaby przekładem z tego języka – przyp. M. D.] w dolinie Nilu około 300 roku przez manichejskiego misjonarza, który był prześladowany i prowadził życie wędrowne”²⁰. I jeszcze na temat

¹⁵ *Psaumes des errantes...*, p. 15.

¹⁶ P. Nagel, *op. cit.*, Kol. 126. Wszystkie tłumaczenia na język polski moje – M. D.

¹⁷ Al-Biruni, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸ *Psaumes des errantes...*, p. 19–20.

¹⁹ *Ibidem*, p. 20.

²⁰ *Ibidem*, p. 49.

autora wspomnianej grupy utworów: „jest on jednym z pierwszych «ewangelizatorów» manichejskiego Egiptu, człowiekiem wiary i kultury, znającym z pewnością kilka języków, ostrym w polemice, namiętym w sprawie zbawienia dusz, dla której nie lęka się stawić czoła prześladowaniom, tak jak jego Mistrz [to jest Mani – przyp. M. D.]”²¹.

Pozostaje ostatnia kwestia – zastosowanie liturgiczne *Psalmów błędzących*. André Villey twierdzi, że użycie liturgiczne tego zbioru jest trudne do określenia. Niektóre z utworów mają zapewne związek z częstą w manicheizmie praktyką wyznania grzechów, inne z liturgią pogrzebową, inne znów towarzyszyły być może świętemu posiłkowi wybranych²². Francuski badacz skłonny jest widzieć w tej grupie psalmów „rodzaj «brewiarza», zredagowanego dla misjonarzy manichejskich wędrujących od wspólnoty do wspólnoty, aby głosili tam dobre słowo oraz podtrzymywali swoimi radami i zachętami niepewną wiarę”²³.

II. Podróż duszy w *Psalmach błędzących*

Wstępna analiza utworów ze zbioru *Psalmi błędzących* prowadzi do wniosku, że o podróży duszy mówi się w nim albo jako o „żeglowaniu” czy „płynięciu” (ϲΩΩΤ), albo – częściej – jako o „drodże” czy „ścieżce” (ΤΕΖΙΗ, ΠΜΑΙΪΤ).

Jednak, jak się szybko okazuje, pierwsze z tych słów (ϲΩΩΤ), odnosi się nie tyle do pojedynczej duszy, ile do wspólnoty wiernych, o czym może zaświadczyć następujący fragment: „Statek jest przykazaniem, Noe jest Umysłem Światła. Załadujcie swoje towary i żeglujcie z rosą wiatru”²⁴. Widać tu ponadto wyraźne odniesienie do starotestamentowego motywu arki, która ma symbolizować Kościół manichejski. Wspomniany czasownik koptyjski w innym kontekście *Psalmów błędzących* oznacza również ruch Słońca i Księżycy na niebie, czyli ciał niebie-

²¹ Ibidem, p. 53.

²² Ibidem, p. 32–33.

²³ Ibidem, p. 33.

²⁴ „ΠΧΑΪ ΠΕ ΤΕΝΤΟΛΗ · ΝΩΣΕ ΠΕ ΠΝΟΥΣ ΝΟΥΑΪΝΕ/ΤΕΛΟ ΝΝΕΤΝΙΕΠΩΑΤΕ · ϲΩΩΤ ΜΝΤΪΩΤΕ ΝΤΗΥ” (PsB 157,20–21); podobny przykład: PsB 177,19.

skich określanych przez wyznawców „religii Światłości” jako „statki”²⁵. To spostrzeżenie jest ważne dla naszych rozważań, dlatego że według mitu manichejskiego Słońce i Księżyc brały udział w transportowaniu uwolnionych na Ziemi dusz – czy w ogóle oczyszczonej substancji Światła – z powrotem do Krainy Światłości.

Jednak dopiero oba słowa oznaczające „drogę” zbliżają się swym sensem, w użyciu zaproponowanym przez autora *Psalmów błędzących*, do egzystencjalno-metafizycznego rozumienia losów duszy. Rzeczownik ΤΕΖΗ występuje na przykład w następującej prośbie psalmisty zwracającego się do Boga: „Kieruj moimi stopami, aby nie weszły na drogę błędu”²⁶. Również rzeczownik ΠΜΑΪΤ odnosi się do losów duszy, tak jak widzimy to w dwunastej zwrotce *Psalmu trzech skarg*²⁷. W każdej ze zwrotek tego utworu trzy kobiety – Dziewica, Wstrzemięźliwa i Zameężna – reprezentujące trzy sposoby życia, wzywają odpowiadające im byty duchowe lub hipostazy. Pierwsza odnosi się do bytów Światłości, które nie weszły w kontakt z Ciemnością, druga zwraca się do istot duchowych zmagających się z Ciemnością, a wreszcie trzecia woła do bytów Ciemności. W interesującym nas fragmencie Dziewica zwraca się do „prawej strony”, Wstrzemięźliwa do „środkowej drogi” (ΠΜΑΪΤ ΝΤΜΗΤΕ), natomiast Zameężna do „lewej strony”²⁸. André Villey, komentując to miejsce, przypuszcza, że może to być odniesienie do Sądu Ostatecznego oraz podziału na zbawionych i potępionych, na owce i na kozy, z których ci pierwsi znajdują się po prawicy sędziego²⁹ i zostali przeznaczeni do Królestwa Bożego, podczas gdy drudzy są po jego lewicy i będą potępieni na wieki, jak opisuje to *Ewangelia św. Mateusza* (Mt 25,31–46). Francuski badacz dodaje od razu, że użycie motywu nowotestamentowego nie powinno dziwić, gdyż obraz ten został wykorzystany w eschatologii „religii Światłości” – w pierw-

²⁵ PsB 147,37.

²⁶ „ΑΡΙΖΜΜΕ ΝΝΑΟΥΡΗΤΕ ΧΕ [ΝΟ]ΥΜΑΖΕ ΖΝΤΖΗ ΝΤΠΑΛΛ[Η]” (PsB 150,30); podobne znaczenie: PsB 170,28; 176,14.15.

²⁷ PsB 179,7–181,18.

²⁸ PsB 180,14–16.

²⁹ W *Ewangelii*: „Syn Człowieczy”.

szym dziele Maniego *Szapurakan*³⁰ oraz w manichejskich *Homiliach*³¹ z Medinet Madi³². Tłumaczowi i komentatorowi manichejskich psalmów więcej kłopotu sprawia wyjaśnienie znaczenia sformułowania „środkowa droga”. Przyпуска on, że określenie to może mieć związek albo ze środkowym czasem w manicheizmie, czyli z epoką zmieszania Światła z Ciemnością, albo z jakimś pośrednim miejscem – jak u walentynian obszar między pleromą a światem demiurga – albo też z naturą psychików, którzy są umieszczani pomiędzy dobrymi pneumatykami i złymi somatykami³³. Chociaż intuicja André Villeya co do rozumienia „lewej” i „prawej strony” w kontekście eschatologicznym i w kwestii zestawienia „środkowej drogi” z pośrednią naturą człowieka, który nie jest ani dobry, ani zły, ogólnie wydaje się trafna, to nie przynosi ona jednak zadowalającego wyjaśnienia analizowanej zwrotki *Psalmu trzech skarg*. Według mnie najlepszą jej interpretacją jest dwudziesty dziewiąty rozdział *Kephalaia*, manichejskiego komentarza doktrynalnego odkrytego w Medinet Madi. Tak mówi się w nim o Sędzim Prawdy, jednym z bogów Światłości, tym, który sądzi ludzi i decyduje o ich zaświatowych losach: „Trzy drogi (ϠΑΜΤ ΜΜΑΪΤ) rozchodzą się przed nim: jedna do śmierci, jedna do życia, jedna do zmieszania”³⁴. A zatem, w perspektywie zdania z *Kephalaia*, fragment *Psalmu trzech skarg* należałoby rozumieć następująco. Los człowieka w zaświatach zależy od sposobu życia na tym świecie. Osoby święte (to jest manichejscy wybrani), reprezentowane w psalmie przez Dziewicę, pójdą na prawo („droga do życia” z *Kephalaia*), czyli po śmierci osiągną Królestwo Światłości. Osoby, które wspierają świętych i starają się nie szkodzić Światłości zmieszanej z Ciemnością (to jest manichejscy słuchacze), reprezentowane w psalmie przez

³⁰ D. N. MacKenzie, *Mani's Dābuhragān*, „Bulletin of the School of Oriental and African Studies” 1979, vol. 42, p. 507.

³¹ MH II, 35,28–29.

³² *Psaumes des errantes...*, p. 397–398, 442.

³³ Villey w *Psaumes des errantes...*, p. 442 odwołuje się do swoich ustaleń w komentarzu do antymanichejskiego dziełka Aleksandra z Likopolis: Alexandre de Lycopolis, *Contre la doctrine de Mani*, trad. A. Villey, Paris 1985, p. 292–293.

³⁴ „ϠΑΡΕ ϠΑΜΤ ΜΜΑΪΤ ΠΩΡΧ ΑΒΑΛ ΖΙ[Τ]ΕΥΕΖΗ ΟΥΕ ΑΠΜΟΥ ΟΥΕ ΑΠΩΝΖ ΟΥ[Ε] Α/ΠΤΩΤ” (Keph. 83, 4–8).

Wstrzemięźliwą, pójdą „drogą środkową” („droga do zmieszania” z *Kephalaia*), czyli po śmierci będą wcielać się w różne formy – roślinne, zwierzęce i ludzkie – aż wreszcie dostaną się do Królestwa Światłości. I wreszcie osoby znajdujące się poza Kościołem manichejskim, reprezentowane przez Zameżną, pójdą na lewo („droga do śmierci” z *Kephalaia*), to znaczy będą się wcielać za karę, a u końca czasów zostaną potępione razem z całą substancją Ciemności³⁵. Co więcej, słowo ΠΜΑΪΤ odnosi się również do manichejskiego bóstwa Światłości nazywanego Doskonałym Człowiekiem, jak w zdaniu: „Droga to Doskonały Człowiek, ten, kto nią podąża, ma pewność”³⁶. Bóstwo to znane było zwolennikom Maniego także pod nazwą Kolumna Chwały, którą współcześnie badacze utożsamiają zwykle z Drogą Mleczną. Według manichejczyków po Kolumnie Chwały mierzały w kierunku Księżycy uwolnione na Ziemi dusze³⁷.

Tak oto już przy pobieżnej analizie leksykalnej *Psalmów błędzących* odnajdujemy w utworach tego zbioru wszystkie podstawowe elementy podróży duszy w manichejskim uniwersum. Są to: wybór właściwej drogi (właściwego sposobu życia na ziemi), żeglowanie arką wspólnoty religijnej (żywoć zgodny z zasadami Kościoła manichejskiego), trzy drogi w zaświatach (zaświatowa odplata za życie doczesne), postępowanie zwycięskiej duszy po Kolumnie Chwały/Doskonałym Człowieku (Droga Mleczna jako pierwszy etap wstępowania duszy) oraz żegluga świetlistymi statkami (ruch Słońca i Księżycy jako drugi etap wstępowania duszy) do Krainy Światłości.

³⁵ Na temat transmigracji u manichejczyków zob. G. Cassadio, *The Manichaean Metempsychosis: Typology and Historical Roots*, in: *Studia Manichaica. II. Internationaler Kongress...*, S. 105–130.

³⁶ „ΠΜ[α]Ϊ[τ] Π[ε] Π[ρ]ωμ[ε] ε[τ]χ[η]κ[η] π[ε]τ[α]μ[α]ζ[ε] ν[ε]ν[η]τ[ε]ρ[ε] ω[σ]α[ν] κ[α]ζ[η]τ[ε] α[β]α[λ]” (PsB 134,22–23); podobne znaczenie: PsB 177,16.

³⁷ Poza wspomnianymi przeze mnie trzema koptyjskimi słowami do podróży duszy odnosi się jeszcze czasownik *σφην* („żeglować”, „płynąć okrętem”) oraz rzeczownik *πεσφην* („podróż”). Jednak ich sens pokrywa się ze znaczeniami omówionych już słów, gdyż odnosi się albo do żeglowania statków Słońca i Księżycy (PsB 139,30), albo do okrętu kierowanego przez Jezusa jako metafory Kościoła manichejskiego (PsB 152,3; 166,11).

III. Psalm XXIII *Wzlot ku eonom*

Do zbadania podróży duszy wybrałem spośród utworów omawianego zbioru psalm XXIII *Wzlot ku eonom* nie tylko dlatego, że mówi się w nim *expressis verbis* o drodze (ΠΜΑΪΤ)³⁸, lecz także z tego powodu, iż prezentuje on perspektywę zwycięskiej duszy, która odbywszy swoją podróż przez manichejskie uniwersum, stoi u wejścia do Królestwa Światłości. Ma więc za sobą całą ziemską i zaświatową wędrówkę. Podobny punkt widzenia można znaleźć chyba tylko w *Hymnie do czterech wielkich dni*³⁹, ale tu temat ten stanowi jedynie część utworu⁴⁰, i być może w psalmie *Modlitwa dla otwarcia bram*⁴¹, choć w tym przypadku chodzi prawdopodobnie o sytuację inicjacyjną, a nie eschatologiczną.

167,23	ΛΟΥΕΝ ΝΗΪ ΝΝΑΙΩΝ	Otwórzcie się przede mną eony!
24	ΕΙC ΜΜΕΪΝΕ ΜΠΕΖΙΒ	Oto znaki baranka
25	ΗΙΩΩΤ	są na mnie.
26	ΕΙC ΤΑΜΗΕ ΝΤΟΟΤ	Oto moja prawda w mojej ręce.
27	†ΘΑΛΕ ΝΤΠΑΡΘΕΝΙΑ	Jestem przyodziana w dziewictwo.
28	w. 28 zniszczony	—
29	ΟΥΝΟΥC ΕCΑΥΖ ΑΖΟΥΝ	Zebrany Umysł.
30	Ο[Υ[ΜΕ]ΥΕ ΕCΤΡΟΥ[ΛΙΝΕ]	Oświecająca Myśl.
31	[ΟΥCΒΩ ΕΤΣΗΚ ΑΒΑΛ]	Doskonała Nauka.
32	ΟΥCΑΞΝΕ ΕC...[...]	[] Rada.
33	ΟΥΜΑ[ΚΜΕ]Κ ΕC...[. .]	[] Zamiar.
34	ΤΑΓΑΠΗ ΑΖΟΥΝ ΑΠΝΟΥΤΕ	Miłość do Boga.
35	ΠΝΑΖΤΕ ΑΤΕΝΤΟΛΗ	Wiara w przykazanie.
36	ΟΥΧΩΚ ΑΧΩΚ [ΑΒΑΛ]	Doskonałość, aby doskonalić się.
37	ΟΥΜΝΤΖΑΡΩΖΗΤ ΑΒΙ ΑΖΗΪ	Cierpliwość, aby znosić.
38	ΟΥCΟΦΙΑ ΕCΟΥΑΒΕ	Mądrość święta.
39	ΟΥCΑΥΝΕ ΑΜΜΕ ΑΡΑC	Wiedza, aby wiedzieć.
40	Ο[Υ]ΖΗΤ...[. . . .]	Serce/Rozum []

³⁸ PsB 168,3,4.

³⁹ PsB 133,2–136,12.

⁴⁰ PsB 135,1–136,12.

⁴¹ PsB 154,22–155,15.

41	ΟΥΦΛ[ΗΛ.....	Modlitwa []
42ΕΣ[.....]ΦΕ	[]
43	ΟΥΜΝΤ.....ΕΦΤΕΕΣ	[]
44	ΝΑΕ ΠΕ...Ω...Ε	Zmiłuj się (?) []
45	[†]ΣΟ ΠΕ.[.....]Σ..	Oszczędź (?) []
46	ΧΙΖΟΥΤ[.....	[]
47	ΤΕΛΟ ΠΚΣΤΑΥ[Ρ]ΘΣ ΑΧΩΚ	Weź swój krzyż na siebie.
48	ΚΑ ΤΕΚΑΙ.....Ε	[]
49	ΚΑΚΚ ΑΖΗΥ ΜΠΚΟΣΜΟΣ	Ogółoć się ze świata.
50	ΚΑΤΑΦΡΟΝΗ ΜΠ[.....	Wzgardź []
51	.ΦΚΑΖΗΤ...[....	[]
52	ΚΑ ΙΩΤ ΖΙΜΕΥ ΝΣΩΚ	Porzuć ojca i matkę.
53	ΚΑ ΣΑΝ ΖΙΣΩΝΕ ΝΣΩΚ	Porzuć brata i siostrę.
54	ΘΒΙΟ ΠΡΜΝΕΣ	Poniż Starego Człowieka,
55	ΚΩΤ' ΠΡΜΝΒΡΡΕ	zbuduj Nowego Człowieka.
56	ΧΩΚ ΝΝΕΚΕΝΤΟΛΑΥΕ	Wypełniaj swoje przykazania.
57	† ΜΑ Ν†ΘΡΑΜΠΖΕΤ	Daj miejsce tej białej gołębiczy,
58	ΤΑΝΙΤΝΖ ΕΤΟΥΑΒΩ	która ma białe skrzydła
59	ΜΠΩΡΚΑ ΧΕΥΤΕ ΑΡΑ[Σ	i nie kładź węża na niej,
60	ΧΕ ΝΕΣΝΟΥΩΠ ΑΡΩΤ[Ν	aby nie przestraszyła się was.
61	ΡΕΦΕ ΝΑΜΕΡΕΤΕ	Radujcie się, moi ukochani!
62	w. 62 zniszczony	—
63	ΠΖΙΒ ΠΕ ΠΖΙΒ ΝΕΣΑΥ	Baranek jest chwalebny barankiem.
64	ΠΛΙΟΥ ΠΩΗΡΕ [Ν]†ΩΤΕ	Młodzieniec, syn rosy.
65	ΑΙΚΩΤΕ ΑΙΣΝ[.....	Szukałam, znalazłam []
168,1	ΑΙΣ[ΙΝ]Ε ΝΤΜΡΩ	Znalazłam port.
2	ΤΜΡ]Ω ΤΕ ΤΕΝ[ΤΟΛ]Η	Portem jest przykazanie.
3	Α[†]ΡΕΤ' ΑΠΜΑΙΤ	Postąpiłam na drodze.
4	ΠΜΑΙΤ' ΠΕ ΠΣΑΥΝΕ ΜΠΝΟΥΤΕ	Drogą jest wiedza Boga.
5	ΑΪΣΙΝΕ ΝΝΕΣΧΥ	Znalazłam statki.
6	ΝΕΣΧΥ ΝΕ ΠΡΗ ΜΝΠΟΟΖ	Statkami są Słońce i Księżyc.
7	ΑΥΧΙΪΟΟΡΕ ΜΜΑΪ	One przewiozły mnie
8	ΑΒΑΛ ΑΤΑΠΟΛΙΣ	do mojego miasta.
9	ΑΪΣΙΝΕ ΝΘΥΖΗΥ	Znalazłam zysk,
10	ΕΜΝ ΑΣΕ [ΝΖΗΤ4]	w którym nie ma w nim straty.
11	w. 11 zniszczony	—
12	ΑΪΣΙΝΕ Ν[ΟΥ]Μ[Τ]Α[Ν]	Znalazłam odpocznienie,

13	εΜῆ ΖΙC[Ε ΝΖΗ]Τ[Υ]	w którym nie ma w nim trudu.
14	ΑΙΘΙΝΕ [Ν]ΟΥΡΕΦΕ	Znalazłam radość,
15	εΜῆ ΛΥ[ΠΗ Ν]ΖΗΤΥ	w którym nie ma w nim zmartwienia.
16	†ΡΕΦΕ †ΡΕΦΕ	Raduję się, raduję się.
17	ΩΑΑΝΗΖΕ ΝΤΕ ΝΙΑΝΗΖΕ	na wieki wieków!
18	ΜΑ ΝΗΙ ΖΩΤ ΜΠΟΡΟ	Dajcie także mnie zwycięstwo,
19	Α[ΝΑ]Κ ΤΨΥΧΗ ΜΜΑΡΙΑ	ja jestem dusza Marii*.

* Przekład z języka koptyjskiego mojego autorstwa. Za jego przejrzenie chciałbym podziękować panu dr. Grzegorzowi Ochale.

IV. Komentarz do psalmu *Wzlot ku eonom*

Omawiany utwór można podzielić na następujące części: 1) apostrofa do eonów (167,23); 2) doskonałość duszy stojącej u wejścia do Królestwa Światłości (167,24–41 [być może aż do 167,43]); 3) pouczenia zwycięskiej duszy kierowane do jeszcze wędrujących, to jest znajdujących się w ciałach (167,44–167,60); 4) radość duszy spowodowana tym, że przebyła ziemską i zaświatową drogę albo nawet tym, że – jak przypuszcza André Villey – weszła już do Krainy Światłości⁴² (167,61–168,17); 5) doksologia (168,18–19).

1. *Apostrofa do eonów (167,23)*. W manichejskiej nauce religijnej eon to byt boski i doskonały, który nie styka się z rzeczywistością zmieszania. Nie jest on jednak bóstwem, jak w gnostycyzmie, lecz miejscem przebywania bogów Światłości. Mit manichejski mówi o eonach w dwojakim sensie: po pierwsze, w znaczeniu otoczenia Ojca Wielkości w Królestwie Światła, po drugie, w znaczeniu przestrzenno-czasowej konstrukcji eschatologicznej⁴³.

Pierwsze rozumienie eonu przybliży na przykład psalm *Hymn do panteonu*, gdzie mówi się o dwunastu eonach lub nawet o eonach eonów⁴⁴, pośród których znajduje się „Ojciec Wielkości, król, który jest chwalebny, słońce, które jest

⁴² *Psaumes des errantes...*, p. 378.

⁴³ *Кефалайя („Главы“)*. *Коптский манихейский трактат*, пер. Е. Б. Смагина, Москва 1998, с. 474–475.

⁴⁴ PsB 136,33–34.

w swoich eonach⁷⁴⁵. Współczesna rosyjska badaczka Ewgenia B. Smagina mówi o eonach w Królestwie Światłości jako o „nieprzebranym mnóstwie świetlistych światów zamieszkałych przez bóstwa”⁷⁴⁶.

Eon w drugim znaczeniu to zaświatowa kraina-konstrukcja nazywana Nowym Eonem (ΠΑΙΩΝ ΝΕΨΡΕ). Chociaż źródła podkreślają przede wszystkim eschatologiczną funkcję Nowego Eonu, to wznoszony jest on przez Wielkiego Budowniczego podczas całej epoki zmieszania. W tym czasie przebywają w tej krainie bogowie Światłości walczący z mocami Ciemności oraz wszystkie zwycięskie dusze uwolnione z ciał. W okresie eschatologicznym Nowy Eon zostanie połączony z Królestwem Światłości⁴⁷. W kontekście soterycznej funkcji Nowego Eonu trzeba wspomnieć *Psalm CCXXIX* ze zbioru *Psalmy na święto Bema*, gdzie mówi się wyraźnie o tym, że manichejscy wybrani i słuchacze (katechumeni), jeśli tylko będą wypełniać swoje obowiązki religijne, zapanują w Nowym Eonie⁴⁸.

W komentowanym tu utworze zwycięska dusza stoi u wejścia do „eonów”, co sugerowałoby pierwotną siedzibę Ojca Wielkości, a nie „tymczasową” krainę – Nowy Eon – gdzie odpocznienie według mitu manichejskiego osiągną dusze, które ukończyły swoją ziemską i zaświatową podróż. Jak się jednak wydaje, ta niezgodność z doktryną „religii Światłości” wynika jedynie ze względów poetyckich – psalmiście chodziło prawdopodobnie o podkreślenie pewności i ostateczności indywidualnej soterii.

2. Doskonałość duszy stojącej u wejścia do Królestwa Światłości (167,24–41 lub do 43). Koniec tego fragmentu jest uszkodzony – zachowany początek rzeczownika w wierszu 167,43 sugeruje, że być może część ta kończyła się dopiero w tym miejscu.

⁴⁵ „ΠΙΩΤ’ ΝΤΕ ΤΜΝΤΝΑΘ/ΠΡΡΟ ΕΤΟΙ ΝΕΛΥ/ΠΡΗ ΕΤΖΝΝΕϷΑΙΩΝ” (PsB 136,14–16).

⁴⁶ *Κεφαλαία...*, c. 475.

⁴⁷ M. Dobkowski, *O Nowym Raju, Wielkiej Budowli i Budowniczym. Mitem Nowego Eonu w koptyjskich pismach manichejskich*, w: *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 31–42.

⁴⁸ PsB 23,27–29.

Pierwszy z motywów, który pojawia się w tym fragmencie (167,24) to „znaki baranka”. André Villey w swoim komentarzu twierdzi, że nie chodzi tu o znaki magiczne znane niektórym gnostykom, ani nawet o ryt inicjacyjny manichejczyków, dzięki któremu postulant był przyjmowany do Kościoła „religii Światłości” lub przechodził z kręgu słuchaczy do grona wybranych. Sugeruje natomiast, że „znaki baranka” pozostają w związku z cierpieniem Duszy Świata, czyli tej części Światłości, która zmieszana z Ciemnością utworzyła widzialny wszechświat. Dowodzi tego w taki sposób, że topos baranka należy łączyć z Jezusem *patibilis*, cierpiącym aspektem odkupiciela, czyli ze Światłością uwięzioną w przyrodzie, natomiast „znaki” to nic innego jak „trzy pieczęcie” – trzy podstawowe zasady etyczne obowiązujące wybranych, które pozwalają na minimalizowanie cierpienia tej uwięzionej Światłości. Francuski badacz przypuszcza ponadto, że o wspomnianych pieczęciach (ust, rąk i łona) jest mowa w trzech następnych wersach (167,26–28)⁴⁹.

Moim zdaniem Villey zbyt pochopnie odrzucił związek określenia „znaki baranka” z rytym inicjacyjnym. Zaczniemy od „znaków”. W tekście psalmu oddaje je słowo ΠΜΕΙΝΕ. Ten sam koptyjski rzeczownik występuje w znanym i komentowanym przez Henriego-Charles’a Puecha⁵⁰ dziewiątym rozdziale *Kephalaia*⁵¹. Mówi się w nim o pięciu znakach: pozdrowieniu pokoju, uścisku prawej dłoni, pocałunku, czołobitnym pokłonie oraz nałożeniu rąk lub ręki. Przedstawiane są one przez wspomniany traktat manichejski w trzech perspektywach: mitologicznej – otrzymał je Pierwszy Człowiek (ΠΩΛΡΤ ΝΡΩΜΕ) od bogów Światłości, gdy schodził do walki z mocami Ciemności oraz gdy powracał do Królestwa Świata⁵², eklezjologicznej – są one przekazywane w Kościele manichejskim⁵³, a także eschatologicznej – uzyskują je zwycięskie dusze po śmierci⁵⁴. Wspo-

⁴⁹ *Psaumes des errantes...*, p. 379–381.

⁵⁰ H.-Ch. Puech, *Sur le manichéisme et autres essais*, Paris 1979, p. 355–389.

⁵¹ Keph. 37,28–42,23.

⁵² Keph. 38,13–40,19.

⁵³ Keph. 40,19–41,10.

⁵⁴ Keph. 41,11–25.

mniany fragment precyzuje także, że w Kościele manichejskim znaki te udzielane są przez boga nazywanego Świetlisty Umysł (ΠΝΟΥΣ ΝΟΥΑΙΝΕ)⁵⁵, odpowiedzialnego za indywidualną i kolektywną wiedzę soteryczną manichejczyków, a w zaświatach uwolniona dusza otrzymuje je od żeńskiego bóstwa o nazwie Świetlisty Kształt (ΤΜΟΡΦΗ ΝΟΥΑΙΝΕ)⁵⁶. Tak więc związek „znaków” nie tylko z inicjacją w Kościele manichejskim, ale także z wzorcową działalnością zbawczą Pierwszego Człowieka (pierwszego boga Światła, który zmierzył się z Ciemnością) oraz z eschatologicznym potwierdzeniem indywidualnej soterii jest tu oczywisty. Trzeba powiedzieć jeszcze, że w końcowej części dziewiątego rozdziału *Kephalaia* mówi się o tym, iż to Mani zapoczątkował tradycję przekazywania pięciu znaków w swojej wspólnocie religijnej i podkreśla się szczególne znaczenie piątego z nich, czyli nałożenia rąk⁵⁷. Można wskazać jeszcze jedno miejsce w *Kephalaia*, gdzie kontekst inicjacyjny występowania „znaków” nie powinien budzić wątpliwości. Chodzi tu o rozdział sto trzeci: *O pięciu cudownych rzeczach, które Świetlisty Umysł objawia w wybranych*⁵⁸. Tytułowe „cudowne rzeczy” to „pięć świetlistych znaków” (ΤΟΥ ΜΜΕΙΝΕ ΝΟΥΑΙΝΕ), czyli cnót, które Świetlisty Umysł wkłada na manichejskiego wybranego podczas inicjacji. Według analizowanego rozdziału są to: mądrość (ΤΣΟΦΙΑ), wiara (ΠΝΑΖΤΕ), przy opisie trzeciego znaku tekst jest uszkodzony, miłość (ΤΑΓΑΠΗ) oraz „obawa przed słusznym wykluczeniem” (ΤΖΡΤΕ ΜΠΩΩΩΤ ΑΒΑΛ ΝΖΕΠ).

Przejdźmy teraz do drugiego ze słów określenia „znaki baranka”. Koptyjskie słowo ΠΖΙΒ, które oznacza „baranka”, jest używane w *Psalterzu manichejskim* rzadko, a w *Psalmach błędzących* tylko w omawianym tu utworze⁵⁹. Obraz „baranka” jest najpełniej objaśniony w *Psalmie CCXXIII*⁶⁰ ze

⁵⁵ Keph. 40,24.

⁵⁶ Keph. 41,11.

⁵⁷ Keph. 41,26–42,10.

⁵⁸ Keph. 257,8–258,3.

⁵⁹ W psalmie *Wzlot ku eonom* odnajdujemy je w dwóch miejscach: oprócz PsB 167,24 także PsB 167,63.

⁶⁰ PsB 9,2–11,32. Zob. też polski przekład Jerzego Prokopiuka: „Gnosis” 1996 (kwiecień), nr 8, s. 2–4.

zbioru *Psalmy na święto Bema*. Występuje on w poetyckiej interpretacji jednego z najważniejszych wydarzeń mitu manichejskiego – zmieszania Światła z Ciemnością. Pierwszy Człowiek, pierwszy bóg Światłości, który był posłany przez Ojca Wielkości do walki z siłami Ciemności, uległ tym mocom i został uwięziony. Kolejne bóstwa Światłości uwolniły Pierwszego Człowieka, ale Ciemność wciąż więziła jego Duszę. Utworzenie widzialnego świata z mieszaniny Światła i Ciemności oraz stopniowe uwalnianie z niego Światłości (Żyjącej Duszy) ma doprowadzić do ostatecznego pokonania Ciemności. Ten epizod mityczny został oddany w *Psalmie CCXXIII* za pomocą alegorii pasterza, który posługuje się barankiem jako pułapką, aby schwytać lwa i ocalić owczarnię. Następnie pasterz leczy baranka z ran zadanych przez lwa⁶¹. Pasterzem jest tu Ojciec Wielkości, barankiem – Pierwszy Człowiek, lwem – moce Ciemności, a owczarnią – Królestwo Światłości. We wzmiankowanym utworze interesujące jest to, że nazwa Pierwszy Człowiek pojawia się tylko raz⁶², a postać ta określana jest także jako Słowo⁶³ i Syn⁶⁴. Być może jest to świadoma próba chrystianizacji i zacierania pewnych rysów narracji manichejskiej. Wspomnianą dwuznaczność widać także gdzie indziej – „baranek” w kontekście Jezusa pojawia się w *Psalmie CCLI*⁶⁵, a w kontekście Pierwszego Człowieka w jednym z *Psalmy Heraklidesa*⁶⁶. Widać zatem, że łączenie obrazu „baranka” wyłącznie z Jezusem, jak chce tego Villey, nie jest właściwe. Bardziej poprawne byłoby widzieć go także (a może: przede wszystkim) jako Pierwszego Człowieka w obu jego funkcjach: ofiary, ale i zwycięzcy.

Podsumowując powyższe rozważania, trzeba powiedzieć, że „znaki baranka” to ryty, które otrzymała dusza podczas inicjacji we wspólnocie manichejskiej od Świetlistego Umysłu i które zostały potwierdzone po jej wyjściu z ciała przez

⁶¹ PsB 9,31–10,5.

⁶² PsB 10,20–21.

⁶³ PsB 9,28.

⁶⁴ PsB 10,7.

⁶⁵ PsB 60,22.

⁶⁶ PsB 198,9.

Świetlisty Kształt. Wzorcem dla tych symboli były znaki otrzymane na początku zmagania Światła z Ciemnością przez Pierwszego Człowieka.

W trzech następnych wersach (167,26–28) André Villey widzi potwierdzenie swojej tezy, że „znaki baranka” to „trzy pieczęcie” – reguły moralne manichejskich wybranych. Twierdzi on, że „prawda” z wiersza (167,26) wymaga „pieczęci ust”, „dziewictwo” (167,27) łączy się z „pieczęcią łona”, a uszkodzony wiersz 28 mówiłby o „pieczęci rąk”⁶⁷. W mojej opinii nie jest to właściwy trop interpretacyjny, choćby dlatego, że wspomniane pieczęcie-reguły występują zawsze w ustalonej kolejności, takiej, jak podaje ją najbardziej wyczerpujące świadectwo na ten temat, czyli *De moribus Manichaeorum* św. Augustyna, a mianowicie: pieczęć ust, rąk i łona⁶⁸ (Villey: ust, łona, rąk). Podobna sekwencja „pieczęci” jak u Augustyna występuje również w utworach *Psalterza manichejskiego*: w *Psalmie do Trójcy*⁶⁹ oraz w *Zasadach, aby uzyskać życie*⁷⁰ ze zbioru *Psalmy błędzących*. O czym zatem, jeśli nie o „trzech pieczęciach”, mówią wspomniane trzy wersy? Według siódmego rozdziału *Kephalaia* po śmierci przed każdą zwycięską duszą pojawia się oprócz Świetlistego Kształtu także trójka aniołów Światła: „Jeden ma nagrodę w swojej ręce, drugi niesie świetlistą szatę, trzeci jest tym, kto posiada diadem i wieńiec, i koronę Światła”⁷¹. Podobny opis znajdujemy w arabskim traktacie z X wieku pod tytułem *Fihrist* – trzej bogowie przynoszą duszy wybranego, który umarł, naczynie do picia (inne odczytanie: „nagrodę zwycięstwa”), szatę oraz koronę i diadem⁷². Tak więc w wersach 167,26–28 omawianego psalmu przedstawiony jest zapewne obraz wyzwolonej duszy, która została już nagrodzona przez anioły towarzyszące Świetlistemu Kształtowi. „Prawda” w jej ręce byłaby aluzją do za-

⁶⁷ *Psaumes des errantes...*, p. 380–381.

⁶⁸ Augustyn, *De moribus Manichaeorum*, X, 19.

⁶⁹ PsB 115,31–33; 116,16–18.

⁷⁰ PsB 182,21–23.

⁷¹ „ΠΟΥΕ ΕΥΕΜ[Α2]ΤΕ ΜΠΒΡΑΒΙΟΝ ΖΝ ΤΕΥΟΙΧ ΠΜΑΖCΝΕΥ ΕΥΒΙ ΖΑ ΘΒCΩ/
ΝΟΥΑΙΝΕ ΠΜΑΖΘΑΜΤ ΠΕ ΠΕΤΕΜΑΖΤΕ ΝΤΟΡΗΠΤΕ/ΜΝ ΠCΤΕΦΑΝΟC ΜΝ ΠΚΛΑΜ
ΝΤΕ ΠΟΥΑΙΝΕ” (Keph. 36,15–18).

⁷² Al-Nadim, *Fihrist*, transl. by B. Dodge, New York 1970, p. 795.

chowania nauki Maniego⁷³, szata, która jest „dziewictwem”, to nawiązanie do skutecznego przestrzegania obowiązków nałożonych przez wspólnotę religijną⁷⁴, a w brakującym wersie była zapewne mowa o koronie Światła – sugestia, że zmarły nie szkodził za życia Krzyżowi Światła, czyli Światłości uwięzionej w przyrodzie⁷⁵. Według dzieła *Fihrist* dusza była w powyższy sposób nagradzana jeszcze przed wejściem na Kolumnę Chwały, czyli przed wejściem do Nowego Eonu mogła być z pewnością w taki sposób przybrana⁷⁶.

Następne pięć wersów (167,29–33) nie sprawia już takich problemów hermeneutycznych. Występujące tu pojęcia „Umysł”, „Myśl”, „Nauka”, „Rada” i „Zamysł” to pięć części duszy według manichejskiego nauczania. Rozdział trzydziesty ósmy *Kephalaia* mówi o przemianie inicjacyjnej człowieka na poziomie fizjologii mistycznej. Pod wpływem Świetlistego Umysłu wspomniane pięć członków duszy zostaje oddzielonych od pięciu części ciała – kości (ΠΚΕC), ścięgna (ΠΜΟΥΤ), żyły (ΠΜΟΟΜΕ), mięsa (ΤCΑΡΞ) i skóry (ΠΩΑΡΕ) – będących we władzy Grzechu, w tym celu, aby utworzyć oczyszczoną duszę w ludzkim indywiduum, czyli Nowego Człowieka⁷⁷. Autor *Psalmów błędzących* wykorzystuje topos pięciu części duszy jeszcze w pięciu innych utworach, wymieniając je zawsze w tym samym porządku⁷⁸.

⁷³ Prawda jako objawienie i nauka Maniego, zob. przede wszystkim rozdział siedemdziesiąty szósty *Kephalaia* (Keph. 183,10–188,29).

⁷⁴ Dziewictwo w połączeniu z modlitwą i postem: PsB 51,26; 60,20; dziewictwo i post: PsB 149,24.

⁷⁵ Jako uzasadnienie dla mojej interpretacji mogę wskazać końcową część sto dwunastego rozdziału *Kephalaia* (Keph. 268,19–27). We fragmencie tym jest mowa o „trzech wielkich mocnych rzeczach” (ΨΑΜΤ ΝΝΑΘ ΝΖΩΒ ΝΖΩΡΕ) wyznaczających właściwe życie religijne manichejczyka. Pierwsza z nich odnosi się do wiary i prawdy, druga – do rytu prawej ręki i pozdrowienia pokoju, trzecia – do poszanowania i miłosierdzia dla Krzyża Światłości. A zatem są to zalecenia czy wzorce odnoszące się do trzech podstawowych sfer działania manichejczyka: 1) sfery indywidualnej; 2) sfery rytuału i dyscypliny, czyli wspólnoty religijnej; 3) sfery przyrody i odpowiedniego traktowania zawartej w niej substancji Światłości.

⁷⁶ Al-Nadim, *op. cit.*, p. 795.

⁷⁷ Keph. 96,13–21.

⁷⁸ PsB 166,38–167,2; 170,9–11; 174,12–18; 182,24–28; 186,23–27.

Kolejny fragment psalmu (167,34–38) jest związany ściśle z poprzednim. Mówi się tutaj o pięciu cnotach: miłości, wierze, doskonałości, cierpliwości i mądrości. Według trzydziestego ósmego rozdziału *Kephalaia* są to moce lub łaski, które Świelisty Umysł umieszcza na częściach oczyszczonej duszy, czyli na Nowym Człowieku⁷⁹. W zbiorze *Psalmy błędzących* proces nakładania tych mocy na pięć członków duszy jest przedstawiony w utworze *Zasady, aby uzyskać życie*⁸⁰.

Ostatnie wersy omawianej części psalmu (167,39–43) są poważnie uszkodzone, co pozwala tylko w ogólnym zarysie ustalić ich oryginalną treść. „Wiedza” (gnoza) i „serce” albo „rozum” to para wartości mająca zapewne podsumować manichejski sposób życia lub poznania, jak w przypadku *Hymnu do czterech wielkich dni* („wiedza” i „przykazania”)⁸¹ czy *Hymnu do zwycięskiej duszy* („wiedza” i „mądrość”)⁸². Z kolei trzy linie, z których daje się odczytać tylko słowo „modlitwa”, odnoszą się być może do trzech obowiązków religijnych często zestawianych ze sobą razem przez źródła manichejskie, są to: post (ΤΗΝΕΣΤΙΑ), modlitwa (ΠΡΑΗΛ), jałmużna (ΤΜΝΤΝΑΕ) – taka grupa występuje na przykład w *Psalmie CCXXXI*⁸³ należącym do zbioru *Psalmy na święto Bema*. Tak więc, jeśli powyższe przypuszczenia są trafne, również i ten fragment utworu podkreślałby doskonałość oczyszczonej duszy.

3. Pouczenia zwycięskiej duszy kierowane do tych, którzy znajdują się jeszcze w ciałach (167,44–60). Początek tej części psalmu jest uszkodzony, lecz wyznaczyć go możemy dzięki trybowi rozkazującemu czasowników. W tym fragmencie dusza z perspektywy ukończonej pomyślnie podróży przypomina zasady religijne przydatne tym, którzy pozostają jeszcze w ciałach.

⁷⁹ Keph. 96,30–97,4.

⁸⁰ PsB 182,24–28.

⁸¹ PsB 135,5–6.

⁸² PsB 163,24; 178,27–28.

⁸³ PsB 33,18. Ważne dla naszych rozważań jest to, że w *Psalmie CCXXXV* wspomniane obowiązki religijne zostały wymienione zaraz po pięciu cnotach-łaskach, podobnie jak w omawianym tu utworze.

Są to nakazy zerwania ze światem (167,49) i społeczeństwem (167,52–53), dokonania przemiany wewnętrznej (167,54–55 oraz 167,57–58) i podtrzymywania jej (167,59–60) z pomocą przykazań wspólnoty religijnej (167,56). André Villey zwraca uwagę na odniesienia do *Ewangelii* i *Listów św. Pawła*: „Weź swój krzyż na siebie” pochodzi z Mt 16,24; „Porzuć ojca i matkę. Porzuć brata i siostrę” to nawiązanie do Mt 10,37; a motyw „Starego i Nowego Człowieka” został wzięty z Rz 6,6 i Ef 4,22–24. Warto dłużej zatrzymać się przy toposie „Starego i Nowego Człowieka” (167,54–55) oraz „białej gołębiczy i węża” (167,57–60)⁸⁴.

Motyw „Starego i Nowego Człowieka” jest powszechnikiem ogólnomanichejskim i chociaż w *Psalmach błędzących* występuje tylko w tym jednym miejscu, to potwierdzony jest *expressis verbis* także w koptyjskich *Kephalai*⁸⁵, partyjskim *Kazaniu o Świetlistym Umyśle*⁸⁶ oraz w *Traktacie chińskim*⁸⁷, czyli praktycznie na całym obszarze występowania „religii Światłości”. Co oznacza powyższy topos? Stary Człowiek to świetlista dusza związana swymi pięcioma częściami z materialnym ciałem, natomiast Nowy Człowiek – to dusza, która choć pozostaje jeszcze w ciele, to nie podlega już jego kierownictwu, gdyż znajduje się pod wpływem Świetlistego Umysłu, tak jak o tym mówi rozdział trzydziesty ósmy *Kephalai*.

Z kolei obraz „białej gołębiczy i węża” oprócz omawianego psalmu można znaleźć jeszcze w dwóch innych utworach *Psalmów błędzących* (i, jak się zdaje, są to jedyne miejsca w całym *Psalterzu*), to jest w *Psalmie o ciasnej bramie*⁸⁸ i w *Zasadach, aby uzyskać życie*⁸⁹. W pierwszym z tych psalmów pojawia się wyjaśnienie, że „biała gołębicza” to miłość Boga i do niej można porównywać czystego ducha, natomiast „węża” łączy się tu z duchem nieczystym. Jak widać, również i ta metafora mówi

⁸⁴ *Psaumes des errantes...*, p. 381–382.

⁸⁵ Keph. 249,19; 269,22–23.

⁸⁶ H.-J. Klimkeit, *The Manichaean Doctrine of the Old and the New Man*, in: M. Heuser, H.-J. Klimkeit, *Studies in Manichaean Literature and Art*, Leiden 1998, p. 127, n. 13.

⁸⁷ H.-J. Klimkeit, *op. cit.*, p. 133–134.

⁸⁸ PsB 156,25–30.

⁸⁹ PsB 182,29–183,2.

o przemianie inicjacyjnej manichejczyka, kładąc być może nieco większy akcent na samo podtrzymanie stanu czystości duszy niż na jego osiągnięcie.

4. Radość zwycięskiej duszy spowodowana tym, że przebyła ziemską i zaświatową drogę (167,61–168,17). W tej części psalmu występują dwa tematy: próba wyrażenia szczęścia z powodu osiągnięcia odległego celu oraz przedstawienie przebiegu tej peregrynacji. Jak wspominałem na początku niniejszego komentarza, odnośnie do omawianego fragmentu można nawet zaryzykować twierdzenie, że dusza, której losy śledzimy, nie znajduje się już u wejścia do Królestwa Światłości, lecz przekroczyła jego bramy. Argumenty, które mogą za tym przemawiać, są następujące. Po pierwsze, wspomniany tu „baranek” jest „chwalebny”, nie potrzebuje więc legitymować się już „znakami” jak na początku utworu, gdy dusza prosiła o wpuszczenie do eonów. Po drugie, przywoływane tu „radość” i „odpocznienie” są charakterystyczne dla duszy, która powróciła do swojej świetlistej ojczyzny.

Na początku analizowanej części utworu pojawia się dość tajemnicza postać „młodzieńca, syna rosy” (167,64). *Litanie Jezusa* określają go bliżej jako „Jezusa, który wisi na drzewie” i jako „mleko wszystkich drzew”⁹⁰. André Villey w swoim komentarzu odnosi symbol tego „młodzieńca” do Jezusa *patibilis*, a dalej do Żyjącej Duszy, czyli Światła skalanego w przyrodzie, co jest równoznaczne z Krzyżem Światłości⁹¹. Jeśli, jak pisałem wcześniej, „baranek” jest przede wszystkim symbolem Pierwszego Człowieka, który został pokonany, ale w końcu zwyciężył (a zatem wyraża zbawczą transformację), to „młodzieniec, syn rosy” reprezentuje Żyjącą Duszę, czyli część substancji Światła wymagającą oczyszczenia i uwolnienia. Umieszczenie tej pasywnej formy Światłości w kontekście soterycznym ma, jak sądzę, podkreślić niezawodność manichejskiej drogi zbawczej.

W wierszach 168,1–8 dusza opowiada za pomocą alegorii o podróży, którą odbyła. Peregrynowała drogą morską z portu

⁹⁰ „ΙΗΣ̄ ΕΤΑΦΕ ΑΠΦΕ ΟΡΑΣ ΠΕΡΦΩΤΕ ΝΝΦΗΝ ΤΗΡΟΥ” (PsB 155,24.26).

⁹¹ *Psalmes des errantes...*, p. 307.

do miasta, a jej środkiem transportu były dwa statki. Psalmista od razu wyjaśnia użyte przez siebie obrazy. „Port” to przykazanie, „droga” to wiedza Boga (czyli gnoza), „statkami” są Słońce i Księżyc, a „miastem” – Królestwo Światłości, jak można sądzić na podstawie psalmu *Hymn do panteonu*⁹². Należy zwrócić uwagę na to, że Słońce i Księżyc jako statki to nie poetycka metafora, tylko jeden z najbardziej charakterystycznych elementów mitu manichejskiego. Według wyznawców „religii Światłości” fazy Księżyca dowodzą tego, że dusze są przekazywane z Drogi Mlecznej (manichejskiej Kolumny Chwały) na Słońce, a stamtąd do Królestwa Światłości. Księżyc „dopełniający się” po nowiu ukazuje załadunek dusz, pełni świadczy o tym, że „statek” ten jest nimi całkowicie wypełniony, a jego „ubywanie” pokazuje, że oddaje swój świetlisty ładunek Słońcu⁹³. W powyższym opisie peregrynacji duszy charakterystyczne jest to, że aż dwa elementy podróży odnoszą się do życia na ziemi, podczas gdy tylko jeden do etapu niebiańskiego i jeden do celu wędrówki.

Zwrot „szukałam, znalazłam” (167,65) i powtarzające się słowo „znalazłam” można rozumieć w omawianym kontekście jako odnalezienie drogi życia religijnego, która prowadząc przez ziemski świat i zaświaty, pozwala duszy osiągnąć niechybnie jej soteryczny cel.

Radość, o której mówi się na początku tej części utworu, dopiero na jego końcu (168,9–17) znajduje swój pełny wyraz – André Villey nie waha się powiedzieć o tym fragmencie psalmu jako o „rodzaju triumfalnej pieśni”⁹⁴.

5. *Doksologia* (168,18–19). Prawie we wszystkich utworach *Psalterza manichejskiego* występują doksologie, czyli krótkie konwencjonalne zakończenia. Jedne wyrażają pragnienie „pokoju” czy „zbawienia” kierowane do osób, któ-

⁹² PsB 136,36.39.40.

⁹³ Na temat faz Księżyca jako dowodu na transportowanie dusz na niebie zob. na przykład świadectwo neoplatońskiego filozofa z III wieku Aleksandra z Lycopolis (Alexandre de Lycopolis, *Contre la doctrine de Mani*, trad. A. Villey, Paris 1985, p. 60).

⁹⁴ *Psaumes des errantes...*, p. 382.

re były – jak można sądzić – męczennikami „religii Światłości” lub jej świętymi, inne zaś oddają cześć bogom panteonu manichejskiego, Maniemu lub wybranym⁹⁵. W omawianym przeze mnie psalmie w zakończeniu została wymieniona Maria, najczęściej powtarzające się imię w doksologiach *Psalterza* egipskich manichejczyków⁹⁶. W wezwaniu jej dusza zwraca się – według mnie – do eonów, stąd daję tu w tłumaczeniu liczbę mnogą.

V. Wnioski

W *Psalmach błędzących* – jak pisałem o tym wyżej – można znaleźć w formie dosłownej lub aluzyjnej odniesienia do wszystkich podstawowych etapów podróży duchowej mitu manichejskiego. Zapewne mają też rację badacze, którzy zwracają uwagę na ziemskie błędzenie/wędrowanie duszy – czy to jeszcze poszukującej gnozy i właściwego sposobu życia, czy to już przebudzonej i żyjącej w ciele wybranego lub słuchacza – jako na podstawowy temat omawianego zbioru psalmów. Ich ustalenia w dużej mierze potwierdza też moja analiza hymnu *Wzlot ku eonom*.

W psalmie tym oczyszczona, doskonała i święta dusza przemawia z wysokości swojego soterycznego zwycięstwa. Z tej perspektywy już wie, które etapy podróży były ważne, i chce tą wiedzą podzielić się z duszami jeszcze wcielonymi – przede wszystkim manichejskich wybranych i słuchaczy. Stąd w swojej wypowiedzi kładzie akcent na przyjęcie zasad życia manichejskiego, na dokonanie wewnętrznej przemiany i jej podtrzymanie. Niebiańska podróż świetlistym statkiem i osiągnięcie „miasta Światłości” są tylko oczywistymi skutkami tego, że dusza – egzystując jeszcze na ziemi – wybrała „drogę ku życiu”.

Trudno zatem nie zgodzić się z wnioskiem, że peregrynacja duszy opisywana przez mit manichejski, a szczególnie przez interpretujące go *Psalmi błędzących* i hymn *Wzlot ku eonom*, jest

⁹⁵ H.-Ch. Puech, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁶ Dla częstości występowania imion w doksologiach zob. zestawiony przez Allberry’ego indeks C ii; *PsB*, p. 44*.

podróżą soteryczną⁹⁷, czyli zmierzającą do oddzielenia duszy od wpływu ciała jeszcze za życia człowieka, a po jego śmierci do doprowadzenia jej na powrót do Krainy Światłości.

Mariusz Dobkowski

„I Sought, I Found”. Soul’s Journey according
to Manichaeon Hymn *Flight to Eons* (PsB 167,23–168,19)
from Coptic *The Manichaeon Psalmbook*

In this paper author analyses one of the hymns (PsB 167,23–168,19) from the group *Psalms of Wanderers*, belonging to Coptic *The Manichaeon Psalmbook*, from the perspective of the motif of soul’s journey. In conclusion he calls this journey „soterical one”, because it brings the soul to transformation and to return to the Kingdom of Light. A translation of the analysed hymn is included in the paper.

⁹⁷ Por. rodzaj wędrówki duchowej nazwanej przez Łukasza Trzczińskiego „podróżą sapiencjalną”, gdzie autor odwołuje się przede wszystkim do buddyzmu; idem, *Podróż do „nie wiem”*, w: *Czas, światło, transcendencja*, red. I. Trzczińska, Kraków 2007, s. 13–31.

ANNA CHUDZIŃSKA-PARKOSADZE
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu



КОНЦЕПЦИЯ МИСТИЧЕСКОГО ПУТЕШЕСТВИЯ В ТРАГЕДИИ ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ *ФАУСТ*

В истории мировой литературы трагедия Иоганна Вольфганга Гете (1749–1832) *Фауст* занимает почетное место. Исследования по данному шедевру не прекращаются, а количество интерпретаций и концепций трудно сосчитать¹. *Фауст* Гете является не только самым репрезентативным сочинением многовековой фаустианы², но также лучшим выражением идеи поисков счастья в литературе. Гете ассоциативно связал понятие счастья с вечными вопросами о смысле человеческого существования и путях спасения его души. Поэт-романтик придал мифическому Фаусту

¹ H. Arens, *Kommentar zu Goethes „Faust I“*, Heidelberg 1982; A. Schöne, „Faust“. *Kommentare. Enthalten in: Goethe „Faust“*, Frankfurt am Main 1994; U. Gaier, „Faust“-*Dichtungen. Kommentar I. Enthalten in: Johann Wolfgang Goethe „Faust“-Dichtungen*, Stuttgart 1999; G. Kaiser, *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes „Faust“*, Rombach 2006; J. M. van der Laan, *Seeking Meaning for Goethe's „Faust“*, New York 2007, и т.д.

² Фаустиана (нем. Faustiana) – произведения мировой литературы, главным персонажем которых выступает Фауст. Гетевский Фауст отличается тягой к знаниям и преобразению бытия, непрерывным поиском счастья и поэтому неслучайно является универсальным, „аккумулирующим“ героем эпохи Просвещения. См.: Г. В. Якушева, *Фаустиана*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин, Москва 2001, с. 1128–1131.

черты своей эпохи и, естественно, черты собственного характера. Гетевский герой отличается от своих предшественников тем, что он не простой грешник, жаждущий знаний, а человек, который все эти знания уже обрел и помимо того испытывает разочарование миром и жизнью. Здесь важна не сама история приключений Фауста, а эволюция его личности и духа.

Работу над главным делом своей жизни Гете начал уже в 1773 году³. Первую часть он закончил в 1806 году, когда ему исполнилось пятьдесят семь лет. Два года спустя, в 1808-м, была опубликована первая часть *Фауста*. Работа над второй частью продолжалась с 1825 по 1831 год, т.е. шесть лет. Гете завершил сочинение второй части в середине июля 1831 года, а в августе рукопись была запечатана в конверт, с указанием раскрыть и опубликовать ее только после его смерти⁴. Гете скончался 22 марта 1832 года в Веймаре. Вторая часть *Фауста* была издана в том же году в 41-м томе его собрания сочинений. Итак, над текстом *Фауста* Гете работал в течение всей жизни, т.е. около шестидесяти лет⁵.

Исследователи часто подчеркивают, что *Фауст* – это своего рода духовный дневник Гете, в котором запечатлен в символических образах его жизненный путь⁶. Адам Поморский считает даже, что Мефистофель является *alter ego* самого Гете⁷. Несомненно, судьба Фауста отражает жизненный опыт Гете. Проблема в том, что этот опыт закодирован в мистической символике. Вдобавок, эта символика пред-

³ W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 15. Некоторые литературоведы считают, что Гете начал писать первую часть трагедии еще в 1770 году. См.: D. Hawkes, *The Faust Myth. Religion and the Rise of Representation*, New York 2007, p. 144.

⁴ A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, w: J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, tłum. i posł. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 522.

⁵ Давид Хоукс утверждает, что Гете писал *Фауста* шестьдесят два года. См.: D. Hawkes, *op. cit.*, p. 144.

⁶ W. Szturc, *Życie i myśli Doktora Georgiusa Fausta*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23–26 października 1997 r.*, t. 1, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, s. 25.

⁷ A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart...*, s. 518.

ставляет собой синтез традиции гностицизма⁸, герметизма и алхимии⁹.

Интересной, в этом отношении, кажется интерпретация трагедии *Фауст* Карлом Густавом Юнгом, который, предлагая разделение художественного творчества на две категории – психологическую и провидческую, указывает на произведение Гете как на образцовый пример объединения этих двух крайних видов искусства. Юнг первую часть *Фауста* называет психологической, а вторую „провидческой”: „Бездна, разделяющая первую и вторую части *Фауста*, демонстрирует различие между психологическим и провидческим видами художественного творчества”¹⁰. Соответственно первая, психологическая, часть содержит материал из сознательной жизни героя и сконцентрирована на драматическом опыте его жизни, сильных эмоциях, страданиях и т.д. Вторая часть демонстрирует опыт мистических видений космоса. Однако Юнг сам признается, что конкретизация этих образов является сложной интерпретационной задачей: „Видение ли это других миров или духовной тьмы, или же первоначал человеческой психики? Мы не можем утверждать ничего наверняка”¹¹.

В настоящей статье мы попытаемся исследовать сложную схему образов, представленных в *Фаусте*, и законы ее построения в свете мотива пути Фауста как символического перерождения героя. Итак, символика пути выступает как универсальный образ связи между двумя точками

⁸ Исследователи часто указывают на Симона Мага и Елену как на прототипы мифологемы Фауста, „живописную местность” в *Фаусте* Гете относят к гностической Плероме, Вечная Женственность это, естественно, воплощение гностической Софии, а Мефистофель-искуситель (противник Софии) приобретает черты Архонта. См.: W. Szturc, *Życie i myśli Doktora Georgiusa Fausta...*, s. 19–20; P. Oczko, *Życie i śmierć doktora Fausta, zlego czarnoksiężnika, w literaturze angielskiej od wieku XVI po romantyzm*, Kraków 2010, s. 17; W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej...*, s. 30, 40 и т.д.

⁹ См.: W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej...*, s. 46–47, 54–57, 59–62; idem, *Życie i myśli Doktora Georgiusa Fausta...*, s. 19–20; A. Pomorski, *op. cit.*, s. 519, 521, 533–548; P. Oczko, *op. cit.*, s. 34 и т.д.

¹⁰ К. Г. Юнг, *Психология и литература*, <http://jungland.net/node/1564>.

¹¹ Ibidem.

пространства. Так понимаемый путь, или путешествие, – это символ жизни и судьбы человека, который наделяется пространственным и временным измерением. При чем начало и конец пути отмечены изменением состояния героя, приобретавшего что-то новое или восполнившего утраченное¹².

Мистический характер трагедии Гете вписывает ее в пантеон шедевров мировой литературы, среди которых обнаруживается *Божественная комедия* Данте Алигьери, *Освобожденный Иерусалим* Торквато Тассо, *Потерянный рай* и *Возвращенный рай* Джона Мильтона, трагедии Уильяма Шекспира, и т.д.¹³ Весьма важно, что гетевская история Фауста основана на мифе, так как именно миф является самой древней и полной эстетической формой выражения мистического в литературе. В *Фаусте* реализуется единство мистического и эмпирического, характерное для мифической образности. Так понимаемая сфера мистического становится разновидностью реальности¹⁴.

Для мистического произведения характерна универсальная интуиция двоemiрия, анамнезис (погружение художника в мистический мир), теургия (уровень художественной реализации и восприятия) и применение символа как средства закрепления и передачи мистического¹⁵. Двоemiрие в *Фаусте* не ограничивается концепцией потусторонности. В трагедии наблюдается целая сложная структура миров, включающая в себя физический, астральный и ментальный уровни. Содержание *Фауста* кажется результатом его личного духовного опыта, с одной стороны, и применением универсальной системы мистических образов, с другой стороны. К последним показателям можно отнести хотя бы герметическую и алхимическую символику во второй части драмы.

¹² *Словарь символов и знаков*, автор и сост. В. В. Адамчик, Москва–Минск 2006, с. 162.

¹³ М. В. Яковлев, *Мистическое*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин, Москва 2001, с. 558.

¹⁴ *Ibidem*, с. 557–559.

¹⁵ *Ibidem*, с. 556–558.

Соответственно, в гетевской трагедии изображены одновременно инициатическая модель как путь к сверхпознанию (т.е. познанию божественного) и личные мистические переживания самого романтика. При этом, однако, следует отметить существенную разницу между первой и второй частью трагедии. В первой части физический, материальный мир преобразен и обогащен с помощью фантастических мотивов (мотивы магических фокусов, сцены Вальпургиевой ночи, сцены в кухне ведьмы, и т.д.). Правда, кажется, что фантастические образы носят фольклорный и игровой характер. На самом деле они отражают астральную сферу страстей в нижнем материальном измерении. Подобно дантовской комедии Гете представил блуждания человеческой души по кругам ада с той разницей, что гетевский ад – это земной мир. Не случайно в финале первой части земной мир метафорически соотнесен с гностической символикой тюрьмы.

В первой части Фауст поддается испытаниям, которые готовит для него Мефистофель. Дьявол доминирует над ним и его же руками совершает злодеяния (убийство Валентина – брата Маргариты, убийство матери Маргариты, соблазнение Маргариты). Фауст доходит даже до измены Маргарите, и, воспользовавшись ее наивностью и любовью, оставляет ее с ребенком на произвол судьбы. В этой части испытывается подсознание¹⁶ гетевского героя и наступает столкновение его со сферой инстинктов.

Проблема интерпретации первой части заключается в толковании сцены самоубийства Фауста. Несмотря на то, что хор ангелов в пасхальное воскресенье препятствовал

¹⁶ Понятие подсознания ныне редко употребляется, так как оно вытеснено понятием „бессознательного” сформулированным К. Г. Юнгом. Тем не менее, сам Юнг употреблял это понятие, связывая его с прошедшими, забытыми событиями личной жизни, со сновидениями, а результатом патологического подсознания считал раздвоение личности (См.: К. Г. Юнг, *К вопросу о подсознании*, <http://jungland.net/node/618>). В нашем анализе мы употребляем понятие подсознания, которое с одной стороны, сходно с теорией архетипов коллективного бессознательного Юнга, но с другой стороны, оно и вполне созвучно с понятием „ид” (вытесненные желания, инстинктивная сфера человеческой психики), предложенным З. Фрейдом.

фаустовскому самоубийству, герою пришлось искупить свой грех нисхождением в ад. Поэтому его путешествие по загробному миру представляет собой, скорее всего, блуждание сознания героя, а не серию приключений, организованных Мефистофелем. Более того, в этом отношении дьявол воспринимается как демонический двойник Фауста, которого герой должен преодолеть в своем сознании. Ссылаясь на терминологию Юнга, образ Мефистофеля можно отнести к архетипу личной тени¹⁷ Фауста. Симптоматично, что функция и характер Мефистофеля меняется во второй части трагедии. Он становится слугой Фауста, который превышает его своими знаниями и магическими возможностями. Такая метаморфоза Мефистофеля и Фауста является результатом восхождения сознания последнего на более высокий уровень мистического познания¹⁸.

Юнг проводит аналогию между союзом Фауста с Мефистофелем и мифической битвой героя с драконом. Ученый полагает, что акт заключения договора между Фаустом и Мефистофелем, осмысливается как отдавание героем себя под воздействие персонажа „тени”. Юнг объясняет поступок Фауста следующим образом: „Фауст не смог испытать всю полноту жизни на значительном отрезке детства и юности. Поэтому его можно назвать оторванным от реальной жизни и незаконченным человеком, растерявшим себя в бесплодной погоне за метафизическими целями, так и не ставшими

¹⁷ См.: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., tłum., wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 65–68.

¹⁸ Исследователи обращают внимание на то, что Мефистофель воспринимается как *alter ego* Фауста. С. Бойчук, „Русский Фауст”: образ доктора Фауста в российской литературе первой половины XIX века. *Постановка проблемы*, „Slavica Wratislaviensia” 2007, nr 143 (2970), s. 53–54. К. Г. Юнг рассматривая эту проблему, признал, что Фауст в качестве героя змеборца неминуемо должен поддаться власти темных сил с целью победы над ними в будущем (C. G. Jung, *Man and His Symbols*, London 1980). Однако, как нам представляется, в гетевской трагедии между Фаустом и Мефистофелем нет вражды и желания победить противника. Суть их взаимоотношений сводится к перемене качества природы каждого из них, поскольку они составляют одно целое.

явью. Он не был еще готов принять жизнь такой, какая она есть: и в ее хорошем, и в плохом¹⁹.

Итак, различие между первой и второй частями связано с движением души-сознания героя вниз (I-я ч.) и вверх (II-я ч.), а также и двойственным характером мистического переживания. Первая часть трагедии отражает внешний тип мистического опыта, в котором раскрываются видения и зрительные представления. Эти визуальные проекции отражают связь эго мистика с внешним миром. Вторая часть *Фауста* представляет в художественных образах внутренний мистический опыт, обозначающий особые психофизические состояния, воспринимаемые без зрительных впечатлений, как особого рода чувства²⁰. Если в первой части Гете представлял сферы физического и низшего астрального мира, то во второй он концентрировался на ментальном мире и пронзающих его высших сферах астрального мира. Причем главную роль играет здесь ментальная активность самого героя, пытающегося войти в контакт с существами, обитающими в ментальном пространстве, отличающимся коллективным и объективным характером.

Загадочное пространство второй части *Фауста* Рудольф Штайнер объясняет логикой человеческого переживания, которое постепенно переходит вверх, от состояния сна, через пробуждение, в сознательную жизнь, т.е. в жизнь рассудка, а затем к третьему плану сознания, в котором соединяется разум и ясновидение – подсознательное, сознательное, сверхсознательное²¹.

¹⁹ К. Г. Юнг, *Человек и его символы*, <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-mhs-27.php>. См. также: К. Г. Юнг, *Психологические типы. Проблема типов в поэзии. Прометей и Эпиметей Карла Шпиттелера*, <http://jungland.net/node/1893>. Кстати, Р. Штайнер, например, считает, что в образе Мефистофеля Гете объединил Люцифера и Аримана. См.: Р. Штайнер, *Духовнонаучные сообщения в связи с классической Вальпургиевой Ночью. Лекция седьмая*, в: *Духовно – Научные Комментарии к „Фаусту” Гёте*, <http://rudocs.exdat.com/docs/index-300543.html?page=5#9568321>.

²⁰ М. В. Яковлев, *op. cit.*, с. 555.

²¹ Р. Штайнер, *Духовнонаучные сообщения в связи с классической Вальпургиевой Ночью...*

Как композиция, так и пространство²² *Фауста* построены по принципу зеркального отражения, которое, между прочим, соответствует герметической закономерности: „то, что находится внизу, подобно тому, что находится наверху”²³. Если в первой части действующие лица изображают обыкновенных людей (Маргарита, ее мать, брат Маргариты – Валентин, соседка Марта, горожанине, студенты, и т.д.), то во второй части имеем дело с загадочными особами-призраками, выполняющими свои символические и культурные функции: Император, Мудрец, Дурак-шут, Форкиады, грифы, сфинксы, Елена, Парис, и т.д. Физический мир отражается в высшем ментальном измерении, создавая образные параллели.

Итак, образам и темам первой части подчинены эпизоды второй: Маргарита || Елена; ребенок-девочка рождена от Фауста и Маргариты || сын Елены и Фауста – Эвфорион; убийство ребенка Маргаритой || гибель Эвфориона; Вальпургиева ночь в горах Гарца || классическая Вальпургиева ночь; лаборатория Фауста и его разговор с Духом || Вагнер, создающий гомункула в давней лаборатории Фауста; сцена смерти Маргариты в финале первой части || сцена смерти Фауста в финале второй части, и т.п. Романтическая фантазмагория первой части уступает место алхимической символике Великого Делания во второй. Тем не менее, следует при этом подчеркнуть, что обе части пронизаны романтической иронией, позволяющей избежать авторитарного тона высказанных положений²⁴.

²² В случае мистического произведения самым подходящим определением хронотопа разработанного М. Бахтиным представляется так называемый „платоновский тип” пространственно-временных координат. Это тип автобиографического самосознания человека, отражающий формы мифологической метаморфозы. В основе такого хронотопа лежит „жизненный путь ищущего истинного познания”. См.: М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, в: *idem, Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 281.

²³ См.: Д. Странден, *Герметизм. Его происхождение и основные учения (Сокровенная философия египтян)*, Санкт-Петербург 1914, <http://psylib.ukrweb.net/books/stran01/index.htm>.

²⁴ Ирония характерна для немецкой литературы эпохи романтизма; ее отличительной чертой является наличие скрытого особого рода под-

Тема путешествия также разворачивается, начиная с уровня физического мира, переходя в астральные демонические сферы, чтобы затем разрешиться в образе духовных кругов небес. Рассматривая данный вопрос, необходимо обратить внимание на символику времени. Действие первой части начинается и заканчивается ночью. Кажется, что Фауст совершил круг испытаний, с целью искупления своих земных преступлений. Ночь – это время опасностей, искушений и духовной битвы. Это символика связанная с женским началом и бессознательными побуждениями²⁵. Символика субботней ночи и Воскресного утра говорят о том, что спасение души Фауста возможно лишь благодаря прежнему извержению его во тьму адскую. Фауст в первой части практически вступает в состояние, называемое мистиками „темной ночью души”²⁶.

Среди других символов стоит также отметить образ города, сада, леса, семантику границы и противопоставления закрытого и открытого пространства. Несмотря на то, что символические образы обычно обладают двойственным, амбивалентным смыслом, в трагедии Гете вся символика первой части надлена отрицательным значением. Когда в пасхальное Воскресенье Фауст со своим учеником Вагнером преступают границу города, – сначала выходят, а в конце сцены входят в город через городские ворота, – этот акт приобретает значение очищения Фауста от лжи и обмана (Фауст признается Вагнеру в том, что его отец на самом деле не лечил людей во время эпидемии, а помогал

текста, который ясен лишь для посвященных в иронический контекст; данный подтекст содержит прямо противоположное значение по отношению к прямому; суть романтической иронии заключается в признании ограниченности и условности любой, даже собственной точки зрения и системы ценностей. См.: А. С. Смирнов, *Романтическая ирония в русской литературе первой половины XIX века и творчестве Н. В. Гоголя*, Гродно 2004, <http://www.lib.grsu.by/library/data/resources/catalog/74438-178391.pdf>. Эту иронию Гете особенно часто использует во второй части *Фауста*.

²⁵ *Словарь символов и знаков...*, с. 126.

²⁶ См.: E. Underhill, *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*, <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.pdf>.

им умереть), чтобы затем вступить в адские круги испытаний, т.е. внутрь города²⁷. Характерно, что с этого момента компаньоном его прогулок будет не Вагнер, а Мефистофель (следующую сцену открывает замечание о том, что Фауст входит в свою лабораторию с пуделем-Мефистофелем).

Соответственно, город оказывается местом обитания демонических сил, порожденных человеком. Другим символическим пространственным образом также свойственна эта коннотация. Сад утрачивает значение божественного Эдемского рая²⁸, и становится отрицанием идеи человеческой свободы и счастья, превращаясь в место, в котором Фауст соблазнил и погубил Маргариту. И хотя в системе универсальной символики сад противопоставляется лесу, то в данном случае их объединяет отрицательный смысл. Причем символика сада связана с действиями человека, а леса – внешних, враждебных сил хаоса. Образ леса рассматривается как часть первозданного хаоса материи, который связан со стихией земли. Здесь обитают враждебные человеку демонические силы²⁹. Фауст, оказавшись после сцен соблазнения Маргариты в лесу, испытывает разочарование, поскольку мгновение счастья не может его удовлетворить, он постоянно желает больше. Томимый страстями, он бессознательно предается инстинктам, лишаясь разума (символика пещеры³⁰).

В концепции фаустовского блуждания следует различать понятия пути и путешествия. Первое означает перемещение

²⁷ Символика города тесно связана с женской символикой. Двойной характер этого символа часто сводится к противопоставлению Вавилона – города-блудницы включающего мотивы Апокалипсиса, и Иерусалима – города-девы. К тому же, города в мифологии возводятся к образу Матери-Земли. Кроме того, в мифологии говорится о том, что у каждого города есть свой божественный прототип, предшествующий земному образу в небесном краю. Именно это представление стало основой конструирования пространства во второй части *Фауста*. См.: W. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 34–37; *Словарь символов и знаков...*, с. 37.

²⁸ См.: A. Gozdek, *Mit raju w twórczości Fiodora Sologuba*, w: *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, s. 61.

²⁹ *Словарь символов и знаков...*, с. 99.

³⁰ *Ibidem*, с. 148.

от одной пространственной точки к другой, а путешествие – передвижение с помощью какого-либо средства в открытом незнакомом пространстве. Но разница между этими двумя понятиями не ограничивается лишь типом передвижения. Путешествие в культуре часто носит дидактический характер. Его совершает человек влекомый страстным желанием открытий и перемен, движимый мыслью противопоставить ограниченности наличного пространства бескрайние пространства мира. Путешествие обозначает тогда трансгрессию и движение к центру, понимаемому как начало мира и сущность вещей. Концепция путешествия связана с процессом становления личности, открывающей для себя мир в его многообразных проявлениях³¹. Путь, в свою очередь, это символ образа жизни и судьбы человека, которые наполнены препятствиями и перепутьями. Следовательно, так понимаемый путь может активизировать включенную в его концепцию символику лабиринта или вечного возвращения в исходную точку³².

Началом совместного пути Фауста и Мефистофеля оказывается погреб Ауэрбаха в Лейпциге. Поскольку Фаусту веселье и пьянство не пришлись по вкусу, Мефистофель проводил его в гости к ведьме. Сцена „Кухня ведьмы” имеет существенное значение для дальнейшего развития судьбы Фауста. Только теперь, благодаря помощи ведьмы, дьявол смог овладеть волей и сознанием Фауста. В результате действия волшебного напитка Фауст подвергается метаморфозу: он становится моложе и влюбляется в изображение женщины, увиденной в зеркале. На самом деле в эпизоде с зеркалом Гете вводит в текст тему Вечной Женственности, которая полностью раскрывает свой идеал в финале трагедии. Ведь Фауст в магическом зеркале увидел вовсе не Маргариту: „(Фауст) Дай в зеркало мне бросить взор прощальный:/ Так был прекрасен образ идеальный!/(Мефистофель) Не стоит: наяву увидишь ты/ Образчик лучший женской красоты. (В сторону.)/ Да, этим

³¹ Ibidem, с. 161–162.

³² Ibidem, с. 162.

зельем я тебя поддену./ Любую бабу примешь за Елену!” (Ф, I)³³. Следовательно, путь Фауста – это этапы познания и постижения тайны Вечной Женственности, которая возносится в мистической песне в последних строках трагедии: „(Мистический хор) Все быстротечное –/ Символ, сравненье./ Цель бесконечная/ Здесь – в достиженье./ Здесь – заповеданность/ Истины всей./ Вечная женственность/ Тянет нас к ней”³⁴.

После визита у ведьмы путь Фауста и его компаньона Мефистофеля концентрируется в разных точках города (улица, дом Маргариты, дом Марты, сад, беседка, собор). Таким образом, гетевская концепция пути обозначена координатами замкнутого городского пространства. Причем замкнутый характер пространства распространяется также и на другие места действий (погреб, кухня). Кажется, что встреча Фауста и Маргариты открывает „адский” сценарий испытаний для обоих. Похождения Фауста с этого момента до сцен Вальпургиевой ночи стоит отнести к аналогичной ситуации, представленной Данте Алигьери в *Божественной комедии*. При сопоставлении системы загробного мира у Данте с испытаниями, которым подвергается душа Фауста, можно заметить некоторое сходство. Во-первых, грехи, названные Данте и подчиненные строгой иерархии кругов, обнаруживаются также в пути испытаний Фауста – похоть и сладострастие, расточительность, гнев, лжеучение, насилие и убийство, попытка самоубийства, обман, предательство и измена. Во-вторых, первый круг дантовского ада – Лимб, где помещены герои и представители античной культуры, ассоциируется с содержанием второй части *Фауста*. Правда, сама Елена вместе с Парисом помещены Данте во второй круг, предназначенный для сладострастников. В-третьих, дантовский город Дит также является кон-

³³ И. В. Гете, *Фауст*, часть I, пер. Н. Холодковского, http://www.lib.ru/POEZIQ/GETE/faust_holod.txt. В дальнейшем все ссылки на эту публикацию будут приводиться в тексте статьи с указанием в скобках инициала названия, номера части (латинской цифрой), действия или сцены (арабской).

³⁴ И. В. Гете, *Фауст*, часть II, пер. Б. Пастернака, <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust.txt>.

центрацией таких пороков и преступлений, как насилие, убийства, самоубийства и богохульство.

Естественно, есть и существенные отличия между этими двумя хождениями по адским кругам. Несмотря на то, что автобиографичность лежит в основе обоих произведений, Данте представляет самого себя в качестве стороннего свидетеля и наблюдателя, а Гете подвергает своего героя, его душу и эго, земным испытаниям и мукам. Кроме того, Данте опекается верным проводником Вергилием, а Фауста сопровождает темный двойник – Мефистофель. В центре дантовского ада помещен Люцифер как крайнее выражение зла, а в гетевской концепции зла в момент кульминации Фауст встречает самого себя и осмысляет суть своего падения. Эти расхождения вытекают, прежде всего, из разного мировоззрения обоих авторов. *Божественная комедия* отражает католическое мировосприятие, а *Фауст* – эзотерическую мистику. Тем не менее, фундаментом обоих мировых шедевров является мистический опыт.

Возвращаясь к первой части гетевской трагедии, следует отметить, что после изгнания Фауста из города (вследствие убийства Валентина – брата Маргариты), герой вступает в новое пространство и начинает настоящее путешествие в неизвестное. Это путешествие разворачивается в рамках астрального мира. В новую сферу Фауст вступает во время Вальпургиевой ночи: „(Фауст) В область сна вошли мы, словно/ В очарованные страны./ О, веди нас прямо, ровно/ Сквозь леса и сквозь туманы./ Чрез пустыню, меж горами! – (дорога на гору – огонек их ведет)” (Ф, ч.1, сцена 21). В астральную сферу попадаетея в состоянии сна, в котором нормы физического мира не существуют. На мероприятия Вальпургиевой ночи в первой части Фауст отправляется пешком. Его туда ведет Мефистофель, принимающий на себя роль проводника: „(Мефистофель) За меня держись сильнее:/ Здесь с горы всего виднее/ Будет нам, как царь Маммон/ Заблестит со всех сторон” (Ф, I, сцена 21). В этой сцене обращают на себя внимание два обстоятельства – странное ощущение Фауста, не могущего определить спо-

соб передвижения („(Фауст) Но скажи: вперед мы шли ли/ Иль на месте всё мы были?“ (Ф, I, сцена 21)), и образ горы, с которой они смотрят на происходящее внизу. В этой сфере Мефистофель – хозяин, а Фауст – гость. Характерно, что во второй части трагедии Фауст попадет на шабаш Вальпургиевой ночи в спящем виде, на спине Мефистофеля, а вместо светлячка путь им освещает гомункул в колбе. Более того, Фауста переносят на Вальпургиеву ночь именно для того, чтобы он проснулся. В итоге, Фауст просыпается и начинает искать Елену в этой сфере, пытаясь осуществить свои мечты.

Мотив полета на вороных конях связывает эпизод Вальпургиевой ночи, во время которой Фауст увидел призрак бледного лица Маргариты, с последней сценой попытки освобождения любимой. В контексте этой сцены представляется важным то обстоятельство, что Мефистофель не может спасти Маргариту (он может только приготовить коней и поморочить ум тюремщику), так как это может сделать только Фауст. Но на самом деле Фауст спасает не Маргариту, а самого себя. Данная сцена начинается с замечания о том, что в руках Фауста связка ключей и лампа³⁵. Эти два атрибута активизируют символические смыслы и указывают на обретение Фаустом тайны познания. Решив спасти Маргариту, Фауст возвращается в сознательное состояние и приобретает заново свою волю. С этого момента Мефистофель ему подчиняется. Когда оказывается, что Маргари-

³⁵Лампа подобно другим источникам света символизирует постоянное бодрствование мысли (души) и стремление к истине. Однако за ним закрепляется также символика жертвенности и памяти об умерших. См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 209; M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, red. L. Robakiewicz, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, s. 144; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 221. Ключ, в свою очередь, символизирует смену крайних состояний: мудрость – соблазн, тайна – разоблачение. Ключ – это символ тайного знания (в том числе и магии) и свободы выбора, это инструмент понимания. Более того, ключ как символ, относящийся к мужскому началу в контексте открывания двери, символизирует единение с женским началом и представляет собой высший синтез и обретение целостности. См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 79; M. Oesterreicher-Mollwo, *op. cit.*, s. 117–118; J. E. Cirlot, *op. cit.*, s. 181.

та предавшись суду Божьему спасла свою душу, Мефистофель уводит Фауста в неизвестном направлении.

В первой сцене второй части Фауст пребывает в небесной сфере среди эльфов, а заботится о нем Ариэль. Переход от первой части трагедии ко второй имеет существенное значение и отсылает нас к мистическому ритуалу перехода (*rites de passage*) из низшей сферы в высшую. Переход через так понимаемый порог совершается в сопровождении проводника³⁶. Функцию проводника Фауста снова выполняет Мефистофель, который в финале первой части из поводьря превращается в слугу. Он более не доминирует над Фаустом. Согласно мистическому сценарию перехода перед героем сначала появляется река, которую он должен перейти, чтобы дойти до „обетованной” земли. Мистический герой слышит манящие голоса. В результате перехода через реку герой забывает все пройденные испытания и страдания. Наконец он обретает покой.

Ритуал перехода в гетевской трагедии начинается с того, что Маргарита зовет Фауста и велит ему перейти реку и спасти их ребенка: „(Маргарита) Спешите же, заклиная!/ Ступайте всё вниз, всё вниз,/ К ручью спуститесь,/ Тропинку там найдите/ И в лес войдите./ Налево под мостом/ Одна она лежит,/ И плачет, и кричит,/ Влекомая ручьём./ Она жива. Хватайте,/ Хватайте её, спасая!” (Ф, I, сцена 25). Поскольку у Маргариты от горя наступило помрачение ума, то ее состояние вписывается в логику восприятия астральной сферы. Она

³⁶ В. Штурц в своей книге сравнивает ритуал перехода, представленный в *Фаусте*, с аналогичной символикой перехода в *Божественной комедии* Данте и в романе *Генрих фон Офтердинген* Новалиса. Автор говорит о том, что между первой и второй частью существует онтологическая смена изображенных планов. При этом он ссылается на Юнга, который определил эту смену как разницу между „драмой несознательного” и „сознанием индивидуации”. Мы позволили себе в настоящей статье развить эту интерпретацию и соотнести ее с конкретными фрагментами текста, поскольку только тогда можно заметить некоторые детали, имеющие большое значение для интерпретации символики перехода (например, река, о которой говорит Маргарита, смена функции Мефистофеля и взаимоотношения Мефистофель–Фауст, концепция спасения самого Фауста, и т.д.). См.: W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej...*, s. 48–49.

больше не принадлежит материальному миру, ее дух, подобно сознанию Фауста, также томится на грани миров.

После травматических переживаний в финале первой части, Фауст попадает в „живописную местность” в первом действии второй части („Фауст лежит, утомленный, на цветущем лугу, в беспокойном сне” (Ф, II, действие 1)). В новом небесном крае Ариэль приказывает эльфам ввести Фауста в состояние забвения и покоя: „(Ариэль) Изгладьте память ужасов судьбы./ В безмолвии ночном четыре срока –/ Не медлите ж!/ Слетясь со всех сторон,/ Его склоните нежно к изголовью, –/ Росую/ Леты брызните с любовью, –/ Усталые расправит члены сон,/ И день он встретит бодр и укреплен./ Итак, скорее подвиг свой начните:/ К святому свету вновь его верните!” (Ф, II, действие 1). Сонное состояние героя, который только что попал на новую землю, также носит показательный характер ритуала перехода.

В конце первого действия, согласно мистическому сценарию, Фауст просыпается и встречает рассвет: „(Фауст) Опять ты, жизнь, живой струею льешься./ Приветствуешь вновь утро золотое!/ Земля, ты вечно дивной остаешься./ И в эту ночь ты в сладостном покое/ Дышала, мне готова наслажденье./ Внушая мне желанье неземное/ И к жизни высшей бодрое стремленье./ Проснулся мир – ив роще воспевают/ Хор стоголосый жизни пробужденье. [...] О чудный вид! Здесь, как в раю, сижу я! [...] Вот солнца диск! Увы, он ослепляет! Я отвернусь: не вынести сиянья” (Ф, II, действие 1).

Описанный ритуал свидетельствует о трансформации героя и переходе от несознательного состояния к сознательному, от хаоса к космосу, от незнания к познанию. При этом само сознание расширяется и достигает сверхсознания, часто называемого космическим сознанием³⁷. Таким образом Фауст в финале первого действия, просыпаясь и осознавая

³⁷ Космическое сознание – это „состояние сознания, достигнув которого, человек становится полным господином своего психического мира, благодаря чему он получает возможность совершенно переродиться духовно”; „сознание всеединства, испытав которое хотя бы однажды в жизни, че-

свою цель, возрождается. Преображение Фауста совершается параллельно с преобразованием окружающего мира. В итоге, „новый” Фауст вступил в новый космос, т. е. в ментальное измерение небесных кругов.

Вторую часть трагедии открывает сцена в императорском дворце. Когда Фауст просыпается и приходит в себя в „живописной местности”, Мефистофель является к императору, сразу принимая на себя роль императорского шута. В контексте дальнейших сцен напрашивается интерпретация, связывающая представленные лица трагедии с символикой Великих Арканов таро. В этой перспективе Мефистофель реализует функцию Шута-Дурака, а Фауст – Мага, который в этой части гетевского произведения превышает своими магическими возможностями Мефистофеля (об этом свидетельствует хотя бы эпизод нисхождения Фауста к Матерям).

Необходимо подчеркнуть, что вторая часть *Фауста* в отличие от первой в целом носит мистический характер. Мистика здесь реализуется не через отдельные образы-символы разного характера (например, алхимическая лаборатория, фольклорная символика, связанная с демоническим началом, и т. д.), а в становлении целостной панорамы мистического измерения. Итак, в рамках мистической символики императорский дворец можно прочесть как модель универсума, который связан с центром мира и его пространственно-временными координатами. В соответствии с символикой верха дворец рассматривается как образ неба и олицетворение высших ценностей. Симптоматично, что действия, имеющие место в небесном дворце, влияют на происходящее в нижнем, земном мире. Более того, образ дворца связан с символическим жилищем алхимика (с этой символикой созвучен также образ дождевых туч над хребтами гор³⁸). Изображение дворца одновременно относится

ловек совершенно перерождается, становится «дважды рожденным» или «рожденным от духа». См.: Д. Странден, *op. cit.*

³⁸ Данная сцена (Фауст перемещается на туче и оказывается на пике горы) следует за сценой смерти Елены и их сына и открывает действие четвертое („Высокий горный хребет”); См.: И. В. Гете, *Фауст*, часть II.

к потустороннему миру, и тогда он обозначает либо жилище, либо ворота в высшие миры потусторонней сферы. С другой стороны, в мифических преданиях дворец часто определяет собой цель путешествия героя. В таком случае он олицетворяет осуществление желаний и мечтаний, обращенных в положительном духовном направлении. В мифических дворцах часто содержится клад, символизирующий обретение путешествующим героем духовного богатства в аспекте вечности. Если эта картина обогащена добавочно образом возлюбленной и рыцаря, прошедшего ритуал очищения, то это символизирует синтез воли к спасению. Внезапное появление дворца на пути героя прочитывается как внезапное прозрение и проникновение в духовную сферу³⁹.

Специфика изображенного пространства второй части трагедии включает в себя герметические представления о мироздании. Герметическая структура макрокосма и микрокосма состоит из семи плоскостей. Разница между ними заключается в скорости и характере вибраций единой космической субстанции⁴⁰. Из высказываний императора следует, что его царство является лишь одним из небесных уровней, над которыми доминирует Бог (например, уже в начале второй сцены, император говорит: „Сулит нам небо радости большие”). Этот небесный уровень находится непосредственно над землей. Поэтому Фауст во втором действии буквально падает с этого уровня вниз, прямо в свой готический кабинет из части первой, который покинул много лет тому назад.

Это духовное инобытие, в которое попадает Фауст вместе с Мефистофелем, соответствует, как было уже сказано выше, природе ментального мира. Ментальная сфера – это сфера сознания, разума, не стесненной физической материей. В мистическом учении, она считается истинной родиной человека. Ментальный план образуется с помощью „матери мысли”, создающей яркие и прекрасные, вечно

³⁹ См.: *Словарь символов и знаков...*, с. 41; M. Oesterreicher-Mollwo, *op. cit.*, s. 343; J. E. Cirlot, *op. cit.*, s. 470.

⁴⁰ Д. Странден, *op. cit.*

меняющиеся мыслеформы. Ментальная сфера населена множеством разумных существ, состоящих из светящейся материи. Эти светозарные существа обладают обширными знаниями, великими силами и прекрасной внешней формой, будучи воплощением „спокойной энергии” и неотразимой силы. В ментальный мир попадают человеческие существа, сбросившие свои физические и астральные тела и прошедшие очищение. Здесь они могут пользоваться всем добром и умением, выработанным и пережитым в земной жизни. Ментальное царство иногда называют „страной богов” или „светящейся страной”⁴¹.

В *Фаусте* наблюдается эволюция ментальных образов. Символика императорского дворца – как центра мироздания в начале второй части, разворачивается в образ фаустовского дворца – жилища алхимика, в ее финале. Промежуточным звеном в этом процессе является внезапное возвращение Фауста с Мефистофелем в его кабинет, в земное измерение, согласно символике падения и возвращения. Очередное движение вверх Фауста начинается с его повторного посещения Вальпургиевой ночи. Интересно, что его падение в физическую сферу оказывается неполным, поскольку Фауст попадает в свой кабинет в состоянии сна. Он просыпается только во время мероприятий Вальпургиевой ночи, тогда же и начинается стремительные поиски Елены. Внимание заслуживает также тот факт, что Фауст в этих сценах путешествует на спине Мефистофеля, а форма путешествия переходит в полет⁴². Между тем Мефистофель не пытается

⁴¹ И. Яблоков, *Основы религиоведения*, http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Jablok/_25.php. В теософии эта небесная сфера называется Девакан.

⁴² Любопытно, что в первой части Фауст и Мефистофель передвигаются сначала пешком (также на Вальпургиеву ночь), затем летят на воронных конях (типичный атрибут демонической силы, хтонического происхождения), чтобы спасти Маргариту, а в финале просто исчезают. Во второй части появляется мотив полета и свободного перехода из одной ментальной сферы в другую. Такое передвижение возможно лишь в сфере астральной (сон, медитация) или ментальной, т.е. вне физических ограничений духа. Таким образом, средство и способ перемещения героев также указывает на природу мира, в который попадает фаустовское сознание.

более погубить Фауста, а наоборот, спасает его и помогает обрести любовь Елены. Причем, и падение, и повторный взлет, и пробуждение связаны с образом Елены. Эти этапы фаустовского путешествия являются результатом чувств, которые испытывает Фауст по отношению к ней.

Цели путешествия в ментальном мире две – Мефистофель помогает императору спасти царство от банкротства и организует поиски золота, а Фауст, влюбившись в Елену, хочет с ней соединиться. Поиски как золота, так и Елены имеют значение символического клада. Проблема в том, что клад добывается обманом – Мефистофель печатает фальшивые деньги, а Фауст притворяется спасителем Елены. Фауст преступил грань дозволенного еще раньше, когда впервые увидел вызванную собой Елену во время спектакля. Тогда он не выдержав дотронулся до призрака, который внезапно исчез, а он сам попал обратно в земной мир. Гетевская концепция спасения души алхимика основана не на разумных поступках, не на знании, нравственной устойчивости, а на чувствах и инстинктивной стороне человеческого поведения. Согласно Гете важны не средства и процесс, а цель, которая оправдывает ошибки, т.е. идеал красоты и любви.

Концепцию счастья Гете разрабатывает также специфическим образом. Гетевский Фауст изначально искал счастье, но, несмотря на то, что он добился знаний, магических умений, любви самой прекрасной женщины, власти и богатства, он не был по-настоящему счастлив. Всякий раз, приближаясь к своей мечте, Фауст терял объект своего желания и цель стремления. Его счастье быстро превращалось в несчастье (найдя Елену, он с ней живет, у них рождается сын, и вдруг посреди этого счастья их сын убивает себя, упав с горы, а после него кончает самоубийством и Елена). По сути, в данной трагедии нет счастливых героев. Все обречены на кратковременное счастье и постоянные несчастья. Единственной возможностью ощущать моменты счастья оказывается состояние сонного погружения.

Трагичная обрисовка судьбы человека, стремящегося к истине, оправдывается только его конечным небесным

спасением. Путь к истине, представленный в *Фаусте*, вписывается также в инициатический сценарий. Симптоматично, что каждая из частей реализует этот сценарий отдельно, соответственно своему уровню. Инициатическое произведение предусматривает включение в текст таких тем и образов, как: мотив пути, символическая смерть, образ возлюбленной, мотив соединения возлюбленных, мотив двойника, мотив сна, размывание границы между сном и явью⁴³. Следовательно, мотив пути по сферам внешнего физически-астрального мира осуществляется в первой части трагедии, а путь внутрь себя Фауст совершает в области ментального пространства второй части. Символическая смерть наступает в сцене попытки самоубийства в начале первой части и трижды во второй части. Впервые она принимает форму ритуального перехода, о котором мы уже писали выше, затем следует падение Фауста в нижний мир, понимаемое как наказание (действие второе, прежний кабинет Фауста), и в третий раз наступает смерть героя в финале трагедии. Символическая смерть обозначает духовную перемену героя и восхождение его души на более высокие уровни духовного развития. Каждый раз „умирает” какой-то аспект несовершенства адепта, т.е. умирает „старый человек” и рождается „новый человек”. Образы любимой представляют собой Маргарита (часть I и финал II части) и Елена (часть II). Встречи Фауста с ними воспринимаются как инициативная тайна и начало нового этапа в его жизни-пути. Кроме того инициативной тайной в гетевской картине мира оказывается Вечная Женственность как истина и цель фаустовских стремлений. Таким образом, соединение возлюбленных становится аллегорией высшего познания.

Роль фаустовского двойника принял на себя Мефистофель. Его функция заключается в способствовании пробуждению и интеграции сознания героя. Он „завладел его

⁴³ M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010, s. 14, 280–451, 304–314. См. также: D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009.

душою” и „повел путем превратным за собою” (слова Господа Мефистофелю, Ф, I „Пролог на небесах”). Тем не менее, Фауст, благодаря своим стремительным поискам истины, обрел спасение. Его мистический путь продолжается в космосе, в котором граница между сном и явью условная. Сон предстает в виде канала и способа перехода в высшие миры. Соответственно, сон является инициативным инструментом, помогающим в коммуникации с миром духовным, с душой мира.

Инициативный сценарий имеет также определенные ступени, понимаемые как этапы на пути героя-адепта. В общем, таких поворотных моментов на пути героя можно насчитать семь: пробуждение, очищение, посвящение (познание), откровение, ощущение хаоса („темная ночь души”), единство с макрокосмом и последнее – снесение дуалистического порядка вещей, называемое *unio oppositorum*⁴⁴. В первой части пробуждение Фауста наблюдается в пасхальное воскресенье после попытки самоубийства. Во второй части Фауст пробуждается трижды: впервые в „живописной местности” на небесах, затем во время Вальпургиевой ночи (начало поисков Елены) и, наконец, символическим пробуждением к небесному, божественному существованию, можно считать спасение ангелами бессмертной частицы Фауста. Этап мистического очищения в гетевской концепции связан с забвением того что было. Одновременно идея очищения в *Фаусте* аналогична и параллельна идее пробуждения. Итак, акт очищения фаустовской памяти впервые наблюдается во время прогулки с Вагнером в пасхальное воскресенье. Дальше мотив забвения, связанный с мотивом пробуждения, выступает в сцене пребывания Фауста в „живописной местности”. Здесь

⁴⁴ См.: J. Prokopiuk, *Samorealizacja człowieka w ujęciu antropozoficznym Rudolfa Steinera*, w: idem, *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*, Białystok 2003, s. 153–174; R. Steiner, *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*, tłum. M. Waśniewski, Gdynia 2000, s. 32; idem, *Die Geheimwissenschaft im Umriss*, http://www.anthroposophie.net/steiner/ga/bib_steiner_ga_013.htm; W. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003; E. Underhill, *op. cit.*

имеет место очищение памяти Фауста от прежних страданий (любви к Маргарите и неудачной попытки спасти ее). Забвение погибшей Елены наступает в начале четвертого действия второй части, а финальная смерть Фауста прочитывается в данном контексте как забвение прошедших героем испытаний.

Этап посвящения начинается с момента встречи Фауста с Мефистофелем и относится к целому их совместному путешествию, поскольку в гетевской трагедии посвящение обозначает путь познания космоса (макрокосма) и самого себя (микроскосма). Откровение, в свою очередь, равнозначно состоянию влюбленности и встрече с любимой. Первое откровение Фауст переживает увидев в волшебном зеркале изображение женского лица („Кухня ведьмы”, часть I). Второе – увидев на улице Маргариту (часть I), а третье – увидев Елену во время „спектакля призраков”, вызванных собой в императорском дворце (часть II). Гетевская тема откровения отражает, как было уже отмечено выше, идею Вечной Женственности.

После откровения в инициативном сценарии наступает обычно так называемая „темная ночь души”, т.е. ощущение героем поглощающего его хаоса. В такое состояние герой впадает после неудачной попытки спасения Маргариты, а потом в результате потери призрака Елены. В таком состоянии Фауст также ищет ее в мифическом ментальном мире. Последний раз Фауст переживает душевный кризис, когда оказывается в своем дворце. Тогда Фауст теряет зрение и умирает в окружении демонов.

Предпоследний этап составляет обретение единства с макрокосмосом, обозначающим внутреннюю мудрость. В случае с Фаустом, этот этап представляет собой мистический ритуал перехода от первой части трагедии ко второй и объединяет последнюю сцену первой части („Тюрьма”) и первую сцену второй части („Живописная местность”). Проблема в том, что этот этап является лишь переходным, а не предпоследним в гетевском сценарии. С другой стороны, в перспективе символического прочтения финальных

сцен, можно прийти к выводу, что обретение Фаустом-алхимиком своего дворца равнозначно обретению им внутренней мудрости. Как не горьким показался бы ему этот опыт, именно он и привел его к последней стадии – *unio oppositorum*, т.е. соединению с Вечной Женственностью.

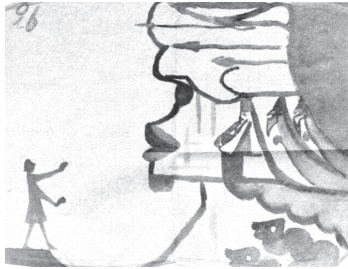
Подытоживая наш анализ мистического путешествия в трагедии Гете *Фауст*, следует отметить, что эта концепция объединяет в себе символику и значение как путешествия, так и духовного пути. Первое понятие реализуется в сценах посещения новых пространств и имеет горизонтальное направление. В свою очередь путь в мистическом толковании символически представляет этапы духового совершенствования героя, поэтому это движение вертикального характера, по вектору снизу вверх. Соответственно, в гетевской драме путешествие приобретает качества познания внешнего мира (причем, в данном случае имеются в виду также очередные сферы макромира – физический, астральный и ментальный), а путь – познания внутреннего, личного мира героя. Более того, трагедия Гете, являясь мистическим произведением, содержит все компоненты жанра, т.е. определенную мотивную структуру, пространственно-временные отношения, и символический код. В ходе исследования показано также, что в *Фаусте* реализуется инициатический сценарий, включающий мистический ритуал перехода (*rites de passage*). Символика перехода обуславливает тесные взаимоотношения первой и второй частей трагедии, указывая на качественную смену характера как путешествия, так пути Фауста. Это переход от физического, низшего мира телесных страстей к высшему ментальному миру мысленных форм. В заключение желаем подчеркнуть, что интерпретационная сложность данного произведения заключается в применении Гете романтической иронии, с перспективы которой он освещает свои личные переживания, внедренные в художественные образы. С помощью романтической иронии маскируется авторское отношение к тексту, который является итоговым делом жизни Гете.

Anna Chudzińska-Parkosadze

The concept of mystic journey
in the tragic play *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe

This article focuses on the concept of journey that is being evaluated by Johann Wolfgang von Goethe in his most famous work – *Faust*. The paper emphasizes the differences between the first and the second parts of the tragic play. The concept of journey in the first part manifests the idea of exploring outer physical world and its sins by Faust and his soul. In the second part, this concept transforms into the pure mystical pattern of inner initiation of Faust-alchemic. The rite of passage occurs as the borderline between these concepts, starting as the process from the finale scene of the first part and ending in the first scene of the second part of *Faust*.

KAROLINA RUTECKA
Uniwersytet Gdański



DZIENNIK AFRYKAŃSKI ANDRIEJA BIEŁEGO

W 1994 roku Siergiej Woronin wydał nieopublikowaną wcześniej w całości *Dziennik afrykański* (*Африканский дневник*) Andrieja Bielego¹. Do tego czasu tekst w formie stu dwudziestu odbitek drukarskich spoczywał w Rosyjskim

¹ А. Белый, *Африканский дневник*, публ. текста С. Воронина, Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XV–II–XX вв.: Альманах, Студия ТРИТЭ, т. I, Москва 1994, с. 330–454. Wersja elektroniczna, na którą powołuję się w artykule, znajduje się na stronie: ФЭБ: Фундаментальная электронная библиотека „Русская литература и фольклор”, <http://feb-web.ru/feb/rosarc/ra1/ra1-330-.htm>. Numeracja stron jest zgodna z tą publikacją (cytaty z tego wydania są dalej oznaczone jako DA z podaniem numerów strony). Wcześniej ukazało się zaledwie kilka fragmentów dziennika opublikowanych w czasopismach: „Велес”, Санкт-Петербург 1912–1913; „Современник” 1912, № 5–7; „Московский альманах”, [Вып.] 1, Москва 1922; „Воля России”, Прага 1923, № 1; „Литературная Россия” 11.05.1984; „Встречи с прошлым”, Вып. 5, Москва 1984. Zob. *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь*, т. 1, Москва 1989, с. 225–230. Na temat *Dziennika afrykańskiego* i podróży lat 1910–1911 zob. Н. Котрелев, *Злосчастная судьба счастливой книги: К истории путевых записок Андрея Белого*, в: Российский Архив: История..., с. 327–330; С. Воронин, „Африка ждет меня”. *Странствия Андрея Белого по Северной Африке. Фрагменты из книги. Письма 1910 года*, „МОЛ” 2005, № 7 (37), Газета „МОЛ”, http://moljane.narod.ru/Journal/05_07_mol/05_07_voronin.html; Г. В. Нефедьев, *Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к „посвящению”*, в: *Archivio italo-russo II. Русско-итальянский архив II*, Salerno 2002; К. В. Мочульский, *А. Белый, Добавление третье*, в: *idem, А. Блок. А. Белый. В. Брюсов*, Москва 1997.

Archiwum Literatury i Sztuki². Złożył go tam sam autor, który wyjaśnił okoliczności tego zdarzenia w krótkiej notatce załączonej do utworu. Wynika z niej, że publikacja dziennika w latach dwudziestych nie doszła do skutku z powodu bankructwa wydawnictwa, dlatego Biely postanowił zabezpieczyć oryginał, oddając go do archiwum (DA, 330).

Dziennik afrykański to druga część *Notatek z podróży* (*Путевые заметки*, t. 1: *Сицилия и Тунис*), opublikowanych w 1922 roku³. Jest to bardzo ciekawy tekst, formalnie niewątpliwie lepszy niż pierwsza część, co podkreśla również sam autor: „«Африканский дневник» писался как вторая часть «Путевых заметок» (первая и наименее удачна часть вышла под заглавием «Офейра» [...] и под заглавием «Путевые заметки» [...]). Эту часть автор считает за ненапечатанную и очень удачную свою книгу”. *Dziennik afrykański* stał się dla Bielego swoistym laboratorium stylu. W utworze można zaobserwować kształtowanie się unikalnego warsztatu pisarskiego rosyjskiego symbolisty. Fragmenty utrzymane w tradycyjnej konwencji przeplatają się tu z niepowtarzalną bielewską frazą, której swój unikalny styl zawdzięczają między innymi powieści *Petersburg* (*Петербург*) oraz *Kocio Letajew* (*Котик Летаев*), napisane niedługo potem. Biely pisze, że celem *Dziennika afrykańskiego* było stworzenie „kilku obrazów” z życia ogromnego kontynentu afrykańskiego, których dane mu było „podśledzić”⁴. W rezultacie powstaje utwór będący niezwykle ciekawym zapisem przeżyć wewnętrznych autora, ilustrujący jego przemianę. To właśnie przemiana jest kluczem do interpretacji całego dzieła. Niewątpliwie wyprawa Bielego wpisuje się w tradycję *grand tour*, mającej na celu poznawanie świata

² Российский Государственный Архив Литературы и Искусства, www.rgali.ru (dawniej ЦГАЛИ – Центральный Государственный Архив Литературы и Искусства).

³ А. Белый, *Путевые заметки*, т. 1, *Сицилия и Тунис*, Москва–Берлин 1922. Fotokopie publikacji znajdują się na stronie internetowej muzeum Bielego: Мемориальная квартира Андрея Белого на Арбате, <http://kvartira-belogo.guru.ru>. Szerzej na ten temat piszę w: *Мотивы эзотеричне в „Notatkach z podróży” Andrieja Bielego*, w: *Światło i ciemność. Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*, t. 4, red. K. Rutecka, M. Rzeczycka, Gdańsk 2012.

⁴ А. Белый *Африканский дневник...*, с. 330.

i zdobywanie wiedzy. Przede wszystkim jest to jednak „podróż na Wschód” – ezoteryczna podróż inicjacyjna, droga do samopoznania, wędrówka od „ciemności” ku „światłu”.

Wyprawa, o której mowa w *Notatkach z podróży* i *Dzienniku afrykańskim*, rozpoczęła się pod koniec 1910 roku i trwała pięć miesięcy. Na początku grudnia 1910 roku Bieły wraz ze swoją przyszłą żoną Asią (Anną Turgieniewą) wyruszył przez Warszawę, Wiedeń, Wenecję, Rzym i Neapol na Sycylię. Zgodnie z wcześniejszymi założeniami, na włoskiej wyspie miał odpoczywać i tworzyć. Podczas trzytygodniowego pobytu na Sycylii mieszkał głównie w Monreale, położonym nieopodal Palermo. W tym czasie pisał felietony z myślą o ich publikacji w rosyjskich gazetach⁵, obserwował życie mieszkańców wyspy i podążał śladami swoich duchowych przewodników: Richarda Wagnera⁶ i Johanna Wolfganga Goethego⁷. Podczas pobytu na Sycylii w Biełym nasilało się jednak wrażenie, że jego przeznaczeniem jest Afryka, która na niego czeka i wzywa do siebie⁸. Udał się więc do Tunisu, w okolicach którego osiedlił się na dłużej. Tak kończy się pierwszy etap wędrówki, którego świadectwem są *Notatki z podróży*, obejmujące okres od wyruszenia z Moskwy do niezaplanowanego pobytu w Tunisie.

Druga część podróży została opisana w *Dzienniku afrykańskim*. W Afryce pisarz przebywał od stycznia do kwietnia 1911 roku. Na prawie dwa miesiące zatrzymał się w po-

⁵ Zob. А. В. Лавров, *Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества*, в: *Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации*, ред. С. Лесневский, А. Михайлов, Москва 1988, с. 785.

⁶ Szczególny ślad na pierwszej części podróży Bielego pozostawiła legenda o Świętym Graalu, opowiedziana przez niemieckiego kompozytora, a zaczerpnięta z utworów Chrétiena de Troyes’a oraz Wolframa von Eschenbacha. Relacja z włoskiej części podróży jest przesiąknięta atmosferą tej ezoterycznej opowieści, a sam pisarz niewątpliwie utożsamiał się z Parsifalem poszukującym Świętego Graala. Znaczenie Graala jako świętego naczynia, którego napełnianie symbolizuje wyższy rozwój duchowy opisuje Diana Oboleńska, zob. eadem, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009, s. 77.

⁷ Spośród wielu motywów ezoterycznych związanych z Sycylią należy wymienić także postać hrabiego Cagliostro. Legendarny wtajemniczony urodził się na tej wyspie.

⁸ Na Sycylii panowała deszczowa i chłodna pogoda, która ostatecznie zaważyła na decyzji o wyjeździe.

łożonym nieopodal Tunisu Radisie. W tym czasie odwiedził między innymi Kairuan. W marcu wyjechał do Egiptu, gdzie miały miejsce najważniejsze wydarzenia tej wyprawy: mistyczne spotkania ze Sfinksem i wspinaczka na jedną z piramid w Gizie. Stamtąd Biely udał się do Memfis, a następnie do Palestyny. Ostatnim punktem na mapie tej pielgrzymki była Jerozolima, z której Biely wyruszył w podróż powrotną. Kolejne miesiące, nie licząc krótkiej wizyty w Moskwie, pisarz spędził na ziemiach wołyńskich, w Bogolubach, gdzie znajdował się majątek ojczyma Asi⁹.

Warto zwrócić uwagę, że fragmenty *Dziennika afrykańskiego* powstawały w różnych okresach. Z adnotacji wynika, że część z nich pisarz tworzył na bieżąco w 1911 roku, nad częścią pracował po powrocie z podróży, w latach 1911–1913, a część napisał osiem lat później, przygotowując tekst do druku¹⁰. *Dziennik afrykański*, podobnie jak *Notatki z podróży*, powstawał więc etapami. Biely pisał felietony na bieżąco podczas pobytu we Włoszech i Tunisie. Radis i Kairuan opisywał, przebywając w Egipcie, z kolei Egipt – w Bogolubach. Nie powstała natomiast relacja z Palestyny i podróży do Grobu Pańskiego¹¹. Symbolista tłumaczył, że atmosfera „moskiewskiego zgiełku”, która panowała w stolicy Rosji po jego powrocie, nie sprzyjała tworzeniu i pisaniu o przeżyciach duchowych (DA, 453). Cały tekst zapewne był redagowany i zmieniany przez Bielego wielokrotnie, zanim ukształtowała się ostateczna wersja. Należy także zaznaczyć, że fragmenty napisane w 1919 roku zdradzają wyraźne wpływy poglądów Rudolfa Steinera, twórcy Towarzystwa Antropozoficznego, który był duchowym przewodnikiem Bielego od 1912 roku. Bardzo prawdopodobne, że autor *Dziennika afrykańskiego* ingerował również w notatki, które oznaczył jako napisane w trakcie wędrówek¹². W rezultacie powstał unikalny utwór, który trudno porównywać do tradycyjnej relacji

⁹ Zob. A. B. Лавров, Андрей Белый. *Хронологическая...*, s. 785.

¹⁰ Zob. ibidem. Por. К. В. Мочульский, *Добавление третье...*, s. 369. Na temat formy *Notatek z podróży* piszę w *Мотиву эзотеричне...*

¹¹ Wspomnienie tego etapu podróży znalazło się później w memuarach: А. Белый, *Между двух революций*, Москва 1990, s. 397–403.

¹² Niektóre fragmenty utworu podpisane są: 911–919.

podróżniczej. Jest to nie tylko opowieść o wydarzeniach i emocjach związanych z wyprawą, ale także szczególne świadectwo rozwoju duchowego, intymny zapis przemian wewnętrznych pisarza. Mistyczne przeżycia Bielego wymagały poszukiwania nowych sposobów na „wyrażenie niewyraźnego”. Eksperymenty formalne stały się jednym z czynników decydujących o oryginalności dziennika, który dotychczas nie doczekał się szczegółowej analizy.

Niebagatelnym czynnikiem, który wpłynął na kształt *Dziennika afrykańskiego*, były zobowiązania finansowe pisarza związane z podróżą. Biely, opuszczając Moskwę, zapożyczył się u swojego wydawcy i przyjaciela Emilija Medtnera. Celem wyprawy twórcy miała być praca nad drugim tomem powieści *Srebrny Gołąb*¹³ (*Серебряный голубь*) oraz felietonami z podróży. Właśnie felietony, które w założeniu miały przynosić regularne dochody i finansować wyprawę, zainicjowały długotrwały proces tworzenia *Dziennika afrykańskiego*. Podobnie jak wspomniana pierwsza część, utwór zbudowany jest z wydzielonych graficznie fragmentów o różnej objętości i zawartości, które łatwo było przystosować do wymogów publikacji prasowej. Wśród nich możemy umownie wymienić trzy dominujące nurty tematyczne. Pierwszy nurt to rozważania o historii północnej Afryki, o kulturze arabskiej oraz o systemach religijnych charakterystycznych dla tego obszaru. Do tego nurtu włączają się również fragmenty analityczne poświęcone wpływowi cywilizacji europejskiej na „prawdziwą kulturę afrykańską”, a także prognozy upadku cywilizacji zachodniej. Drugi nurt to zapiski Bielego dotyczące bezpośrednio podróży oraz bieżące spostrzeżenia i refleksje. Do trzeciego nurtu można zaliczyć najbardziej osobiste fragmenty. Są to notatki stanowiące niezwykle syntezę przeżyć autora, jego mistycznych doświadczeń przeplatających się z przemyśleniami na temat cykliczności kultury i upadku cywilizacji. Fragmenty te charakteryzuje unikalny styl, typowy dla późniejszej prozy Bielego. Trudno wyznaczyć ściśle granice pomiędzy wymienionymi nurtami. Relacje z podróży i opowieści

¹³ Kolejną powieścią, początkowo zamierzoną jako druga część *Srebrnego gołębia*, jest *Petersburg* – najsłynniejsza powieść Andrieja Bielego. Jej pierwsza wersja powstała w latach 1911–1913.

o historii kultury, mity i przeżycia mistyczne, marzenia i fantasmagorie przenikają się bowiem w całym utworze.

Opowieści o odwiedzanych regionach i miastach, wraz z ich historią oraz kulturą, a także wyniki obserwacji i wrażenia samego autora to typowe elementy dziennika podróży, wpisujące się w tradycję tekstów tego gatunku. Zgodnie z obowiązującą poetyką Bieły powołuje się na popularne na początku XX wieku dzienniki innych podróżników i pisarzy oraz liczne źródła naukowe, niezbędne do wiarygodnej prezentacji zwiedzanych miejsc. Znaczący jest tu klucz, według którego pisarz selekcjonuje informacje. Wybiera przede wszystkim fakty związane z duchową historią Afryki Północnej, rozwojem religii oraz ewolucją wzorców kultury. Światopogląd Biełego kształtowany był wówczas w znacznym stopniu przez sofiologię Władimira Sołowjowa oraz rozmaite prądy ezoteryczne, przede wszystkim filozofię różokrzyżowców oraz teozofię. Dla symbolistów duże znaczenie miały również ówczesne odkrycia archeologiczne¹⁴, które zrodziły pasję poszukiwania śladów mitycznych krain i zaginionych cywilizacji¹⁵. Ezoteryczne fascynacje epoki

¹⁴ Pisze o tym Monika Rzczycka: eadem, *Rosyjska Atlantyda*, w: *Światło i ciemność*, t. 4..., s. 113.

¹⁵ Znamienny tytuł pierwszego wydania *Notatek z podróży – Ofir (Офейра)* – jest jednym z przykładów takiej poszukiwanej krainy. Ofir to biblijny kraj, z którego miały pochodzić skarby króla Salomona. Bieły odwołuje się do Ofiru dwukrotnie: „В Египте скрестились три мира: Европа, «Офейра» и Азия; борются здесь европейцы с арабами” (А. Белый, *Африканский дневник...*, s. 404); „Нил вытекает с экватора, и переносит из недр африканских старинную весть перецветших культур; вокруг истоков его закипает таинственно жизнь: африканские недра доселе таят неизвестности; береговая же Африка уже со времени Васко-де-Гама заселена европейцами; в недрах ее полагали когда-то «Офейру» (о ней гласят древние); солнце там жжет: пережженный есть «афф» – африканец. Имена Уайта, Беккера, Ливингстона, Ю. Юнкера (москвича), Спика, Барта, Швейнфурта, Стэнли, Нахтигала нам дороги; их труды, их отвага, их воля нам бросили свет на «Офейру»: к ней путь через Египет, через Нубию, через Судан к полноводным «нианзам», к водоразделам великих двух рек: Конго, Нила, а также: к водоразделу меж западной «нианзой» Чад и «нианзами» Нила. В сороковом году Ливингстон углубляется в страны «Офейры», исследуя южные тропики, где он проводит шестнадцать томительных лет: он исследует весь юго-запад; переходя Калахари, проходит к истокам Замбези, еще не открытым, заходит в центр Африки, где в Лилианги, в селении негров, он долго живет; и отсюда проходит сначала на запад (до берега океана),

Srebrnego Wieku stały się soczewką, przez którą Biely patrzył na rzeczywistość i miały niepodważalny wpływ zarówno na przebieg samej podróży pisarza, jak też formę *Dziennika afrykańskiego*.

Przygotowując felietony, autor starał się wpisać w bogatą europejską i rosyjską tradycję relacji podróżniczych i archeologicznych (na przykład Aleksandra Jelisiejewa, Nikołaja Mikłucho-Makłaję, Nikołaja Przewalskiego czy Adolfa Overwega). Symbolista korzystał także ze spuścizny i doświadczeń wielkich twórców, przede wszystkim wspomnianych już Goethego (którego dziennik zabrał ze sobą w podróż w charakterze przewodnika), a także Wagnera czy Sołowjowa¹⁶. Z drugiej strony Biely pragnął stworzyć formę odmienną od tradycyjnej, co udało mu się zrealizować właśnie w *Dzienniku afrykańskim*. Świadczą o tym jego wcześniej przywołane słowa, odnoszące się do złożonego w archiwum tekstu. Utwór jest mozaiką tematów i stylów, w której proza łączy się z poezją, a dziennik podróży z opowieścią o duchowej inicjacji. We fragmentach zawierających historie zaczerpnięte ze źródeł historycznych oraz prac geograficznych, przyrodniczych czy archeologicznych pisarz stara się zachowywać powściągliwy, „naukowy” styl. Osobiste fascynacje i emocje ujawniają się w narracjach poświęconych szeroko pojętym ruchom religijnym. Biely patrzy na nie przez pryzmat studiowanych przed wyjazdem pism teozoficznych, poszukując prawidłowości i cykliczności zdarzeń¹⁷.

потом – на восток, к Зензибару, пересекая всю Африку; он во втором путешествии открывает нианзу Ниассу, исследуя берега: путешествие длится шесть лет”. Ibidem, s. 415–416.

¹⁶ Dla Władimira Sołowjowa podróż do Egiptu była krokiem do wtajemniczenia i wielkim przełomem (miało tam miejsce trzecie „spotkanie” z Sofią – Mądrością Bożą w formie objawienia). Zob. Вл. Соловьев, *Три свидания*, в: idem, *Россия и вселенская церковь*, Минск 1999, s. 787–791.

¹⁷ Skłonność do wyodrębniania epok i cykli będzie towarzyszyć Bielemu przez całe życie. Jednym z ciekawych dokumentów autobiograficznych jest wykonany przez pisarza wykres linii życia – *Linia życia (Линия жизни)* – na którym umieścił najważniejsze zdarzenia, będące jego udziałem, pokazując ich rytm i powtarzalność. Por. *Andrej Belyj – Symbolismus und Antroposophie. Ein Weg*, Hrsg. von T. Gut, Dornach 1997. Zob. także D. Oboleńska, *op. cit.*, s. 28. Znamienne, że pierwsza część roku 1911, czyli czas podróży Bielego do Afryki, to

Dziennik afrykański otwiera jeden z obszerniejszych fragmentów zatytułowany *Kultura Tunezji (Культура Тунисии)*. Autor staje się w nim przewodnikiem, który wprowadza czytelnika w dzieje cywilizacji północnoafrykańskich. Podkreśla ważną rolę nurtów i światopoglądów kształtujących „prawdziwą kulturę” tego regionu. Wspomina o Manim, gnostykach, inicjuje temat sufizmu i sunnizmu. Pisarz szuka historycznych analogii, próbuje odnaleźć ukrytą w dziejach zapowiedź ponownego odrodzenia kultury, głęboko wierzy, że powróci świetność dawnego arabskiego świata i przewiduje, że zagłada zachodniej cywilizacji jest już tylko kwestią czasu.

Emocje Bielego widoczne są również we fragmentach poświęconych wyjątkowym miejscom północnej Afryki, między innymi miastom: Kairuanowi, Kartaginie i Kairowi oraz nieustannie porównywanemu z nimi Tunisowi, którego szczegółowy opis znalazł się już w *Notatkach z podróży*. Tunis to miejsce budzące sprzeczne uczucia z powodu zderzenia kultury arabskiej (prawdziwej) z europejską (sztuczną). Jest on dla Bielego wzorcem afrykańskiego miasta. Pisarz wielokrotnie wspomina biel arabskich dzielnic oraz tuniską architekturę świecką i sakralną.

Облупленный, жженный стоит Кайруан, – не как белый надменный Тунис, молодеющий, напоминающий бледного мавра в роскошном тюрбане. (DA, 340)

И переход к Кайруану – страннейшая форма мечети Султана Баркука; квадрат ее тела – типично тунисский; он – белый (опять, как в Тунисе); белеют его купола, как в Тунисе белеют они; их продольные полосы врезаны так, как в Тунисе; взошли минаретики трех этажей, как в Тунисе; квадраты лежат в основании башенки (так, как в Тунисе). Особенно много мечетей таких в Кайруане. В Каире их мало. (DA, 404)

linia wznosząca, która prowadzi do szczytowych w skali całego schematu lat 1912–1913.

Bieli Tunisu na próżno szukać w Kairuanie, ale jak podkreśla Bieły, to właśnie Kairuan jest centrum duchowości, celem pielgrzymek i siedzibą szkoły dla przyszłych wtajemniczonych: derwiszy. Święte miasto staje się dla pisarza bramą do serca Afryki.

История старой Тунисии долго меня занимала в Радесе. Вставал Кайруан, центр суннизма, сразивший двух гидр: кореджитство, шиитство; шииты не любят его; овладев его храмами, быстро его покидают, возвысив в Египте Каир (Ель-Кахеру), основанный ими. Недаром так любят священные стены старинного града все суфи, все дервиши, все марабу; и недаром доньне прославлена школа высокого дервишизма – здесь именно; именно здесь образуются все Ассауя; кто был в Кайруане, тот может не быть даже в Мекке. Запал Кайруан; мы давно собирались туда; наконец и мы тронулись. Я рад, что там был. (DA, 335)

[...] он „ветхий деньми”, непокорный, подставивший спину Европе, глядящий расширенным, воспаленным болезнями глазом в Сахару, зовущий к себе... не Тунис: Тимбукту; презирающий озеро Чад, где еще все кишит бегемотами. (DA, 340)

Ważnym przystankiem w podróży Bielego jest również Kartagina. Na terenie wykopalisk nieuchronnie powracają refleksje dotyczące odkrywania tajemnic, upadku miast i cywilizacji:

А тридцать лет ранее не было здесь ничего: были холмики; вид открывался на море; здесь можно лишь мечтать о былом; но столетием ранее вовсе не знали, что именно здесь восставал Карфаген, что холм Бирзы есть холм Карфагенский, что два озера перед морем – остатки пунических портов; на это впервые указано было по показаниям одного офицера, Шатобрианом (так, кажется).

В 1875 году кардинал Лавижери настоял на раскопках; теперь установлено место для римского и карфагенского города; много работало братство

ученых монахов на этих местах; и до сей поры здесь обитает коллегия белого братства; и белые братья отсюда заходят в Радес: оказать медицинскую помощь; в белейших хитонах и в пурпурных фесках, с крестом на груди, опираясь на палку, они обегают окрестности; многие среди них – археологи. (DA, 360)

Relacja z Kartaginy jest doskonałym przykładem mozaikowej formy *Dziennika afrykańskiego*. W jednym akapicie Biely łączy różne typy narracji. Dwa kawałki marmuru, pochodzące z kartagińskich budowli, znalezione i pieczołowicie schowane do torby, stają się pretekstem do opowieści o historii miasta, mnichach-archeologach i manichejskich przygodach świętego Augustyna.

Карфаген еще ждет своего Мариетта, тая глубочайшие недра столетий: под травкою холмиков; так еще мало раскопок; вот здесь мимо нас проблестит из травы изразец; мы сошли перед тяжелым куском обсеченного камня; две мраморинки я любовно себе опустил в саквояж; они – теплые вовсе от солнца; то – мрамор позднейший: шестого или пятого века, – эпохи, когда молодой Августин, появившись сюда из провинции, стал упиваться риторикой Цицероновой мысли, отдавшись страстям; протекает здесь чувственно первый роман Августина; здесь борется он со страстями позднее; здесь он отдается со всей прирожденною страстностью ереси Мани, вступая в ученые споры с приверженцем догмы Христа, здесь встречается с Фаустом, манихейским учителем, против которого уже после составлен трактат „Contra Faustum”; отсюда он едет в Италию, в Рим и Милан. Эти мраморинки, вероятно, собой украшали фронтон величавого здания в Августиново время. (DA, 360)

Kair, do którego symbolista udał się później¹⁸, nie zachwyił go tak jak Tunis, Kairuan czy Kartagina. Miasto otworzyło

¹⁸ W chronologicznym porządku wydarzeń Biely i Turgieniewa po wizycie w Kartaginie odwiedzają Sidi Bou Said („я прекраснее места не видел еще;

jednak przed podróżnikiem zupełnie nowe przestrzenie, dając pole do refleksji o historii, filozofii i architekturze.

Мой вывод: Каир есть смесительство; и на восток и на запад цветут две различные формы; одна через Багдад, через Персию пышно вскрывается в Индии; и процветает другая в Берберии, здесь развивая свою мавританскую форму; в Каире те формы, встречаясь, друг друга съедают. (DA, 404)

Warto zaznaczyć, że w *Dzienniku afrykańskim* szczególne miejsce zajmują opisy miejsc kultu, wraz ze skrupulatnie odnotowanymi nazwami, uwagami o architekturze, historii oraz – często bardzo osobistymi – wrażeniami pisarza¹⁹. Biely, zwiedzając świątynie, poszukuje syntezy wierzeń, jednego nurtu spajającego wszystkie odłamy. Jest to postawa charakterystyczna dla symbolistów, wyrastająca z hermetycznego przekonania o jedności duchowych doświadczeń, wspólnocie tradycji religijnych. Idea ta przyświecała również teozofii, jako jednemu z najważniejszych nurtów okultystycznych kształtujących kulturę przełomu XIX i XX wieku.

Myśli o Afryce prowadzą Bielego do rozważań o Rosji. Wydaje się, że pisarz próbuje przykładać schemat cyklicznych upadków i odrodzeń cywilizacji do historii rosyjskiego imperium. Nie jest to zabieg zaskakujący, zważywszy na fakt, że na początku XX wieku szczególnie popularny stał się pogląd, zgodnie z którym Rosja „miała odegrać rolę centrum metafizycznych wydarzeń”²⁰. O znaczeniu ojczyzny Bielego w procesie duchowej transformacji świata, jak pisze Monika Rzezycka, mówiło wielu okultystów, nie tylko rosyjskich. Jednym z nich był Rudolf Steiner. Przyszły mentor Bielego, jeszcze jako

весь Радес – только проза перед этой поэзией красочных линий и звуков; идя по ступенчатой лесенке, кажется нам, что мы шествуем в небо; уже голубеет душа; не сквозные ли наши тела?” [DA, 364]), następnie powracają do Radisu, a po pewnym czasie wyruszają do Kairu.

¹⁹ Obok opowieści o miastach czy konkretnych miejscach, ciekawe są narracje dotyczące postaci historycznych, na przykład sułtanów czy Alego Dżaluli. Por. DA, 404–408, 342–376.

²⁰ Ibidem, s. 23.

przewodniczący niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego, w 1906 roku wypowiedział się na temat roli duchowości rosyjskiej w ezoterycznej przemianie ludzkości²¹. W *Dzienniku afrykańskim* Rosja pojawia się w licznych odwołaniach i porównaniach. Przykładem tego jest opis murów wokół świętego miasta Kairuanu, które kojarzą się pisarzowi z rosyjskim Kremlem:

[...] затвердели желтеющие стены зубцами, как в нашем Кремле, защищая со всех четырех сторон света кипящий народами город от серых пригорков и рытвинок солончаковой равнины, – и злой и сухой; в эти бурые дали – к Сахаре, и – далее (через Сахару) бросает столетия нити верблюдов своих Кайруан – в Тимбукту; и тяжелые ящики красных товаров отсюда расходятся там, за Сахарой, по грязным поселкам, лежащим на Нигере. (DA, 338)

Nawet tytuł *Przed murami Kairuanu* (*Перед Кайруанской стеной*) przywodzi na myśl określenie *Mury Kremła* (*Кремлевская стена*), zaś dalszy opis nie pozostawia wątpliwości, że Bieli świadomie łączy Moskwę z Kairuanem, poszukując analogii historycznych i oczekiwanego powrotu „złotego wieku”, który miał nadejść po nieuchronnym upadku zachodniej cywilizacji²². Zgodnie z poglądami głoszonymi przez teozofów świat

²¹ Ibidem, s. 58.

²² „Вздернулся морок облуплин зубчатой стены, за которой ломаются сухо гортанные говоры, точно солома, да скрипы колес; Кайруан, точно Кремль, необросший домами. Где пригород? В массе, которой затянута нога, туда уходящие прямо до щиколков – в массе песку, среди которого мы, пробираясь к отелю, завязли, который уже заедает глаза и играет извилами струй с перевивами складок – в буреющей, веющей массе щитами зубчатой стены; заслонились мечи минаретов и башен (квадратных), как будто мечи чалмоносных гигантов, грозящих Сахаре отсюда, – отставленных друг от друга роями тюрбанов, принадлежащих гигантам; роями продольно-изрезанных, гладких совсем, желтоватых, яичного цвета и белых, и малых, и очень больших куполов, отовсюду пропертых; и – кажется: вот размахнутся мечи, подлетят в небеса локти рук, распадется стена на ряд плоских квадратных щитов, приподы- {Фраза прервана. Обрыв текста (*примеч. публикатора*).} И – вздрогнет Европа: и новый медхи опрокинется бурей бурнусов... в Испанию... Но это – прошлое; весь Кайруан – грезит прошлым, то было когда-то...” (DA, 338).

podlega nieustającej ewolucji, która ma charakter cykliczny. Po okresie duchowej stagnacji musi nastąpić etap intensywnego rozwoju. Moskwa, która przed wyjazdem wydawała się Biełemu siedliskiem złych sił, miejscem triumfu materii nad duchem, idealnie wpasowywała się w teozoficzny schemat. Pisarz był przekonany, że oto nadchodzi moment „przesilenia”, który przyniesie zmiany na lepsze²³.

Podróż Bielego, której świadectwem jest *Dziennik afrykański*, była doświadczeniem wielowymiarowym. Płaszczyzna odbywanej w realnej przestrzeni i czasie rzeczywistej podróży do Afryki przecina się z płaszczyzną duchowej ścieżki inicjacyjnej („podróż na Wschód”), a także płaszczyzną podróży literackiej (opartą na dialogu z innymi podróżnikami) oraz płaszczyzną podróży realizowanej wyłącznie w wyobraźni autora (w sferze marzeń i planów, którym pisarz oddawał się „wędrując” po Afryce i projektując nigdy niezrealizowane wyprawy w głąb tego kontynentu).

Biely, zgodnie z symbolistyczną koncepcją twórcy, wcielał w praktykę artystyczną wszystkie aspekty swojego życia. Jako jeden z autorów i wyznawców idei *życiotworzenia* i *mitotwórstwa*, kreował swoje życie w nierozdzielnym powiązaniu ze sztuką. W *Dzienniku afrykańskim* można zaobserwować ten proces, gdy pisarz wyrusza w podróże w wyobraźni. Prowadzi go mapa Afryki, a także rozmaite lektury, opowieści i mity. Imaginując, symbolista przekracza granice państw, wędruje przez pustynię i dociera do serca kontynentu. Zdobywa go w marzeniach, a jednocześnie, zmuszony rzeczywistą sytuacją finansową, żegna się ze swoimi planami:

[...] я – знал: после этого буду я вовек погибшим; как пьяница, буду стремиться к все более дальним, все более мощным экстазам путей; и просиживал я над развернутой картой Африки, видя уже ряд поездов, совершаемых – более смелых и дальних: нырнуть из Гафсы, в сахарийский залив и пробрать-

²³ Moskwa jako siedlisko zła i centrum ciemnych mocy, z którego Biely uciekł „na Wschód”, pojawia się często w *Notatkach z podróży*. Pisarz podkreśla tam, że nigdy nie wróci do stolicy, a jeśli wróci, to będzie to znaczyło, że umarł.

ся [...] к оазам пленяющей Бискры; я знал, что по-
тает потом до Ерга {Ерг – песок по-арабски.}: тут
и риск, и захват; Елисеев прошел за Ерга, прожил
несколько дней в Туарегском оазе; вставала мечта
пересечь по кратчайшему тракту Сахару; с сухих
плоскогорий – до озера Чад. (DA, 18)

Te relacje z wędrówek, które miały miejsce tylko w wyobraźni autora, ukazują mitologiczny kontekst podróży Bielego. Wyprawa do Afryki jest realizacją wymarzonego scenariusza, którego podstawą są motywy związane z wtajemniczeniem. Stąd niezwykle ważne w utworze są spotkania z derwiszem (adeptem wiedzy tajemnej) czy ze Sfinksem oraz wspinaczka na wierzchołek piramidy Cheopsa symbolizujące duchową inicjację i przywodzące na myśl misterium. Opowiadające o nich fragmenty wyraźnie odbiegają od pozostałych notatek, są bardziej hermetyczne i trudniejsze w odbiorze czytelnicy²⁴. Na pierwszy plan wysuwają się silne przeżycia wewnętrzne Bielego. Doświadczenia, które śmiało można określić jako mistyczne, wymagały specjalnej formy wyrazu. Podejmując się próby ich opisu, symbolista eksperymentował ze stylem. Tak kształtował się warsztat pisarski Bielego i powstały najlepsze fragmenty dziennika. Efekty, które autor wówczas uzyskał, wykorzystane zostały później na kartach jego najśłynniejszych powieści – *Petersburga* i *Kocia Letajewa*, a także *Moskwy* (*Москва*) i *Masek* (*Маски*).

W otwierającym utwór fragmencie *Kultura Tunezji* Biely zaznacza istotną pozycję sufizmu w kulturze arabskiej, przygotowując tym samym czytelnika do niezwykle ważnego wydarzenia, jakim jest spotkanie pisarza z derwiszem.

Когда же возникло течение суфизма, оно разлилось,
залетев из Египта сюда; и суфизм – это орденство,
подобное францисканству искание бедности, под-
виг, аскеза характеризует суфизм; суфи – мудрый

²⁴ Te charakterystyczne fragmenty można określić jako *поэтическое косноязычие Белого*. Zob. Ю. М. Лотман, *Поэтическое косноязычие Андрея Белого*, в: *Андрей Белый: Проблемы творчества...*, Москва 1988, s. 437–443.

(sophos)²⁵, или имеющий опыт, „умеющий жить”; отзвук йоги проходит в суфизме; жизнь суфи полна испытаний; проходит ступень за ступенью он; шейх, например, плюет суфи, ведомому к посвящению, в рот, чтобы выдержал испытание. (DA, 332)

Filozofia sufizmu wpisuje się doskonale w światopogląd symbolistów. Derwisz jest istotą wybraną, naznaczoną. Przeszedł wiele prób i został inicjowany, wstąpił na wyższy poziom świadomości. Ma dostęp do „innego”, duchowego świata:

„А шестая ступень есть экстаз... восхищаются десятитысячи светлых светочей... Наконец, в седьмой степени... поднимаются к десятитысячи тайных светов, последних... [...]”(DA, 332)

Bielego interesuje wszystko, co wiąże się z kolejnymi stopniami wtajemniczenia oraz próbami przekraczania własnych granic. Intrygują go sufi, którzy przeszli przez te próby zwycięsko i osiągnęli najwyższy poziom wiedzy (określa ich mianem *accayia*²⁶). Do spotkania z derwiszem, które dla symbolisty stało się jednym z najważniejszych doświadczeń „podróży na Wschód”, doszło w kairuańskiej kawiarni. Pisarz dostrzegł we wtajemniczonym piękno i grację w najczystszej postaci. Narracja przyjmuje tu formę charakterystyczną dla późniejszych powieści symbolisty. Silne uczucia, które trudno jest wyrazić słowami, autor oddaje poprzez rytm i warstwę brzmieniową utworu. Zastosowana fragmentaryczność dodatkowo podkreśla intensywność doznań, puls emocji. Proza Bielego zyskuje w ten sposób unikalny wymiar poetycki. Pisarz zestawia jedno zdanie, stosując dwie formy zapisu. Ten sam fragment (z wielkimi modyfikacjami) zostaje zapisany prozą, a następnie wierszem.

²⁵ *Sophos* – adnotacja o pochodzeniu słowa sufi, jest wyraźnym nawiązaniem do Sofii – Mądrości Bożej i doktryny Władimira Sołowjowa.

²⁶ Określenie zapewne jest fonetycznym, zmodyfikowanym zapisem określenia arabskiego. Zapisu cyrylicą, wielokrotnie stosowanego przez Bielego, nie odnalazłam w źródłach rosyjskich.

Дервиш

Провеяли ветви соцветий в печали вуалей над профилем, темным, как... кофе над мраморным маврским лицом, над кольцом белых тел, обступивших плетёный помост; за мгновение до этого чёрный кофе тянули из чашечек, – здесь, в этих шапечках (жёлтых) (плетение кукурузного цвета); завялый белыми веями ласковых складок бурнуса, как дерево, дервиш застыл.

Вдруг он дернулся, сдернув с себя дорогую повязку; и нервно судорогой рук бросил на землю её: глухо ухали „у” гоголивые дудки; рассыпалась длинная пряжа с непростриженной острой макушки, ему очерняя и лоб, и плечо, как змея; а в мешке копошилось что-то; –

– провеяли ветви соцветий
в печали вуалей над профилем,
темным, как... кофе, над мраморным, маврским лицом –

– и кольцо белых тел
(ряд за рядом) от-
прянуло прыснувши
пряжами брошенных
в воздух бурнусов... –

– в

мешке – из мешка копошилось. (DA, 354)

Nowatorska formalnie rytmizowana proza od tego momentu będzie dla Bielego najważniejszym środkiem wyrazu, narzędziem „wyrażania niewyraźnego”. Rytmizacja, której pisarz poświęcił także liczne prace teoretyczne²⁷, staje się punktem wyjścia dla kolejnych eksperymentów:

Кто он?

Точно сдавленный, давний удар, раздробивший любившую душу, развеявший и море, и сушу, из дервиша сдержанным шелестом вдруг изошел;

²⁷ Na przykład А. Белый, *Глоссолалия. Поэма о звуке*, Русская виртуальная библиотека, <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm>; idem, *Ритм как диалектика и „Медный всадник”*, Москва 1929, wersja elektroniczna: Библиотека духовной науки, <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/216.pdf>.

в шумный звук, в тайный дар, в давний жар непотухнувших умных наук:

– „Ассауйя”.

Я вижу движение, слушаю...

...Такой глухой, глухой, глухой, такой немой; побледневший стоит, опадая овальным лицом, беспредметно надменным; медленно-нежным движением голых оливковых рук поднимает железный свой жезлик, поблескивая острием на цветных петухах и на птахах ковра, прикрепленного к стенке; вот кисти повисли как лилии; руки бросаются в звуки; лицо горбоносое, с прорезью маленьких усиков, – точно камья из камня, которую тайно точили, чертя испещрением черточек долгие годы художники; каменной маской лицо пронеслось над мешком; иссяклось выражение. (DA, 354)

Charakterystyczna jest tu bielowska składnia, interpunkcja, a także zastosowane metrum. Niezwykle bogata warstwa brzmieniowa, poprzez liczne onomatopeje, aliteracje, powtórzenia i rymy wewnętrzne, tworzy niepowtarzalny nastrój i w rezultacie okazuje się doskonałym przekąźnikiem emocji.

Провяли ветви соцветий в печали вуалей [...]

сдавленный, давний удар, раздробивший любившую душу, развеявший и море, и сушу, из дервиша сдержанным шелестом вдруг изошел; в шумный звук, в тайный дар, в давний жар непотухнувших умных наук [...]

...Такой глухой, глухой, глухой, такой немой. (DA, 354)

точно камья из камня, которую тайно точили, чертя испещрением черточек долгие годы художники; каменной маской лицо пронеслось над мешком. (DA, 354)

Dla Bielego język z całym jego bogactwem²⁸ jest narzędziem do wyrażenia najgłębszych sensów, nośnikiem treści

²⁸ Zob. A. Белый, *Мастерство Гоголя. Исследование*, Москва–Ленинград 1934, wersja elektroniczna: ФЭБ: Фундаментальная электронная библиотека „Русская литература и фольклор”, <http://feb-web.ru/feb/classics/critics/>

symbolicznych. Jurij Łotman podsumowuje to następująco: „В центре символистской концепции языка – слово. Более того, когда символист говорит о языке, он мыслит о слове, которое представляет для него язык как таковой. А само слово ценно как символ – путь, ведущий сквозь человеческую речь в засловесные глубины”²⁹. Słowo w rękach Biełego staje się narzędziem magicznym. Stąd prawdopodobnie wzięła się fascynacja pisarza postacią derwisza. Według zasłyszanej opowieści, kluczem do wtajemniczenia derwisza było słowo, które podczas inicjacji przekazywał mu mistrz. Odtąd sufi mógł mentalnie panować nad symbolizującą nieokreślone życie zmią, wypowiadając zakłęcie w myślach (DA, 355). Spotkanie z derwiszem, który posiadał moc słowa, było dla rosyjskiego symbolisty silnym przeżyciem duchowym, które na długo pozostało mu w pamięci³⁰:

[...] я верю осанке, лицу, выраженью застывших, как камень, двух глаз, обливающим нас протекающим в нас и расплавленным камнем. (DA, 357)

W finalnej notatce poświęconej temu spotkaniu, podpisanej: „Каир 911 года, Карачев 919 года”, autor przedstawia doświadczenie związane z derwiszem w szerszym, już antropozoficznym kontekście. Zdaniem Biełego, sufi podczas tego spotkania otworzył w nim wrota do prapamięci. Pisarzowi wydawało się wówczas, że z twarzy derwisza można odczytywać tajemnice świata, a w jego oczach kryło się coś, co nie podlegało opisowi, a jednocześnie nie dawało się zapomnieć³¹. Bieły rozpoznał w nim mistyka, człowieka, który ma bezpośredni kontakt ze światem duchowym:

– „Ты знаешь меня?” – просунулось в складки его сумасшедшего лика из Вечности; лик этот я узна-

belyi_a/mgb/mgb-001-.htm; idem, *Символизм. Книга статей*, Москва 1910, wersja elektroniczna: Мемориальная квартира Андрея Белого на Арбате, http://kvarтира-belogo.guru.ru/bibliography/book.php?book_id=50.

²⁹ Ю. М. Лотман, *Поэтическое...*, с. 439.

³⁰ Postać derwisza stała się dla pisarza inspiracją, co widać szczególnie w powieści *Petersburg*, w której jego cechy posiada Białe Domino.

³¹ Пор. А. Белый, *Между...*, с. 375–376.

вал; я не раз уже видел его (я был должен увидеть его очень скоро: и много позднее)...

Я видел тот лик уже... в Нижнем; однажды, гуляя по Нижнему, встретил я бледный и белый таинственный профиль с кругами вокруг испугавшихся глаз; и – покрытый платочком:

– „Кто это, смотрите?”

– „Наверное это хлыстовка”, – ответили мне: „через три поколения хлыстов у хлыстов прорезается этот разительный отпечаток”.

И вот отпечаток такой же я видел у дервиша; видел и – ранее: на лице побледневшего Никиша за исполнением *C-dur*-ной симфонии Шуберта; у величайшей же исполнительницы песен Шумана и Гуго Вольфа, насквозь просиявшей духовным искусством, Олениной, видал я то выраженье, когда на эстраде она вырастала... до Атласа; вскоре увидел в Каире я то выраженье у мумии Фараона Рамзеса Второго и после оно, выраженье это, вперилось в меня из глаз – Штейнера.

Блеск брильянтовых глаз кайруанского дервиша в пестрых циновках и желтых колонках был – тот же; он лишь просветленный горел на лице Олениной; и рассказал о себе очень многое... в глазах Штейнера; блеск этот в дервише матово как-то подернулся давней тоскою о мире; и был как бы остро раздроблен ударами злой современности; взгляд поглядел из веков: это встала прекрасная мумия; проговорила; и – снова погасла. (DA, 358)

W przywołanym fragmencie pojawia się także motyw Głosu, który Biely słyszał w kluczowych momentach swojej wyprawy. W *Notatkach z podróży* pisarz wspomina, że jego „podróż na Wschód” zapoczątkował ów Głos, który zaprowadził go aż do Afryki, a w konsekwencji do Dornach³². Tajemnicze pytanie („Znasz mnie?”) Biely słyszy podczas spotkania z derwiszem.

³² Głos towarzyszył Bielemu jeszcze przed wyjazdem. Jest jednym z ważniejszych motywów *Notatek z podróży*. Zwiastował spotkanie Nelli (Asi Turgienowej) słowami: „Ты жди Меня”. Następnie prowadził pisarza przez kolejne

Głos towarzyszy mu także na egipskiej pustyni, w pobliżu piramid i podczas spotkań ze Sfinksem – pojawia się więc w czasie najsilniejszych duchowych przeżyć, wyznaczając momenty przełomowe podróży.

Należy zaznaczyć, że w relacji z egipskiej, najbardziej mistycznej, części afrykańskiej wyprawy znajdują się również fragmenty napisane w tradycyjnym, naukowo-publicystycznym stylu. Biely wywiązuje się ze swoich obowiązków felietonisty, charakteryzując krótko dzieje piramid w Gizie. Interującym zabiegiem jest tu wprowadzenie dość obszernego cytatu z książki Roberta Hichensa³³, angielskiego pisarza, którego odczucia Biely podziela:

„Всматриваясь в даль за песками, я увидел пирамиду из золота, то чудо, которое создал „Khufu”. Как золотое чудо она меня приветствовала после долгих лет моего отсутствия. Позднее мне предстояло увидеть ее то серую, как окружающие пески, то желтосернистого цвета – при – при-дневном освещении, то черною, как памятник, облеченный в траурный бархат – при звездном освещении ночью, то белую, как гигантская, мраморная могила на утренней заре”...

И далее:

„По мере того, как глубже изучаешь чудеса, созданные в Египте человеком, величие их все возрастает и все более подавляет наше воображение... Пирамида, как и некоторые другие памятники Египта, высеченные из камня и скал, обладают какою-то удивительною способностью держать себя вдали от всего окружающего, подобно душе человеческой, всегда готовой уйти в себя... Вы мало-помалу начинаете чувствовать все величие пирамид „Ghizeh”... Впечатление их глубокого покоя, классической простоты, значительно усиливается тог-

etapy podróży, symbolizując spełnienie obietnicy duchowego odrodzenia, możliwość wyrwania się z więzów koszmaru.

³³ Książka Hichensa została wydana po rosyjsku przez Towarzystwo M. O. Wolfa na krótko przed wyprawą rosyjskiego symbolisty: Р. Хиченс, *Чары Египта в его памятниках*, пер. А. А. Оболенская, Санкт-Петербург 1909.

да, когда скрываются детали, когда они рисуются лишь черными формами, поднимающимися к звездам... Простота их форм внушает целый ряд... высоких порывов... Взор ваш медленно поднимается по каменистым стенам... Сколько таинственного... представляет собою контраст между основанием пирамиды и ее вершиною”... и т.д. (DA, 424)

Piramidy robią na rosyjskim pisarzu ogromne wrażenie. Bielego fascynuje zagadka, którą skrywają: są symbolem wiedzy tajemnej. W odczuciu autora *Notatek*... na pustyni nie istnieje ani czas, ani przestrzeń. Wytwarza się tam niepowtarzalna kosmiczna aura, zmienia się percepcja. Pierwszy osobisty kontakt z tajemnicą piramid Biely opisuje w sposób, który stanie się znakiem rozpoznawczym jego stylu. Cyklopedyczne budowle zamieniają się w wysłanników innych światów, czy może innych wymiarów. To echo ezoterycznych lektur, które natchnęły Bielego myślą o Egipcie jako kolebce wiedzy tajemnej³⁴:

Достигли до каменных кубов умершей планеты, свалившейся боком на землю: и вот – завалилась на плечи моя голова; и я вижу огромный овал бредового и серого эллипса, телом ушедшего в землю; когда он упал, оборвал за собой атмосферу нездешних миров, пронизающих ныне меня; я кажусь себе гаснущим контуром выпуклин жизни; меж нею и мною – провалы веков: через 5 тысяч лет прошагали от трама – до верха.

И не Георг VII царствует здесь, а... Хеопс.

– „Кто же «я?»”

– „Что же все?”

– „Как же так?”

– „Я оторван!”

– „Вернуться нельзя!”

³⁴ Na przykład *Doktryna tajemna* Jeleny Bławatskiej, wydana w Rosji we fragmentach w 1910 roku, oraz *Wielcy wtajemniczeni* Édouarda Schuré z roku 1889. Zob. M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, s. 95; И. Комаров, *Тайная доктрина в переводе Каменской и Писаревой*, Теософическое Сообщество, <http://chelas.org/?do=102.012155>.

А Хеопс гоготнею летящих развалин неслышно гудит:

– „Да, да, да!”

– „Это – мы!” (DA, 425)

Podobnie jak podczas spotkania z derwiszem, także tutaj pojawia się motyw prapamięci, zapewne wprowadzony do dziennika już pod wpływem edukacji antropozoficznej. Najgłębsze przeżycia Bielego związane są z wędrówką dusz, oderwaniem od ciała materialnego, czego doświadcza zarówno pisarz, jak i jego narzeczona. Wspinaczka na piramidę Cheopsa staje się w relacji symbolisty rodzajem duchowej inicjacji. Pokonując ogromne stopnie piramidy, Biely dosłownie i w przenośni odrywa się od ziemi, wyrusza w podróż poza przestrzeń i czasem:

посмотрели мы под ноги: неизмеримость лежала меж землею и нами; и – нет, не вернуться обратно;

и – детский кошмар тут напал:

– „Кто же я?”

– „Что же все?”

– „Как же так?”

– „Неужели никак?”

Никого: ничего! (DA, 435–436)

Pojawiają się koszmary z dzieciństwa oraz wspomnienia sprzed narodzin, które później staną się głównym motywem powieści *Kocio Letajew*. W Egipcie wspomnienia te nie są jeszcze przez pisarza rozpoznane i oswojone. Biely obserwuje dopiero, jak pojawiają się w jego świadomości. Słyszy wewnętrzny dialog, pytania o tożsamość i pamięć, na które wówczas jeszcze nie zna odpowiedzi. Nadejdą one dopiero podczas nauki pobieranej u Steinera³⁵. Na szczycie piramidy symbolista patrzy

³⁵ Wspomnienia dotyczące piramid i Sfinksa Biely opisał również na początku lat trzydziestych w trzecim tomie swoich memuarów. Cała relacja z „podróży wschodniej” jest w nich znacznie krótsza, warto jednak zauważyć, że na pierwszy plan wysuwa się w niej właśnie nieodwracalna zmiana, która zaszła w pisarzu na skutek mistycznych doświadczeń egipskich oraz wielki wpływ, jaki podróż wywarła na powieść *Petersburg*. „Choroba” związana z piramidami staje się we wspomnieniach Bielego motywem, który zaważył na dalszym rozwoju autora *Dziennika*... i postrzeganiu przez niego świata:

w głąb pustyni i nieodmiennie snuje plany wędrówek do serca Afryki³⁶. Zdobyć szczytu grobowca jest dla niego doświadczeniem oczyszczającym i wyzwalającym:

На вершине кофейник-мальчишка сварил кофе нам; мы спускались в густеющих сумерках; мгла закрывала подножную пропасть; поэтому спуск был и легче, и проще; кошмары – оставили нас... (DA, 435–436)

Niezwykle ważną rolę w egipskim etapie podróży Bielego odgrywają spotkania ze Sfinksem. Było ich kilka i właściwie każde wspomnienie na ten temat jest relacją z głębokiego mistycznego przeżycia.

идиотское выражение сменяло, летя, эфиопское; зверское, трупное, каменно-титаническое, царственное, люциферическое, духовное, ангельское,

„в этом месте ужасна иллюзия зрения: над головой видишь не более трех-четырёх ступеней; вниз – то же самое; ступени загнуты; пирамида видится повешенной в воздух планетой, не имеющей касанья с землей; ты – вот-вот-вот свергнешься через головы тебя держащих людей, головой вниз, вверх ногами; мы вдруг ощутили дикий ужас отнебывалости своего положения; это странное физиологическое ощущение, переходящее в моральное чувство вывернутости тебя наизнанку, называютздесь арабы пирамидной болезнью [...]. Для меня же эта вывернутость наизнанку связалась с поворотным моментом всей жизни; последствие пирамидной болезни – перемена органов восприятия; жизнь окрасилась новой тональностью; как будто всходил на рябые ступениодним, сошел же другим; измененное отношение к жизни сказалось скоро начатым «Петербургом»; там передано ощущение стоянья перед сфинксом на протяжении всего романа [...] «пирамидная болезнь» длилась долго; меж влезанием на тухлявый бок пирамиды и переживаньями «Петербурга» протянулась явная связь; приводимый отрывок вставляю сознательно я в этом месте; эта – схваченность роком, вперенность в сфинкса, загадывающего нам загадки, сопровождала года”. А. Белый, *Между...*, с. 394–395. Zob. także *ibidem*, прим. 63, с. 550.

³⁶ Interesujące, że Biely, który panicznie bał się śmierci z powodu udaru słonecznego, nie zważał na te obawy, gdy była mowa o wyprawie w głąb Sahary. Odrzucał udar jako argument Asi przeciwko takim wędrówkom, a pewnego razu, pomimo zakazów i przestróg miejscowych przewodników, wyruszył z Asią przez pustynię w środku dnia, co okazało się rzeczywiście niebezpieczne. Zob. А. Белый, *Африканский дневник...*, с. 446.

и – младенческочистое; так как бежит за волною волна, так бежали, сменяя друг друга, круги выражений; и вдруг, закружляясь в единство, круги выражений; сцепились в одно выражение: и – природимое время просунулось в круг выражений времени, зашептав:

– „Да, ты – знаешь?” ...

– „Ты помнишь...”

– „Что? Что?”

– „Что я помню?”

– „Что времени больше не будет?”

– „Ты – знаешь. Ты – помнишь...”

– „Я – знаю, я – помню, но... что?”

Ослепленные Сфинксом, прошли от него к... храму Сфинкса, открытому сверху и сбоку: пришлось опускаться нам вниз меж огромных гранитов прочнейшей укладки. (DA, 430)

W obecności Sfinksa potęguje się intensywność wewnętrznych głosów towarzyszących Bielemu w tej podróży. Ponownie zacierają się granice między przyszłością i przeszłością, a przestrzeń zyskuje inny wymiar. Wyjątkowość opisywanych przeżyć odzwierciedla się również we wciąż udoskonalanej nowatorskiej formie narracji:

Сфинкс

Зачастую сидели с Асей у сфинкса; он – зажил во мне, но о нем – что сказать?

Беспредельному нет выраженья: безобразность вечный удел беспредельного; образ безобразий есть безобразие.

Сфинкс – безобразен.

Да, есть целомудрие в геометрической форме, когда покрывает безумие сверх-рассудочных отношений она; такова пирамида; она – сочетание четырех треугольников с пятой фигурой: квадратом.

Но Сфинкс не таков.

[...]

– „И – да, да: это – мы!”

Но все это (грядущее, прошлое) есть содержание нашего „Я”, его „дна”, нам невидного: Сфинксовым взором срывается дно нашей личности; „дно” безобразием, роем красот – по волнам роковой бездны мчится:

– „Куда?”

И, взглянувши на Сфинкса, мы чувствуем головокружение; нам кажется: взгляды уносят.

– „Куда?”

Красота, безобразие, – все это рухнуло: все это – „образы”. Сфинкс же безобразен. (DA, 448)

Sfinks, który jest dla Bielego łącznikiem pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, skłania pisarza do ponownej refleksji nad cyklicznością kultury:

По летоисчислениям рабби Гилеля мир был сотворен лишь в эпоху Саргона; и Сфинкс – с сотворения гилелева мира стоит в этом месте; но он изошел из Египта древнейшего времени; есть изделия слоновой кости, находимые в почве Египта до времени Сфинкса в канале Махмудиэ и в Бессузе на глубине двадцати с лишним метров под уровнем моря нашли черепки от посуды, принадлежащие обитателям этих мест, коим ведомы были приемы культуры; на основании геологических данных отчетливо можно сказать, что они приготовлены были за 300 столетий до нашего времени. Не на десятки, на сотни столетий; и ранее; эта культурная линия теплилась в... Атлантиде, которую ныне признали ученые; так утверждает профессор И. Вальтер, что „Атлантида представляется нам первоначальной родиной”.

Какова же линия жизни земли?

Эта линия – в Сфинксе, сквозь Сфинкса, взирала на нас. (DA, 449)

Rozważania te wywołują lęk pisarza. Zagadkowe spojrzenie Sfinksa przypomina Biełemu jeden z ostatnich portretów Friedricha Nietzschego. Pojawia się dręczące pytanie: czy sekretna wiedza Sfinksa, która stała się także udziałem rosyjskiego symbolisty, to droga nieuchronnie prowadząca do szaleństwa?

И таким кренинизмом глядел старый Сфинкс; [...] такой дикий взгляд на последнем портрете безумного Ницше, сказавшего о последней культуре 20 века; к нему, как ко мне, приходил старый Сфинкс, и сказал:

– „Это – я: прародимое время!”

И Ницше не выдержал: расхохотался, хотел, может быть, убежать в леса Африки (там бы он стал проповедником диких уарумов); попал же в лечебницу. (DA, 450)

Sfinks wzbudził w Biełym cały wachlarz emocji. Ostatecznie przyjął postać cherubina i przewodnika przygotowującego do najcięższej próby, jaką jest ofiara.

[...] он был херувимом, но он воплотился во все безобразиие: тяжким крестом подготовил нам крест.

Он – прекрасен!

Величие, безобразиие, страданье, презренье, вызов, испуг и улыбка младенца – все, все сочеталось в одно выражение, это не вынести; забываемым никогда посмотрел он на меня. И я помню его. (DA, 450)

Po latach symbolista widzi w doświadczeniach egipskich część swojej ścieżki inicjacyjnej, a spotkaniom ze Sfinksem przypisuje szczególną rolę:

Сфинкс-эфиоп объяснил мне меня самого, объясняя мне Ницше; быть может, мое увлечение Африкой – сфинксово дело; „кретин” мне грозит, если я не сумею... стать ангелом. (DA, 450)

„Podróż na Wschód” prowadziła Bielego do Steinera, jego najważniejszego duchowego przewodnika i Nauczyciela, a także do antropozofii, która stała się filozofią życiową pisarza:

Он [голос – прзур. К. Р.] вел нас в Египет: ко Сфинксу; оттуда – ко Гробу Господню... И он подымался в вагоне, когда я вперялся в лазурно-зеленые камни, покрытые мхом, между Христианией и ослепительным Бергеном... Христиания через Берген вела к увенчанию моей головы... венцом терний. Мне Дорнах стал Dorn'ом³⁷.

Wyprawa z lat 1910–1911 otworzyła przed Biełym nowe perspektywy i zapoczątkowała trwające kilka lat wędrówki pisarza po Europie, już jako adepta antropozofii. *Dziennik afrykański* jest świadectwem przemiany, przełomowego momentu w życiu i twórczości Bielego. Poczucie postępującego upadku cywilizacji, a także silna potrzeba dalszego rozwoju duchowego zaprowadziły Bielego do Egiptu. Ekspedycja afrykańska okazała się podróżą ezoteryczną, a mistyczne doświadczenia jej towarzyszące wymagały od pisarza stworzenia oryginalnej formy literackiej. *Dziennik afrykański* jest więc nie tylko relacją podróżniczą, ale także zapisem eksperymentów formalnych, które znalazły odzwierciedlenie we wszystkich późniejszych utworach prozatorskich Bielego. Ponadto *Dziennik afrykański* jako świadectwo duchowych peregrynacji jest zapowiedzią *Kocia Letajewa* – trzeciej powieści rosyjskiego symbolisty, której kluczowym motywem jest podróż wewnętrzna.

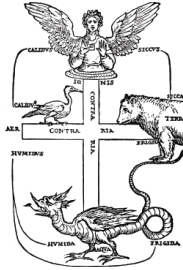
³⁷ А. Белый, *Путевые заметки...*, с. 11. Niem. *dorn* – cień. Gra słów związana z nazwą Dornach, szwajcarską miejscowością, w której Biely jako budowniczy współtworzył świątynię Towarzystwa Antropozoficznego. O motywie ofiary w twórczości Bielego zob. D. Oboleńska, *op. cit.*, s. 109–159.

Karolina Rutecka

Andrei Bely's *Afrikanskiy dnevnik*

The article is devoted to Andrei Bely's *Afrikanskiy dnevnik*, a travel journal that was written during and after the Russian symbolist's journey to Africa in 1911 but was not published until 1994. Bely attached a great importance to his African experience, considering it a very significant step towards his spiritual growth. The article covers the historical facts pertaining to Bely's journey and diary and focuses on the main esoteric motifs in *Afrikanskiy dnevnik* represented by a dervish, pyramids and the sphinx.

НАТАЛЬЯ ШАРАПЕНКОВА
Петрозаводский государственный университет



ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ
„ПАМЯТИ О ПАМЯТИ”
(ПОВЕСТЬ *КОТИК ЛЕТАЕВ* АНДРЕЯ БЕЛОГО)

Повесть *Котик Летаев* (1915) Андрея Белого стала объектом исследования в современной филологической науке (Джон Коппер¹, Ольга Мюллер-Кук, Людмила Чернейко², Алсу Вафина³). Метатемой *Котика Летаева* является *путешествие* внутрь досознательной сферы ребенка, в страну, в которой он прибывал до... своего рождения. Белый воссоздает особенности младенческого сознания, которое зарождается как „огромная полифония: творимый космос”⁴. Во многом автобиографичное повествование поднимает сложнейшую тему – зарождение самосознания ребенка. Автор совершает *метафизическое путешествие* к истокам своей памяти, опыту себя как младенца. Тема становления „я” рассматривалась Белым как „проект”, как путешествие в глубины досознательного „я”.

¹ Дж. Коппер, „Котик Летаев” Андрея Белого и „Детство Люверс” Б. Пастернака: двойное видение русского авангарда. *Русская литература XX в.*, пер. А. Никитина, Санкт-Петербург 1993.

² Л. О. Чернейко, *Сознание как объект художественного осмысления в повести А. Белого „Котик Летаев”*, в: *idem, Серебряный век русской литературы*, Москва 1996.

³ А. Х. Вафина, *Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе Андрея Белого*, диссертация, Казань 2011.

⁴ А. Белый, *Котик Летаев*, Москва 2000, с. 10.

Жорж Нива справедливо фиксирует странное свойство личности Белого: „Он не эволюционировал, а инволюционировал. Главное ему было дано сразу – если верить роману *Котик Летаев*, в два года, – и ему оставалось лишь заниматься археологическими раскопками в глубинах своего «Я»”. И далее французский исследователь подчеркивает, что автор „пересоздает себя в соответствии с ритмом космических бездн”⁵.

Белый в повести фиксирует процесс зарождения сознания в ребенке, отделение себя от довременного мира⁶, в котором он находился и о котором сохранил память („память о памяти”).

В повести *Котик Летаев* автор (повествователь), „земную жизнь пройдя до половины”⁷, совершает путешествие в свое прошлое, причем проистекающее далеко за пределы сознания (отсюда в тексте повести присутствие двух нарраторов: вспоминающего взрослого и воспринимающего ребенка).

Мне – тридцать пять лет: самосознание разорвало
мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным
мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий;
как бегут они вспять...⁸

Вафина выявляет в тексте повести наличие „трех субъектов сознания”, а именно: „взрослое сознание, детское сознание, вечностное сознание”⁹.

Формирование сознания ребенка (мыслей из бесформенных ощущений) подано как противостояние „роя” и „строя” (становящегося и утвердившегося мира). Виктор Шкловский на этом перетекании одного в другое вы-

⁵ Ж. Нива, *Андрей Белый, История русской литературы. Серебряный век*, Москва 1995, с. 106.

⁶ „Там, где Котик когда-то находился, «не было разделения на ‘Я’ и ‘не-Я’», не было ни пространства, ни времени”. А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 13.

⁷ Данте Алигьери, *Божественная Комедия*, пер. М. Лозинский, Москва 1982, с. 17.

⁸ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 9.

⁹ А. Х. Вафина, *op. cit.*, с. 76.

страивает убедительную целостную концепцию *Котика Летаева*, отвергая антропософский слой образов. Автор статьи заключает: „Объективно «рой» – это ряд метафор, «строй» – это предмет, лежащий в ряду, закрепленном фабулой. Субъективно «рой» – это становление мира, «строй» – это мир ставший. «Рой» всегда дается прежде «строая»¹⁰.

„Рой” и „строй” – дефиниции, используемые в повести *Котик Летаев* самим автором. Сознание есть рождение *строя* (рацио, логики, языка) из *роя* (подсознания, ощущений, первообразов).

Словесный мир рождается для Котика-ребенка через жесты, герой пребывает в мире архетипических образов, его сознание должно „уменьшить” мир до слова-звука („понимание мира не слито со словом о мире”¹¹). Ребенок „вслушивается” в слово, образуя ассоциативные цепочки звуковых созвучий, поэтому:

„Кре-мель”: „Кре-мель” – что такое? Уж „крем-брюлэ” мной откушан; он – сладкий; подали его в виде формочки – выступами; в булочной Савостьянова показали мне „Кремль”: это – выступы леденцовых, озовых башен; и мне ясно, что –

– „к р е” – крепость выступцев (к р е -мя, к р е -ма, к р е -пости), а: – м, м л ь – мягкость, сладость ...показали мне: на голубой дали неба – кремлевские башенки: розоватые, крепкие, сладкие.¹²

Созерцание воображаемого Кремля созвучно путешествию ребенка в сон или в страну „танца ритма” („памяти о памяти”). В сознании героя мир образов и слов вырастает из звука, который и рождает свой сокровенный и высший смысл: Кремль действительно крепость, с красными сте-

¹⁰ В. Шкловский, *Андрей Белый. Pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников*, Санкт-Петербург 2004, с. 688.

¹¹ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 76.

¹² *Ibidem*, с. 77.

нами (в восприятии ребенка данный цвет должен значить и „мягкость“).

Игра звуками и их сочетаниями, „сверхчувственное ощущение каждого звука“¹³ будет осмыслено уже „взрослым“ автором повести, совершившего путешествие „в прошлое“, к себе самому, носителю детского сознания¹⁴. Архитектору прозы Белого с её особой „внутренней“ семантикой, построенной на принципе „западающего в сознание звука“¹⁵, можно обозначить как *звуконасыщенная*.

Языковые игры Котика Летаева переводят весь образный ряд текста в мифологическую плоскость (так, к примеру, ребенок постигает символы Священного Писания). В тексте повести Троицко-Арбатская церковь Первопрестольной становится местом преображения героя, его соприкосновением со сверхчувственным миром, восстановлением утраченной при рождении связи со „страной ритмов“, „памятью о памяти“. Троицко-Арбатская-Церковь¹⁶ – особый сакральный локус в истории становления самосознания героя Котика Летаева: именно в ней ребенок вспоминает слышанный когда-то „солнцевый голос“¹⁷.

И за спинами – голоса: –

– поднимают какую-то огромную, но позабытую истину: древнюю; мне когда-то открытую в храме (когда это было?)¹⁸.

Именно оказавшись в церкви, маленький Котик переживает священные символы христианства как своего рода путешествие-возвращение в правремя и прапространство (в страну Солнца).

Но меня приподняли (и – мне узреть!): –

¹³ С. И. Тимина, *Последний роман Андрея Белого*, в: А. Белый, *Москва*, Москва 1989, с. 15.

¹⁴ „Мне – тридцать пять лет: самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий; как бегут они вспять...“. А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 9.

¹⁵ А. Белый, *Москва...*, с. 763.

¹⁶ Церковь Троицы Живоначальной на Арбате. Арбат, 57. Была разрушена в 1930-е гг.

¹⁷ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 55.

¹⁸ *Ibidem*, с. 55.

– блистающее, как золотое светило небесное, чернородое божество там стояло перед распахнутой дверью – в т а и м у ю к о м н а т у блесков; и, подымая высоко десницу, с блистательной лентою, провозгласило: голосом, от которого чуть не лопнули стены... –

– блеско-громное, огромное Солнце, на котором я жил, опустилось на

нас: там, оттуда, – на миг показалась т а с а м а я Древность в седилах; и пышные руки свои развела: из Золотого Горба; и казалось мне, что стоял перед нами: Золотой Треугольник; две руки, как лучи, протянулись направо-налево от белого лика: белый лик, точно око, глядел в золотом треугольнике; и – миры миров там чинились: под багряной завесою; человекоглавое серебро из руки затеплило звезду; золотою планетою дориносилася Книга... к престолу, сквозь разрывы завесы; но таинница строгих дел там закрылась;

и –

– красные, кудлатые люди в огне, по бокам, как загаркали в ужасе!...¹⁹

„Та самая Древность в седилах” – сакраментальный символ, который возникает и в ходе дальнейшего повествования: во время рождественского маскарада, когда Котик восхищенно глядит на „алмазную куколку” Рупрехта:

После я присел в уголок: и смотрел на алмазную куколку, Рупрехта; белоглавая, все-то она там глядела из нитей – задумчивым взором: как п а м я т ь о п а м я т и; мне казалось, что на миг явилась т а с а м а я Древность, в седилах; мне казалось: человекоглавое серебро – растечется; и встанет: огромный старик, весь в алмазах; отслужит обедню; тут меня приподняли к нему; и я сам оторвал от ветвей мою куколку, Рупрехта.²⁰

¹⁹ Ibidem, с. 55.

²⁰ Ibidem, с. 130.

Специфика автобиографического жанра *Котика Летаева* состоит в том, что в центре повествования находится не процесс становления характера героя и контакт его с миром, а пробуждение сознания ребенка, которое соприкасается с непознанным и чуждым, незнакомым ему миром.

Автор воссоздает процесс соединения сознания с телом, опускания его в телесную оболочку, до этого момента – „сознание было вне тела” (т.е. принадлежало другой – высшей субстанции – ноосфере Вернадского, информационному полю земли, сверхсознанию Вселенной). Путешествие внутрь себя коррелирует в тексте русского символиста с путешествием во Вселенной.

Согласно авторской концепции, становление сознания ребенка изоморфно мифопоэтическому космосу древнего человека. Белый воплощает в повести мифопоэтический взгляд на природу, мир, Космос. Миф был призван защищать, оберегать человека, подготавливать его встречу с миром, с явлениями видимой и незримой реальностями, сопровождал переживание измененных состояний сознания (сон, транс, мистерии). „Самые глубокие и значимые мифы повествуют о предельных состояниях, вынуждая нас выйти за границы собственного опыта”²¹, – подчеркивает Карен Армстронг.

Формирование сознания у Котика Летаева (в самом имени скрыта зооморфная сущность) в повести уподоблено архаичному человеку и его ступеням развития (филогенез здесь совпадает с онтогенезом).

„Переживаю пещерный период; переживаю жизнь катакомб”, – вспоминает ребенок-нарратор. Пещерному (архаичному) периоду свойственно мифологическое восприятие, в котором логическое мышление еще не дифференцировалось как особая сфера познания мира („Мир и мысль – только накипи: грозных космических образов”²²). Логическое мышление („строй”) – лишь хрупкая оболочка, отделяющая человеческое сознание от бездонного, деструк-

²¹ К. Армстронг, *Краткая история мифа*, пер. А. Блейз, Москва 2005, с. 12.

²² А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 15.

тивного, дионисийского потока („рой”): „Роковые потоцы бушуют в нас (порог сознания – шаток): берегись, – они хлынут”²³.

Более того, Белый выстраивает аналогии личного космоса Котика Летаева и космоса планетарного (Вселенной)²⁴, микрокосма и макрокосма. Герой пребывает в состоянии, когда

– не было разделения на „Я” и „не-Я”, не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: –

– состояние натяжения ощущений; будто все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.²⁵

Приведем в этой связи наблюдения Юрия Лотмана: „Мир детского сознания по преимуществу мифологичен [...] не исчезает и не должен исчезать в ментальной структуре взрослого человека, а продолжает функционировать как генератор ассоциаций и один из активных моделирующих механизмов”²⁶.

Миф – это древнейшая форма мировосприятия. Взрослый нарратор дает свой комментарий к переживаниям ребенка: „Мифы – древнее бытие: материками, морями вставали когда-то мне мифы; в них ребенок бродил; в них и бредил”²⁷. Архаичные мифы (космогонические или эсхатологические) делали человека сопричастным единому, абсолютному, первородному. Космогонические мифы давали поколениям людей опыт проживания мига первого творения в образах богов и героев или сверхъестественных существ. Миф проявлял момент зарождения времени и про-

²³ Ibidem, с. 15.

²⁴ Не случайно эпиграф к первой главе звучит: „Час тоски невыразимой... Всё – во мне... И я – во всем”. Ф. Тютчев.

²⁵ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 13.

²⁶ Ю. М. Лотман *Феномен культуры, Избранные труды: в 3 т. – т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры*, Таллин 1992, с. 38

²⁷ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 15.

странства из „пустоты”, „темноты”, фиксировал процесс претворения Хаоса в Космос.

Само рождение мысли уподоблено космогонии (борьбе Космоса и Хаоса):

Все-все ширилось; пропадали земли в морях;
изрывалось сознание в мифах ужасной праматери;
и потопа кипели.

Строилась – мысль-ковчег; по ней плыли со-
знания от ушедшего под ноги мира до ...нового
мира.²⁸

„Неизреченность восстания моей младенческой жизни”²⁹ образует странную параллель к возникновению Вселенной (пространства, времени, процесса её расширения, возникновению газообразных сгустков). Но вселенная Белого, как убедительно показали исследователи, пребывает в состояниях как расширения, так и сжатия (близкой „модели восьмиобразной спирали эволюции движущегося Пространства”, предложенной Петром Сергиенко³⁰).

Важнейшая черта детского мировосприятия может быть обозначена так: „Время, пространство, объекты, наполняющие их, для ребенка, вступающего в мир, представляются крайне неоднородными”³¹.

Эта неоднородность – отражение глубинного, мифопоэтического восприятия пространственно-временной структуры мира. Алексей Лосев писал о пространстве Эйнштейна, которое „хочется собрать... в некий конечный и выразительный лик, с рельефными складками и чертами, с живыми и умными энергиями”³². Подобные „складки” пространства обнаруживают себя в повести Белого. Квартира на Арбате, в которой живет Котик вместе с родите-

²⁸ Ibidem, с. 15.

²⁹ Ibidem, с. 13.

³⁰ Т. Юнина, В. Воронин, *Чертеж Вселенной в личном космосе „Котика Летаева” А. Белого*, в: *Духовная жизнь провинции. Образы. Символы. Картина мира: материалы Всероссийской научной конференции*, ред. А. Дырдина, Ульяновск 2003, с. 71–76.

³¹ Ibidem.

³² А. Ф. Лосев, *Философия. Мифология. Культура*, Москва 1991, с. 34.

лями, представляет собой сквозное пространство. Ребенок, созерцая кабинет своего отца математика, видит, как тот вытаскивает с полки книги:

...вместо томика в стене – щель; и уже оттуда нам есть: –

– проход в иной мир: в страну жизни ритмов, где я был до рождения³³.

Память о памяти – такова; она – ритм; она – музыка сферы, страны –

– где я был до рождения!³⁴

Сам коридор (т.е. пространство) в сознании ребенка связывалось с путешествием вглубь времен („наш коридор представляется воспоминанием о времени, когда он был мне кожей”³⁵). Коридор становится в памяти ребенка – выходом из материнского чрева, путешествием к истокам: Белый в начале XX века предвосхищает теории о существовании пренатальной памяти. Данную гипотезу в своем докладе на Международной конференции „Андрей Белый в изменяющемся мире” в 2010 году высказала Мюллер-Кук.

Окружающая реальность врывается в мир ребенка хтоническими образами (старуха, гады, Минотавр, Сфинкс). Мифологические образы (архетипы) сопровождают ребенка в первые миги сознания:

Вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак; за мной гонятся г а д ы –

– этот образ родственен с образом странствия по храмовым коридорам в сопровождении быкового мужнины с жезлом...–³⁶

Далее следует графический отступ и „перевод” в другую реальность – взрослого нарратора, который воспомина-

³³ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 70.

³⁴ Ibidem, с. 74.

³⁵ Ibidem, с. 19.

³⁶ Ibidem, с. 20–21.

ет, что болел в это время корью. Вроде бы „правдоподобное” объяснение состояния ребенка вновь перечеркивается фразой, данной разрядкой („в то и именно время”).

Образ из видения ребенка – Минотавр, живущий, согласно древнегреческому мифу, на Крите в подземном лабиринте. Последняя деталь важна, поскольку и собственную квартиру Котик уподобляет лабиринту – жилищу человекобыка, которое, к тому же, имеет всего три стены:

четвертая – распахнулась своим темно-донным
оскалом со множеством комнат –

– все комнаты, комнаты, комнаты! –

– в которые, если вступишь, то – не вернешься
обратно, а будешь охвачен предметами...³⁷

„Чужой” Артем Дисифеевич Дорионов видится
ребенку „быкообразным”, „брюхатым”:

Еще долго за мною протянута память туда –
в лабиринт черных комнат, к чужому: все чужие
– оттуда; еще долго спустя подозрительно я встречаю... гостей; а когда узнаю про Тезея и про быка
Минотавра, то становится ясно мне: Артем Дисифеевич – Минотавр; я же, шелкнувший в мрак пустых, пустых комнат, – Тезей.³⁸

В сознании ребенка воскресший миф о Тезее и Минотавре – оболочка предстоящей инициации (сражение, временная смерть и воскрешение). Реальное (отчасти срамное) событие становится путешествием героя, ведущим его к мистериальному преображению, оно приобретает в сознании ребенка черты ритуального действия:

... вспоминаю я это шествие; мне казалось оно бесконечным; напоминало оно: шествие по храмовым коридорам в сопровождении быкоголового мужчины с жезлом –

– (я впоследствии видел изображения таких шествий; изображениями этими пестрят подзем-

³⁷ Ibidem, с. 21.

³⁸ Ibidem, с. 28.

ные гробницы Египта; и я видел ведущих: песьеголовых, быкоголовых мужчин с длинными жезлами в руках...)

Мне казалось: –

– переходы квартиры ведут к бездне мрака; и все там обрываются: далее – чернотные грохоты, по которым несется старуха, стреляя дождями карбункулов (переживание это меня охватило однажды: при прохожденьи земли чрез комету).³⁹

В сознании ребенка: все живут в голове Сфинкса. Автор дает описание переживаний Котиком пространства квартиры, в которой „комнаты – части тела”, а череп – „купол Храма”. Лабиринт Минотавра уподоблен пространству внутри гробниц Египта. Лена Силард замечает, что символ „восхождения” связан с путем посвящения в древнеегипетском понимании. Сфинкс у Белого – это преддверие, антропософский Страж Порога, „знак Хаоса и бесконечности на пределе пределов”⁴⁰. Сфинкс – это выход за черту, за границу, возможность „выхода в другие измерения”⁴¹. *Путешествие за границу* – важнейший символ в художественной системе Белого. Примечательно, что он у Белого насыщенно многозначен: от пространственной и временной семантики до метафизического сдвига („попасть за границу”, т.е. в область невиданного и запретного). Контекст этим смысловым вариациям на тему „границы” и ее преодоления дает максима Фридриха Ницше „по ту сторону добра и зла”. Она волнует Белого уже в *Возврате* (Третьей симфонии 1904 года): „Всплеснул руками и ринулся в бездну изумрудного золота. Отражение бросилось на Хандрикова, защищая границу от его вторжений, и он попал в его объятия”⁴². В рассказе парижской поры *Адам. Записки* Белого (конец 1906 – начало 1907 годов) вновь возникает символ „границы-за-границы” в диалоге путешествующих:

³⁹ Ibidem, с. 28.

⁴⁰ Л. Силард, *О символах восхождения у Андрея Белого*, в: *Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения*, ред. М. Л. Спивак, Москва 2008, с. 25.

⁴¹ Ibidem, с. 25.

⁴² А. Белый *Симфонии*, Ленинград 1991, с. 249.

– Вы тоже едете? Я тоже еду.

– Куда?

– За грань, за черту: черта не защищает, в черту врывается последнее... Они не подозревают и сами не переходят, не выезжают из черты оседлости. Чтобы померяться силами с нашествием из-за границы. Я еду туда.⁴³

Итак, процесс освоения ребенком пространства в повести *Котик Летаев* проходит несколько этапов: восприятие тела как пространства, квартиры как лабиринта, путешествие в перевернутое, мифопоэтическое и ритуальное пространство (Крит, Египет), подготовка к инициации (пространство внутри черепа).

В финале повести Котик переживает „собственное распятие” как необходимый этап инициации: „Во Христе умираем, чтоб в Духе воскреснуть”. Герой обретает самосознание и теряет нить с Невидимым градом (градом Китежем), страной „памяти о памяти”.

Герой уподобляет свой жизненный путь крестному пути Спасителя (символы „багряница”, „деревянный крест”, „железные гвозди”, Голгофа).

Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир – лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу [...] к ожидающим, к будущим: людям, событиям, к крестным мукам моим; на вершине ее – ждет распятие; мое платье из пунцового шелка, отсюда, из этого мига, мне кажется: багрянницей моею; мне кажется: я тащу на себе деревянный и плечи ломающий крест; стая воронов обгоняет меня, задевая крылами; в клювах их все железные гвозди: проткнутый, я повисну на них; представляется мне: ветер рвет багрянницу; под бременем падаю я; у ног моих яма; с годами она зарастает невнятными травами.⁴⁴

⁴³ Ibidem, с. 283.

⁴⁴ А. Белый, *Котик Летаев...*, с. 191.

Будучи на кресте, герой созерцает „сумятицу жизни”, суету толпы, на которую будет взирать „невидящим взором”. Из этого акта заклания, жертвоприношения должно родиться „живое слово”: „Мое слово могло бы родиться не прежде”⁴⁵.

Воскрешение (возрождение) возможно в ином несуетном мире (должно вспыхнуть Солнце, как внутри самого героя, так и истинное Солнце нерукотворного высшего мира). Взрослый повествователь говорит о зарождении в сознании будущего поэта новых смыслов, новых слов, но плата за обретение творческого дара – „глаголом жги сердца людей” (А. Пушкин) – самораспятие („Распинаю себя”⁴⁶).

Вспыхнет Слово, как солнце, –
– это будет не здесь: не теперь.

Самосознание мое будет мужем тогда, само-
сознание мое, как младенец еще: буду я вторично
рождаться; лед понятий, слов, смыслов – сломается:
прорастет многим смыслом.⁴⁷

Итак, Белый в самом антропософском своем произведении реконструирует путешествие в метафизическую страну досознательной памяти (предвосхищая современное понимание психологии нерожденного младенца, который уже в утробе матери слышит её сердцебиение), формированию у ребенка логического мышления, становлению мира соответствий между словом и понятием (*строй*) из вихрей мифопоэтического космоса (*рой*).

После рождения младенца начинается процесс соединения сознания с телом, до этого оно принадлежало Вселенной (особой стране Солнца). В первые годы своей жизни ребенок воспринимает мир по законам мифологического мировосприятия (нет ни пространства, ни времени). В процессе взросления происходит отделение себя от довременного мира, в котором находился ребенок до рождения. Об-

⁴⁵ Ibidem, с. 192.

⁴⁶ Ibidem, с. 193.

⁴⁷ Ibidem.

рета самосознание, герой теряет связь со страной, „где он был до рождения”, „Невидимым градом”. Взрослый повествователь, „протягивая руку себе самому” в прошлое, пытается в процессе путешествия внутрь себя восстановить утраченную связь с сакральным пространством, „страной Солнца”, где все мы были до своего рождения.

Natalia Sharapenkova

A Trip to the Country „memory of memory”
(the novel *Kotik Letaev* of Andrei Bely)

The article analyzes the meta-topic of the Andrei Bely's novel *Kotik Letaev* – the origin of baby's self-consciousness, recreated as a journey to a „country of rhythms”, „memory of memory” or origin of „rank” out of „swarm”. For the interpretation the myth-poetical comments have been used and contiguous fields have been analyzed: baby's psychology, changed states of consciousness.

DIANA OBOLEŃSKA
Uniwersytet Gdański



ПУТЬ ПАРСИФАЛЯ В СЦЕНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Одним из самых популярных мотивов путешествия, существующих в рамках художественного произведения в начале XX века в России, была легенда о Парсифале. Литературная эволюция этого героя довольно запутана и условно начинается в 1180 году, когда Кретьен де Труа пишет эпос о рыцаре, появляющемся в замке Грааля (*Le roman de Perceval ou Le Conte du Graal*). Однако, из-за смерти автора история прерывается в самом важном моменте, когда читатель ожидает раскрытия истины святой чаши. Неоконченное произведение находит довольно большое число продолжателей. Два последующих варианта оказались особо существенными и живучими в продолжении столетий: это *Иосиф Аримафейский* Роберта де Борон (1190) и *Парсифаль* Вольфрама фон Эшенбаха (начало XIII века)¹. Новую жизнь легенда получила во второй половине XIX века. В Великую Пятницу 1857 года, в теплый весенний день в Цюрихе Рихард Вагнер, стоя на балконе своего дома, блуждал мыслями, задумываясь о посвящении и любви к ближнему.

¹ О хронологической последовательности появляющихся романов о св. Граале см.: Р. Майер, *В пространстве – время здесь... История Грааля*, Москва 1997; М. Hauf, *Drogi do świętego Graala*, tłum. A. Wziątek, Wrocław 2004; E. Jung, M.-L. von Franz, *Legenda Graalowa w perspektywie psychologicznej*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009 и др.

Великого композитора осенила идея создания новой музыкальной драмы. Впоследствии Вагнер трансформирует легенду о Парсифале в форму музыкальной драмы. Свое произведение композитор назовет торжественной сценической мистерией (*Bühnenweihfestspiel*). Именно идея поисков необходимой художественной формы (музыкальной драмы) и ее религиозного аспекта² стала причиной большой популярности автора *Тангейзера* в России на переломе XIX и XX веков³. Концепция нового искусства, синтезирующего различные аспекты проявления творческой идеи, была залогом отражения символистского призыва – житнетворчества. Термин *Gesamtkunstwerk* прекрасно вписывался в концепции творческой среды Серебряного века.

Была еще одна причина популярности композитора в России. Формы проявления мистических элементов в музыкальных драмах раскрывали „модные” в то время книги Эдуарда Шюре и лекции Рудольфа Штейнера⁴. Французский оккультист писал: „В душе Вагнера созрело убежде-

² В трактате *Религия и искусство* Вагнер писал: „Można by powiedzieć, że tam, gdzie religia staje się sztuczna, zadanie ratowania ziarna religii przypada sztuce, gdyż symbole mityczne, w których prawdziwość we właściwym znaczeniu pierwsza każe wierzyć, sztuka ujmuje według ich wartości obrazowej, ażeby przez idealne przedstawienie ich dać poznać ukrytą w nich głęboką prawdę”. Цит. за Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1973, s. 337.

³ На тему Вагнера и России см.: С. Дурьлин, *Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства*, Москва 1913; А. Лосев, *Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и в настоящем*, „Вопросы эстетики” 1968, вып. 8; М. Symborska-Leboda, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992; Д. Рицци, *Рихард Вагнер в русском символизме*, в: *Серебряный век в России. Избранные страницы*, ред. В. Иванов, Москва 1993; R. Bartlett, *Wagner and Russia*, Cambridge 1995; G. Bobilewicz, *Richard Wagner w myśli estetycznej i twórczości rosyjskich artystów przelomu XIX i XX w.*, w: *W kregu literatury rosyjskiej*, red. E. Biernat, Gdańsk 1996.

⁴ См. напр. цикл лекции, прочитанных в Лондоне в 1906 году под общим названием *Секрет Грааля в произведениях Рихарда Вагнера, Парсифаль, Артур*. Для русских теософов и антропософов материал этот был доступен в форме позднейших публикаций. „Richard Wagner concerned himself with themes of sublime significance. Always in his works you will find names that are connected with ancient, holy traditions. What he achieved in *Parsifal* is intimately connected with the spiritual power that has been active in such a striking manner in and since the last third of the Nineteenth Century”.

ние, что в мифе можно было почерпнуть сюжеты и философские идеи, соответствовавшие величию музыки. С тех пор все его стремление и усилия сосредоточились на желании совместить в драме эти две силы – миф и музыку⁷⁵. Итак, Вячеслав Иванов усматривал в вагнеровских произведениях концепцию нового дионисийского искусства, соразмерно соединенного с категорией мифотворчества. „Вагнер – второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества, и первый предтеча вселенского мифотворчества”⁷⁶. Для Андрея Белого немецкий композитор оказался варьирующим эстетическим воображением от поклонения – к полному отрицанию. Однако, вместе с Александром Блоком признавал идею музыки как духовного посвящения в драматическую форму, которая должна была преобразиться в мистирию. „Музыкальность современных драм, их символизм, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией? [...] В Вагнере мы имеем музыканта, впервые сознательно протянувшего руку трагедии, как бы в целях облегчения последней ее эволюции в сторону музыки”⁷⁷. Автор *Снежной маски* ощущал вагнеровскую эволюцию музыки. Откликаясь на статью композитора *Искусство и революция*, Блок писал: „Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообща помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая может стать первообразом будущего нового общества”⁷⁸.

Творческие концепции Вагнера как композитора и театрета повлияли также на художников Михаила Врубеля

R. Steiner, *Parsifal*. Lecture on July 29th 1906. Transl. by M. Adams. Rudolf Steiner Library at New York.

⁵ Э. Шюре, *Рихард Вагнер и его музыкальная драма*, пер. Н. М. Розен, Москва 2007, с. 296.

⁶ Вяч. Иванов, *Вагнер и дионисово действо*, http://az.lib.ru/i/iwanow_w_i/text_0420.shtml.

⁷ А. Белый, *Формы искусства*, в: idem, *Символизм. Книга статей*, ред. В. М. Пискунов, Москва 2010, с. 139.

⁸ А. Блок, *Искусство и революция. (По поводу творения Рихарда Вагнера)*, в: idem, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 6, ред. В. Н. Орлов, А. А. Сурков, К. И. Чуковский, Москва–Ленинград 1962, с. 22.

и Виктора Борисова-Мусатова, композиторов Николая Римского-Корсакова, Сергея Танеева и Александра Скрябина, на мыслителей Николая Бердяева, Эмиля Метнера и др.

В аспекте темы восприятия творчества Вагнера в России начала XX века „торжественная сценическая мистерия” *Парсифаль* сыграла особую роль⁹. Идея простачка, проходящего по пути духовной трансформации, ведущего к обретению тайны Грааля, стала не только популярным литературным мотивом, но переросла в форму личного контекста, метафорического авторского переживания внутреннего мира. Георгий Чулков писал: „Поэт – символист, совершивший паломничество в Монсальват, должен поделиться с народом своими песнями, потому что в них не только мечтания, но и знания. Быть может его не поймут; быть может ближние осмеют ими непонятое сочетание слов; но поэт, обладающий знанием Грааля, уже не может отказаться от своих песен, и его отречение от суровой ответственности было бы напрасно. Песня стала делом, действием”¹⁰. Литературную историю поисков Парсифаля продолжил Василий Кандинский в сценических композициях, написанных в 1908–1914 годах: *Желтый звук*, *Зеленый звук (Голоса)*, *Черное и белое*, *Черная фигура*, *Фиолетовое (Фиолетовая занавесь)*.

Известнейший художник и совершенно забытый поэт и драматург Кандинский в начале XX века работал над идеей нового искусства, выходящего из концепции „внутренней необходимости”. Написанная им теоретическая работа *О духовном в искусстве* определяла принцип духовного восприятия как основу эстетического языка произведений¹¹. То, что Вагнер старался разработать посредством очищения мифа и его реального возобновления в художественной форме, Кандинский предложил в системе дви-

⁹ См.: G. Bobilewicz, *op. cit.*, s. 107.

¹⁰ Г. Чулков, *Лилия и роза*, в: idem, *Валтасарово царство*, Москва 1998, с. 372.

¹¹ Концепцию духовности у Кандинского рассматриваю в статье *Дух в материи. Василий Кандинский и Рудольф Штейнер*, w: *Wokół wizji i fascynacji srebrnego wieku*, red. F. Apanowicz, M. Rzeczycka, Gdańsk 2008.

жимых цветовых пятен и фигур. Миф в данном случае возобновлялся посредством цветового воздействия и, так же как у композитора, разрушал временную зависимость. Категория времени сыграла здесь двойную роль: как составной элемент драматургического пространства и как действительный период появления сценических композиций. В каждом основном пункте сопоставления творческих идей композитора и художника Кандинский принимает роль последователя, развивающего задуманную мысль Вагнера. Связано с этим как личное отношение художника к автору музыкальной драмы *Парсифаль*, так и теоретические и практические требования новых форм в искусстве начала XX века.

О своем периоде поисков Кандинский писал: „К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве – и особенно *Стог сена* Клода Моне – и постановка Вагнера в Большом театре – *Лоэнгрин*”¹². О влиянии вагнеровской идеи музыкальной драмы на сценические композиции Кандинского свидетельствует статья художника *О сценической композиции*, помещенная в альманахе *Синий всадник* (1912) непосредственно перед *Желтым звуком*, единственным драматургическим текстом, полностью опубликованным при жизни автора. Статья раскрывает концепцию художественного средства как основного инициатора внутреннего переживания как автора, так и реципиента. „Не поддающийся дефиниции и все же известный душевный процесс – колебание – есть конечная цель отдельных средств искусства. Цель произведения – определенная совокупность колебаний, образующих единое целое”, – пишет Кандинский¹³. Созвучно это высказывание с идеей восприимчивости у Вагнера, который неоднократно подчеркивал связь между создаваемой музыкой

¹² В. Кандинский, *Текст художника. Ступени*, в: idem, *Точка и линия на плоскости*, пер. Е. Козина, Санкт-Петербург 2006, с. 27.

¹³ В. Кандинский, *О сценической композиции*, lib.vkarp.com/2010/04/24/синий-всадник-der-blaue-reiter-под-редакцией-в-канд/.

и расширенной внутренней чувствительностью, необходимой для волевого возбуждения и порыва к действию¹⁴.

В продолжении статьи Кандинский уже непосредственно относится к Вагнеру, с одной стороны, указывая на новаторский подход к произведению искусства, облеченного в форму музыкальной драмы, с другой – на неоконченную модификацию начатого процесса преобразования творческого акта. „Например, до Вагнера движение в опере носило чисто внешний и поверхностный характер (возможно, только перерождение). [...] Вагнер установил прямую (художественную) связь между движением и музыкой, подчинив его музыкальному такту. Однако эта связь чисто внешнего происхождения. Внутреннее звучание движения остается вне игры”¹⁵. Здесь же Кандинский указывает на еще одно принципиально важное сходство между ним и автором *Tannhäusera*: „Невзирая на то, что Вагнер, вопреки его стремлениям создать текст (движение), остался во власти старых традиций, он обратил внимание на третий элемент, используемый сегодня примитивно, в отдельных случаях, – цвет и связанную с ним живописную форму (декорацию)”¹⁶. Для Вагнера, также как и для Кандинского существовала музыка цвета, именно поэтому протагонист Парсифаль у обоих художников становится носителем духовной символики, воплощенной через цвет и музыку. При сопоставлении драматургических произведений¹⁷ важен еще один инициальный аспект – время, причем не театральное, а именно драматургическое. В вагнеровской мистерии Гурнеманц,

¹⁴ См.: K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki. „Prasifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2004, s. 49.

¹⁵ В. Кандинский, *О сценической композиции...*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Понятие драматургическое произведение использую здесь в качестве общего элемента между двумя сценическими текстами: мистерией Вагнера *Парсифаль* и сценическими композициями Кандинского, согласно с определением драмы как: „dramat w jego tekstowym utrwaleniu, ale rozpatrywany w perspektywie teatralnej – jako utwór przeznaczony do wystawienia na scenie i zorganizowany wewnętrznie przez intencję teatralności”. A. Stoff, *Dramat i czas (w perspektywie interpretacji)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki humanistyczno-społeczne” 1995, z. 289, s. 114.

обращаясь к Парсифалю, произносит следующие слова: „О да, мой сын; в пространстве время здесь!..”¹⁸. Спутники проникают сквозь пространство и время и оказываются в замке Грааля. Мифологизация как прием построения мистерии требует особой временной констелляции. В текстуальной проекции время движется по окружности, его линейная форма характерна только для продолжительности театрального действия. Окружность воспроизводится здесь через повторы, возвраты, воспоминания, дубликацию результатов действия героев. Ева Беньковска пишет: „Idzie o to, by wpleść przeszłość w samą tkankę terażniejszości, nie jak wspomnienie, nierealny ślad dawnego w ludzkiej psychice, lecz jak sens terażniejszości – żywy, trwający”¹⁹. Опираясь на версию Эшенбаха, Вагнер усложняет действие и время не только через их мифологизацию, но и используя прием сакрализации символики. Таким образом, цикличность движения ведет к обретению восприятия запредельного, духовного характера.

У Вагнера время переходит в пространство, у Кандинского – пространство обозначает продолжительность и контекст времени. Неслучайно художник называет драматургические тексты сценическими композициями. Новая беспредметность как основа абстрактной живописи раскрыта в картинах Кандинского, которые оживляются движением в сценической проекции. В трактате *Точка и линия на плоскости* автор определяет категорию времени как продолжительность построения заданной фигуры: „Отсутствие потенции движения на и от плоскости сокращает время восприятия точки до минимума [...]. Точка есть наиболее краткая временная форма”²⁰. Пространством является здесь точка, регулирующая продолжительность времени через движение ее появления и продолжительность восприятия. Максимальное сужение временных границ дает возможность перемещения воспри-

¹⁸ Р. Вагнер, *Парсифаль. Торжественная сценическая мистерия в 3-х действиях*. Либретто, акт I, <http://www.wagner.su/node/352>.

¹⁹ Е. Bieńkowska, „Parsifal”: czas, przestrzeń, sens, „Dialog” 1981, nr 2, s. 126.

²⁰ В. Кандинский, *Точка и линия на плоскости...*, с. 85, 87.

ятия в область внутренней безвременной интуитивности. Вагнеровское движение по окружности времени затрачивает начало и конец и окончательно получает безвременность происходящего, то есть выходение за рамки обыденной действительности в пространство духовной сущности. Таким образом, тот же результат духовности как своеобразной безвременности художники получают при помощи разных творческих приемов. У Вагнера время – безвременность скрывается в словах, движениях, символах²¹, у Кандинского – в фигуративном продолжении сценического действия. Преодоление временного барьера (у композитора это также обретение мировой памяти), то есть физического измерения и перемещение в пространство духовного бытия – это и есть путь Парсифаля.

В случае *Желтого звука* способствует этому также форма сценических композиций. Тексты *Желтый звук*, *Зеленый звук (Голоса)*, *Черное и белое*, *Черная фигура*, *Фиолетовое (Фиолетовая занавесь)* не только соединены временем написания, но и раскрывают своеобразную зависимость на уровне композиции, художественных приемов и символики. Короткие по объему, практически без ремарок и диалогов тексты (за исключением *Фиолетовой занавеси*) основаны на тройственном принципе действия: „1. музыкальный тон и его движение; 2. материально-душевное звучание и его движение, выраженное людьми и предметами; 3. цветной звук и его движение (специфическая возможность сцены)”²². Идея Кандинского опиралась на воздействие на реципиента таким образом, чтобы воспринимаемое действие внедрялось в сознание, благодаря чему зритель переходил реальные грани времени и пространства. Путь Парсифаля становился путем реципиента. Воздействие такого рода было возможно посредством используемой символики цветовой палитры, возложенной на появляющиеся

²¹ Шюре писал: „Вагнер же, наоборот, стремился к достижению возможно полной иллюзии, он хотел устранить от зрителя всякое воспоминание о действительности и вызвать в нем настроение, способствовавшее восприятию им образов идеального мира”. Э. Шюре, *op. cit.*, с. 302.

²² В. Кандинский, *О сценической композиции...*

предметы декорации и актеров, исполняющих четкие быстрые или медленные движения, согласованные с цветовыми изменениями сцены и задника. Визуальная проекция дополнялась музыкальными фрагментами или звуками, исполняемыми чаще всего за сценой.

Основными смысловыми элементами, раскрывающими у Кандинского концепцию Парсифаля – путешественника, являются мотив всадника и мотив горы, скалы, возвышенности²³. Вариация интерпретационного контекста выбранной фигуры и момента ее действия зависит от цветовой и форменной проекции. Если гора-скала появляется во всех названных композициях, то всадник непосредственно действует только в двух: *Черное и белое*, *Фиолетовое*. В остальных композициях идея всадника подразумевается в других фигурах на сцене. Концепция человека в седле, покоряющего физические и духовные ландшафты, связана со всей творческой деятельностью Кандинского и появляется до времени написания сценических композиций.

Итак, окончательной версии композиции *Черное и белое* предшествуют наброски Кандинского, вводящие как смысловой мотив соотношения черной и белой краски, так и непосредственно фигуру самого всадника:

Возрастание черного. Засыпание. Голос. [...]

Верховая езда на белом коне в яблоках черного

всадника.

Позднее ветер в деревьях. Исчезают облака

(Стук подков).

Люди входят и садятся в профиль.

Небо становится бело-синим.

²³ Два смысловых элемента всадник и гора являются носителями сложно-составных концепций художника и могут быть раскрыты на разных уровнях символической зависимости. Пишу об этом в статьях: *Дух в материю. Василий Кандинский и Рудольф Штейнер...*; *Фиолетовый в желтом. Сценические композиции В. Кандинского и антропософия Р. Штейнера. Часть первая – визуализация*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 3, red. D. Oboleńska, M. Rzczycka, Gdańsk 2009.

Становится темно. Люди встают. Внезапно у них
появляются
факелы (белые) и они удаляются со странными
движениями.²⁴

Можно предположить, что идея всадника как теоретическая проекция Парсифаля, раскрывается через цветовую палитру, через контексты, связывающие композицию с другими драматургическими текстами, а также через своеобразное отображение характерных для легенды мотивов. Чтобы проследить упомянутые зависимости, необходимо выделить и составить очередность появления фигур, цветов и мотивов.

Основная часть композиции *Черное и белое* начинается с появления на сцене огромной фигуры:

На сцене сзади направо огромная белая сидящая фигура (формы круглые не остроконечные; голова от плеч исчезает в потолке сцены). Род белого платка лежит у нее на коленях, падает вниз большими складками и тянется по полу.²⁵

Слева на первом плане сидит на камне с руками на коленях человек, одетый в черное. Во второй картине появляется большая черная гора, которая похожа на чудовище. Опираясь на черные палки, выходят одетые в черное мужчины. За ними появляется одетый во все белое белокурый молодой человек. Проходят белые женщины. Навстречу движется фигура черной женщины. Черная гора растет вверх. В третьей картине появляются уже две гигантские горы и черный невысокий холм. На нем лежит белая женская фигура с закрытой головой. Проходит толпа пестро одетых людей. Четвертая картина указывает на три больших дерева с черными стволами. На белой лошади в яблоках проезжает черная фигура. Вновь появляются люди в цветных

²⁴ В. Кандинский, *Черное и белое*, в: idem, *Über das Theater = Du théâtre = O teatpe*, Hrsg. J. Boissel unter Mitarb. von J.-C. Marcadé, Köln 1998, S. 101.

²⁵ *Ibidem*, S. 103.

одеждах. В воздух поднимается сине-зеленая птица, и занавес опускается.

Даже при таком максимальном сокращении текста ясно проступает основная зависимость – соотношение белого и черного. Цвета подлежат отделению, умножению, увеличению, разбавлению, повторению, слиянию, соединению. В *О духовном в искусстве* Кандинский писал: „*Вторым большим контрастом* является различие между белым и черным – красками, которые образуют другую пару четырех главных звучаний, – склонность краски к светлому или к темному. Эти последние также движутся или к зрителю, или от него, но не в динамической, а в статически застывшей форме”²⁶. Из этого вытекает и непосредственное определение белого цвета как не-цвета, сопряженного с безмолвием космоса, вбирающего все звуки вселенной: „белый цвет [...] представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие”²⁷. В противопоставлении находится черный цвет: „Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий”²⁸.

Итак, в *Черное и белое* гигантская белая фигура, головой уходящая за пределы сцены, играет роль активатора в пространстве символического действия черных и белых тонов. Великан имеет женский образ, явно определенный во втором описании скорее всего той же фигуры, лежащей на холме-катафалке. Огромные размеры героини устанавливают центр внимания зрителя, просветляя одновременно всю сцену – открытое пространство. Однако увеличенное и расходящееся белое начало (белый платок тянется по полу от фигуры, благодаря чему она напоминает живой холм) ограничено пространством появления, что дает чувство несоразмерности объема сцены и размеров фигуры.

²⁶ В. Кандинский, *О духовном в искусстве*, New York 1967, с. 91.

²⁷ Ibidem, с. 99.

²⁸ Ibidem, с. 101.

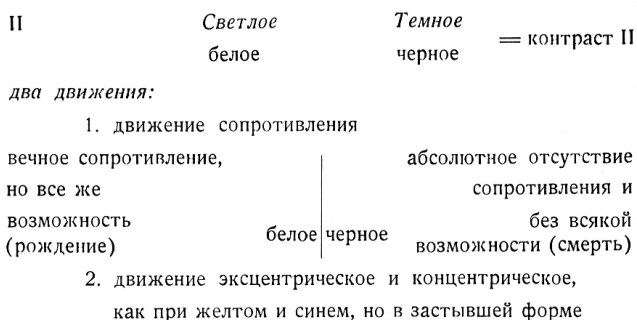


Рис. 1. Василий Кандинский, схема
В. Кандинский, *О духовном в искусстве*, New York 1967, с. 92

Героиня телесно заключена в физическом измерении, а голова может в данном случае просто отсутствовать. Акефалическое состояние фигуры также символично, как и мотив утеснения тела. При отсутствии головы, через образующееся пространство проникают космические звуки в земное беззвучие, они также неслышны для реципиента, как и не видна верхняя часть фигуры. Наполненное ими тело разрастается до гигантских размеров, а траектория расширения указывает на ограниченность пространства. Очень возможно, что серьезно интересующийся эзотерическими текстами Кандинский модифицирует здесь гностическую идею заключения души в телесную оболочку. Неслучайно также тело имеет женский пол. Как доказывают Эмма Юнг и Мария фон Франц, именно *anima* становится в легенде о Парсифале тем активным элементом, который приводит героя к осознанию духовного аспекта действия – постановке вопроса²⁹. Акефалическое состояние носительницы святой чаши³⁰ воспроизводит проекцию Грааля также, как это происходит в романе Белого *Котик Лемаев*, в котором Котик способен пребывать в состоянии отсутствия головы,

²⁹ См.: E. Jung, M.-L. von Franz, *op. cit.*, Warszawa 2009.

³⁰ Во всех литературных версиях легенды фигурой, вносящей Грааль, является именно молодая девушка (если это указано автором).

а его горло превращается в перевернутую святую чашу. Такую интерпретацию могут подтверждать тексты Штейнера, изучениями которых занимался Кандинский³¹ в период работы над сценическими композициями³².

Благодаря своим размерам белая фигура сопоставима с желтыми великанами, героями драматургического текста *Желтый звук*. Что интересно, здесь также разыгрывается противопоставление темного и светлого. Колорит и производимые действия в последней символической сцене в этой композиции утверждают наличие космического элемента.

В середине сцены светло-желтый великан с белым неясным лицом, с большими, круглыми, черными глазами. Фон и пол черные.

Он медленно поднимает обе руки вдоль тела (ладонями книзу), при этом растет вверх.

В этот момент, когда он достигает самого верха сцены и его фигура начинает походить на крест, внезапно становится темно.³³

Также в *О духовном...* Кандинский описывает совмещение белого и желтого цветов: „действие желтого цвета возрастает при просветлении (проще сказать – при примешивании белой краски); действие синего увеличивается при утмнении краски (подмешивании черной). Этот факт приобретает еще большее значение, если отметить, что желтый цвет настолько тяготеет к светлому (белому), что вообще не может быть очень темного желтого цвета”³⁴. Однако: „Желтый цвет – типично земной цвет”³⁵. Поэтому, хоть желтые великаны и белая фигура имеют тот же космический источник, определяют они разную степень его воздействия.

³¹ См.: S. Ringbom, *Kandinsky und das Okkulte*, in: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, Hrsg. A. Zweite, München 1982.

³² См., например, цикл лекций Штейнера о Вагнере и Граале, прочитанные им в 1905–1909 годах. Р. Штейнер, *Richard Wagner und die neuen Wege der Graale*, пер. С. Шнитцера, Ереван 2009.

³³ В. Кандинский, *Желтый звук*, в: idem, *Über das Theater...*, S. 85, 87.

³⁴ В. Кандинский, *О духовном...*, с. 93.

³⁵ Ibidem, с. 95.

Желтый звук раскрывает идею бестелесного Христа, тогда как *Черное и белое* проводит борьбу между физическим небытием и космическим сознанием³⁶. Поэтому в последующих действиях появляется нагромождение черных фигур, нивелирующих размеры женщины великана. Постепенно вырастают черные горы и холм.

В отличие от фигуры всадника, форма возвышенности появляется во всех названных композициях и подлежит цветовой и фигуративной трансформации. Она не только определяет гармонию или дисгармонию декораций, но своим движением кодирует последующее поведение появляющихся на сцене фигур. В *Желтом звуке* гора движется по вертикале, на ней растет желтый цветок. В *Зеленом звуке* присутствует огромный красно-зеленый холм и синие горы. В *Черной фигуре*, смысловом продолжении композиции *Черное и белое*, между двумя черными скалами проплывает на лодке черная фигура. Есть здесь и ляпис-лазурносиня скала с укрепленным замком с золотыми куполами. В *Фиолетовое* холм подлежит материальной трансформации. Количество возвышенностей здесь увеличивается. На сцене стоят скалы (светло-желтые с красными кончиками), темно-зеленый холм с желтыми штрихами, большой белый камень, скалистый холм, верхушка которого уходит за сцену, чем он напоминает гигантскую белую фигуру из *Черное и белое*:

Картина III. Сзади направо высокий рельефный скалистый холм, верхушка которого уходит за раму; внизу же – он делается все шире и занимает {половину} две трети ширины сцены. Нечто напоминающее поток сбегает острыми углами сверху. Поток серебряный (*sic*) с черными продольными штрихами. На темно-буrom холме светло-зеленые зигзаги орнаментального вида. Кое-где как бы растут из верхнего контура холма

³⁶ Распятие желтого великана соединимо с планом креста, на котором расписана легенда о Граале у Эшенбаха и соответственно Вагнера. См.: К. Kozłowski, *op. cit.*, s. 188–189. Интересно также то, что в сценической композиции *Фиолетовое* появляется мотив гвоздики.

и отчетливо выделяются на черном небе белые прутья, иногда похожие по рисунку на умершие ели.³⁷

Внимание реципиента обращено прежде всего на цветные обозначения. „Движущиеся” скалы и холмы припоминают здесь особую проекцию человеческой мысли, описанную Анни Безант и Чарлзом Летбитером в книге *Мыслеформы (Thought-forms)*, которую хорошо знал Кандинский³⁸. Идея мыслеформы основывалась на излучаемой проекции мысли в форме цветовой ауры эфирного тела человека, видимую для ясновидца. Авторы книги писали: „Каждая определённая мысль производит двойной эффект – излучаемые колебания и плывущую форму. Сама мысль сначала открывается ясновидящему взгляду, как вибрация ментального тела; она может быть как простой, так и сложной”³⁹. И далее: „Может существовать бесконечное разнообразие цветов и обликов таких элементаров или мыслеформ, поскольку каждая мысль собирает вокруг себя материю, наиболее подходящую для своего выражения, и заставляет её вибрировать в гармонии со своими собственными колебаниями; так что характер мысли определяет её цвет, и изучение его вариаций и комбинаций – исключительно интересное занятие”⁴⁰.

По всей вероятности, цветковые и фигуративные трансформации холмов и скал в сценических композициях имеют тот же контекст интерпретации, что и мыслеформы и раскрывают дополнительную секвенцию эфирной проекции происходящего. Таким образом, перечисленные возвышенности становятся основным пунктом воздействия в системе образования духовного видения реципиента. Они же регулируют действие на сцене. Итак, одно значение будет иметь покорение скалы, совсем другое – своеобразное про-

³⁷ В. Кандинский, *Фиолетовое*, в: idem, *Über das Theater ...*, S. 241.

³⁸ См.: S. Ringbom, *op. cit.*

³⁹ А. Безант, Ч. Ледбитер, *Мыслеформы*, <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm>.

⁴⁰ Ibidem.

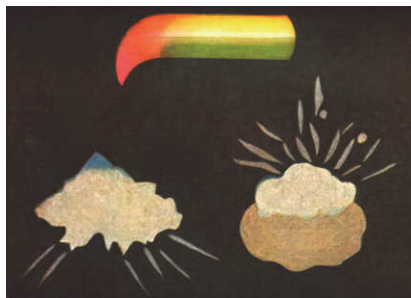


Рис. 2. Примеры мыслеформ
А. Безант, Ч. Ледбитер, *Мыслеформы*, <http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm>



Рис. 3. В. Кандинский, *Фиолетовое*. Картина II (1904)
В. Кандинский, *Фиолетовое*, в: idem, *Über das Theater...*

хождение сквозь нее. И одна и вторая функция в композициях присутствуют.

В легенде встретив короля-рыбака в лодке, Парсифаль направляется по указанной им дороге, ища проход, позволяющий добраться до замка Грааля, виднеющегося на горе. Слишком крутая и бесцельная дорога приводит всадника в отчаяние, и в тот же момент неожиданно проскальзывает луч света, указывающий на проход сквозь неприступную

скалу. В композиции *Черная фигура* появляется лодка, проплывающая сквозь проем между скал:

3-я картина. Декорация первой картины. Те же самые фигурки, но все стоят тесными группами сзади слева. Они поют: ... о- о- о.. Сзади на синей воде плывет черная лодка, на ней стоит черная фигура, которая снова вытягивает руку. Она плывет медленно и исчезает между первой и 2-й скалой слева. Фигурки оглядываются на нее и точно следят за ее передвижением еще некоторое время. Затем они садятся, как в 1й картине, и говорят (тихо):

Фигурка 5 – „Полная... полная...”

Фигурка 7 – „Глубина...”

Фигурка 8 – „Ни звука.”⁴¹

Далее появляется замок с куполами на скале. Вероятно, черная фигура в лодке, это тот же одетый в черное человек из композиции *Черное и белое*. Такое соотношение подчеркивает одинаковая функция короля-рыбака и Парсифаля – они являются стражниками Грааля. Причастность этой сцены к мотиву легенды подтверждена в *Фиолетовое*, где лодка названа баркой и появляется контекст рыбы⁴² – символа Христа. Необходимо добавить, что рыба выступает в тексте упомянутой композиции в ироническом контексте. Это, однако, не изменяет секвенции задуманного, наоборот – углубляет ретроспекцию происшедшего в моменте происходящего.

Стоит обратить внимание также на произносимые фигурами слова. Начало третьей картины указывает на то, что она является непосредственным продолжением предыдущих. В первой картине группа фигур произносит таинственные слова:

⁴¹ В. Кандинский, *Черная фигура*, в: idem, *Über das Theater...*, S. 113.

⁴² Рыба присутствует в версиях легенды о Граале либо как действительный предмет, либо как метафора. См.: E. Jung, M.-L. von Franz, *op. cit.*

Фигура 8 – Ни звука, ни шума...
Фигура 2 – Скрытое слово...
Все (протяжно, не громко): Кто это спросил?..
(Темнота).⁴³

Тайна ожидания звучащего слова, которое в данном случае названо скрытым и соотносится с формой вопроса, при символике черной фигуры в лодке, проплывающей сквозь скалы, неотъемлемо ассоциируется с незадаанным Парсифалем вопросом и пагубным результатом такой ситуации. Указанная рыцарю дорога, сокрытая в проеме скал, открывается только для избранника судьбы. Непрístupность замка охраняет от профанации высшей сущности, какой он является, скрывая в себе святую чашу. Согласно Юнг и Франц замок Грааля является внешней проекцией духовной сущности Парсифаля. Он, как черный всадник – то есть находящийся на этапе преодоления доминанции бессознательного (названного Густавом Юнгом этапом тени), временно не имеет возможности проникновения в контекст духовной трансформации. Символизирует это белая женская фигура на холме:

Посередине сцены черный невысокий холм, несколько напоминающий носилки. На нем лежит в профиль будто бы женская белая фигура, (по величине она раз в 5 больше человека) закрытая с головой белой материей, падающей на пол и растянутой по нем дальше.⁴⁴

В *Фиолетовое*, проносимые носилки оказываются уже пустыми. Характерно, что практически во всех названных композициях перед скалами и горами появляется длинная большая стена черная или белая. Посередине стены находятся ворота, которые либо стоят закрытые, либо неожиданно раскрываются, и из них выливается пестрая толпа. Также сам всадник из черного становится разноцветным. Цветовой переход в разнообразие тонов и неожиданная

⁴³ В. Кандинский, *Черная фигура...*, S. 111.

⁴⁴ В. Кандинский, *Черное и белое...*, S. 105.

возможность преодоления замкнутого пространства (ворота) символичны. С одной стороны, пестрая толпа обычно определена в композициях как хаотическое движение во все стороны на сцене, благодаря чему она воспринимается как нечто неуравновешенное, беспорядочное, как непродуманная или неосознанная мысль, несущаяся в голове, как бурное чувство, незнающее границ. Это состояние характерно для Парсифаля, только что покинувшего мать и направляющегося к королю Артуру. Он молод, простоват, смотрит на мир глазами ребенка, но одновременно непредсказуем в своем поведении, груб и силен. Вперед его гонит мечта о рыцарском звании и приключениях. Этап борьбы черного с белым, то есть определившихся в смысловые блоки контекстов космического и земного, жизни и смерти, духовного и телесного, еще впереди. Однако Кандинский не распределяет смысловой палитры в сценических композициях в порядке линейной структуры трансформации. Причиной является тот факт, что композиции образуют единую, задуманную автором смысловую вариабельность, на что указывают определенные мотивы, появляющиеся как элемент целой структуры. В сущности пять названных здесь композиций – это один текст. Исключением не является также *Фиолетовое*, выделяемое исследователями как иная форма представления, дополненная новой тематикой и спецификой иронического контекста. Именно в этой композиции всадник разноцветен:

Всадник выезжает из-за березы и едет по диагонали к ели, за которой и исчезает. (Лошадь белая в яблоках; всадник с совершенно белым лицом, с очень черными короткими волосами, начесанными на лоб, одет в свободную ярко-зеленую рубашку, поверх нее мутно-желтая тога, ноги белые, очень белые, но в ярко-красной низкой обуви; круп лошади покрыт роскошно вышитой цветами и звездами попоной со шлейфом).⁴⁵

⁴⁵ В. Кандинский, *Фиолетовое...*, S. 255.

В цветах всадника заключены основные контрасты, определяющие интерпретационный контекст действительности. Черные волосы, зачесанные так, что издали напоминают форму шлема, выделяются на фоне очень белого лица. Зеленая рубашка это переходный цвет в оппозиции синее – желтое, сопряжена со стагнацией, ее яркий цвет омрачен мутным желтым, стремящимся к синему. Очень белые ноги подчеркнуты ярко-красной обувью – светом внутреннего состояния, переживаний, мужской зрелости и т.д. Ко всему всадник едет на черно-белой лошади с цветной попоной. Все эти краски – это не только визуализация перспективы внутреннего переживания или даже духовной трансформации и всадника, и реципиента, предложенные Кандинским, но также символическая палитра легенды о Парсифале. Появляются здесь следующие мотивы: черно-белый брат Парсифала и шахматная доска, которую герой должен отыскать для водяной феи; желтый проходит в соответствии с золотым и сопряжен с элементами поиска Грааля; зеленый – сукно, на котором вносят Грааль; красный – рыцарь, побежденный Парсифалем, который надевает его броню и сам становится красным рыцарем. Также как и у Кандинского цветовая символика легенды раскрывает идею духовной трансформации, однако отличается от сценических композиций способом воздействия на реципиента.

Для Кандинского художника важна визуализация избранной идеи. Ее смысл заключается в системе восприятия, тогда как в легенде цветовая символика раскрывается путем логического сопоставления соответственных мотивов. И в одном, и в другом случае произведение требует подготовленного к нему реципиента. Сценическая композиция „ожидает” эстетического наставления, легенда – использования соответственного объема знаний. Отсюда ирония может оказаться дополнительным концептуальным расширением визуализации, путем сигнализации особо важных мотивов или ослабления строгого тона происходящих действий, чтобы обрушится на зрителя всей силой в окончательной секвенции действий. В такой форме иро-

ния становится активизирующим элементом воздействия и дает ясный сигнал, что всадник Кандинского, сопоставленный здесь с Парсифалем, находится в пути и передвигается по спирали – возвращаясь и возобновляя путь. Вагнер использует этот принцип не только в либретто, но и вводит его как музыкальный мотив⁴⁶. Возврат равен приобретению дополнительного инициатического элемента. Характерен здесь диалог мальчика и девочки из композиции *Черная фигура*:

Девочка: „Собираю землянику. Вот смотри!” (Она берет пучок из корзины, которую она несет в руке и показывает пареньку).

Он: Да... дай сюда!

Она: (идет к нему с вытянутой рукой): Ешь, ешь! Мальчик, это ты здесь пел?

Он: Да, я (берет пучок).

Она: Ешь, ешь! Мальчик, что ты такое здесь делаешь?

Он (гордо): Я строю нечто изящное. Из палочек, видишь? Я строю замок.

Она (смеется): Забавно! Замок! Но ведь построить замок из палочек невозможно.

Он: Почему нет?

Она: Ну и чудака ты! Они же слишком маленькие.

Он (убежденно): Я еще нарежу много, много палочек. О, много!⁴⁷

⁴⁶ „Na początku i końcu Wagnerowskiego *Parsifala* pojawia się ta sama myśl muzyczna: motyw Ostatniej Wieczerzy. [...] Bo «tutaj – w *Parsifalu*, jak pisze Borchmeyer, rozpatrując ów dramat na tle pozostałych dzieł operowych Wagnera – koniec oznacza cykliczny powrót do początku [...]. Z włóczni ponownie wypływa krew Zbawiciela, a nie – jak przedtem – krew grzesznika; włócznia i Graal stają się w tej świętej krwi znowu jednym; raz jeszcze rana Amfortasa zamyka się na skutek dotknięcia jej tą samą włócznią, która ranę tę zadała, wspólnota restytuuje się na nowo, świat Klingsora natomiast – zostaje przeklęty, natura powraca do stanu rajskiej niewinności. Chrześcijaństwo jest w *Parsifalu* pozbawione swej historyczności, przekształcone zostało w strukturę powtarzającego się mitu»”. K. Kozłowski, *op. cit.*, s. 158, 159.

⁴⁷ В. Кандинский, *Черная фигура...*, S. 117.

Большое количество палочек должно послужить строительным материалом для будущего замка. Девочка удивляется возможности осуществления такого замысла, который по сути глуп и нереален. Однако именно иронический в действительности контекст произнесенных слов о палочках заставляет обратить внимание на их дополнительный смысл. Возможно, здесь дело не в глупости, а в наивности мальчика, очень напоминающего молодого Парсифаля, бегающего по лесу и стругающего деревянные копыя для охоты. Палочки сопряжены здесь с мотивом детского воображения, реальной мечты и в простоватой форме определяют будущее, осуществление которого подтверждает своим присутствием *anima*. Девочка соглашается жить в замке из палочек. Возвращенное копые Лонгина восстановит утерянный статус замка Грааля как сферы *sacrum*. В такой коннотации смысловых элементов основную роль играет именно „внутренняя необходимость”, то есть стремление к ощущению высшей духовной действительности. В данном случае это наступает путем содействия интуиции, визуализации и слухового восприятия.

Итак, путь Парсифаля в сценических композициях Кандинского строится не автором, а реципиентом, который укладывает по своему усмотрению кодовые знаки, размещенные в драматургических текстах. Поэтому категория всадника неоднозначна, что подтверждают исследования, указывающие на апокалиптические мотивы, на элементы шаманизма, эзотерические контексты и т.д.⁴⁸ Благодаря широкому смысловому спектру реципиенту дается материал для сооружения собственного имажинативного пути, преодолевая который, зритель интуитивно переживает элементы духовного видения.

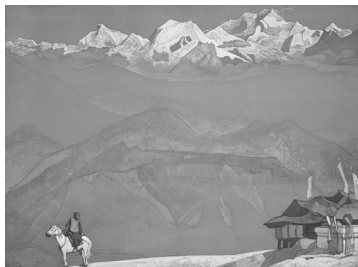
⁴⁸ См.: *Многогранный мир Кандинского*, (сборник статей), Москва 1998.

Diana Oboleńska

Percival's path in scenic compositions by Wassily Kandinsky

At the beginning of the twentieth century in Russia, in the circle of the creative space, the Percival's myth becomes alive again. Its modified structure, which allows the individual author's projections, provides a number of art forms, incarnating new characters seeking the road to the castle of the Grail. Wassily Kandinsky was one of the transformers of the knight's living legend. This is evidenced by his original stage compositions created between 1908–1914.

PRZEMYSŁAW J. SIERADZAN
Uniwersytet Gdański



W POSZUKIWANIACH WIELKIEJ SYNTEZY
– EZOTERYCZNE I GEOPOLITYCZNE ASPEKTY
AZJATYCKICH EKSPEDYCJI
NIKOLAJA ROERICHA

Nikołaj Konstantinowicz Roerich był jednym z najbardziej wszechstronnych myślicieli i twórców epoki nowożytnej, obdarzonym jednocześnie nadzwyczajną siłą woli i nieprzeciętną charyzmą. Choć dziedzictwo intelektualne i artystyczne, które pozostawił po sobie ten urodzony w 1874 roku Rosjanin, zdumiewa swoim ogromem i fascynuje oryginalnością, nie doczekało się do dziś całościowego i rzetelnego opisu naukowego. Literatura poświęcona jednej z najbardziej wyrazistych i utalentowanych postaci w najnowszej historii Rosji jest zaskakująco uboga. Większość prac poświęconych życiu i twórczości artysty ma charakter wybiórczy i jednostronny, koncentrując się tylko na wybranych aspektach jego nadzwyczaj różnorodnej twórczości. Nie brakuje wprawdzie prac apologetycznych oraz utrzymanych w duchu demaskatorskim tekstów mających na celu dyskredytację rosyjskiego twórcy i jego idei. Dzieła te jednak nader często dotyczą bardziej wyobrażeń autora o Roerichu niż jego samego.

Działalność i twórczość Nikołaja Roericha wzbudzały kontrowersje. Wielu uznaje rosyjskiego myśliciela za postać wybitną, nie brakuje jednak tych, którzy kwestionują wartość jego dokonań i dostrzegają w nim żadnego władzy hochsztaplera

i manipulatora¹. Sprzeczne i nierzadko biegunowo skrajne oceny tego nadzwyczaj niekonwencjonalnego twórcy są rezultatem bezkompromisowej postawy, której wierny był przez całe życie. Roerich nigdy nie ulegał intelektualnym modom i trendom, zachowując wierność własnemu światopoglądowi i systemowi wartości. Dziedzictwo Roerichowskie zostało włączone do głównego nurtu kultury światowej w nader ograniczonym stopniu i z rzadka jedynie budzi zainteresowanie badaczy akademickich. Częściowo można wytłumaczyć to konsekwentnym krytycyzmem, który rosyjski myśliciel wykazywał wobec materialistycznego paradygmatu naukowo-technicznego oraz dogmatycznego modelu religijności, współkształtujących intelektualne i duchowe fundamenty dominującego światopoglądu współczesności.

Gdyby chcieć przyporządkować postaci Roericha jeden tylko archetyp, który zawierałby w sobie całe bogactwo i różnorodność jego działalności i myśli, można by nazwać go Podróżnikiem. Pojęcie to należy interpretować wielorako. W interpretacji najbardziej dosłownej Roerich, który przez całe życie pozostawał wierny rosyjskiej tożsamości kulturowej, był zarazem najprawdziwszym obywatelem świata, poliglotą, erudytą, znawcą kultur licznych krajów i ludów. Urodził się w Sankt-Petersburgu, lecz w swym długim i barwnym życiu wielokrotnie – czasem z konieczności, częściej z wyboru – zmieniał miejsce zamieszkania. Ten zadeklarowany patriota rosyjski spędził większość życia na emigracji. Żył i tworzył w Karelii, Finlandii, Szwecji, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Indiach. W swoich peregrynacjach poszukiwał wspólnych motywów w myśli religijnej, duchowej i filozoficznej różnych ludów i kultur. Zasłynął jako pomysłodawca, organizator i uczestnik dwóch zakrojonych na nadzwyczaj szeroką skalę wypraw, które przeszły do historii jako ekspedycja altajsko-himalajska oraz ekspedycja mandżurska. Roerich jako twórca-podróżnik czerpał z rozmaitych wzorów kultury, szukając inspiracji w dorobku duchowym i materialnym ludów całego świata. Przede

¹ Zob. E. von Waldenfels, *Nicholas Roerich: Kunst, Macht und Okkultismus*, Osburg 2011.

wszystkim był jednak podróżnikiem duchowym, a motywem przewodnim jego życia było poszukiwanie Shambhali – mitycznej tybetańskiej krainy doskonałości Ducha, ukrytego klejnotu Kosmosu, emanacji najwyższych poziomów piękna, mądrości i miłości.

Roerich zyskał światową sławę jako artysta-malarz. Pozostawił po sobie przeszło siedem tysięcy obrazów o bardzo zróżnicowanej tematyce. Słyszał przede wszystkim z charakterystycznych górskich pejzaży, lecz do jego dorobku należy także wiele dzieł inspirowanych ezoteryką, kulturą i duchowością Orientu, folklorem słowiańskim, historią oraz mitami i religiami świata. Choć obrazy te cechuje nadzwyczajna różnorodność, wszystkie łączy unikalny, łatwo rozpoznawalny styl wypracowany przez rosyjskiego artystę. Ważne miejsce w dorobku Roericha zajmuje także twórczość literacka. Poza tekstami filozoficznymi, kulturoznawczymi, naukowymi, reporterskimi i memuarystycznymi tworzył również beletrystykę (zarówno poezję, jak i prozę). Istotną sferą jego aktywności była działalność społeczna na rzecz pokoju i dialogu kultur. W tym kontekście należy choćby zainicjowanie Międzynarodowego Paktu na Rzecz Kultury, zwanego powszechnie „Paktem Roericha”², za sprawą czego artystę kilkakrotnie nominowano do Pokojowej Nagrody Nobla.

W światopoglądzie i twórczości Roericha centralne miejsce zajmują nauki tajemne i ezoteryka. Wraz ze swoją małżonką Jeleną Szaposznikową³ stworzył on system rozwoju duchowego

² *The Roerich Pact*, New York 2010.

³ Trudno przecenić rolę, którą w życiu i twórczości Nikołaja Konstantinowicza Roericha odegrała jego małżonka Jelena Szaposznikowa-Roerich – pianistka, autorka tekstów filozoficznych i ezoterycznych, a także przekładu *Doktryny Tajemnej* Heleny Bławackiej na język rosyjski. W środowiskach okultystycznych przedrewolucyjnej Rosji słynęła ze swych zdolności mediicznych. Według jej własnych relacji, potwierdzonych przez przyjaciół, uczniów i współpracowników, dysponowała umiejętnością wykraczania poza świat materialny i komunikowania się z istotami duchowymi. Wywierała ogromny wpływ na światopogląd i twórczość męża, który bezgranicznie ufał jej intuicji i zdolnościom duchowym, zdecydowała się jednak pozostać w cieniu. Wszystkie dzieła literackie, filozoficzne i duchowe Nikołaja Roericha można uznać za wspólne teksty małżeństwa. Współpraca intelektualna Roerichów była tak ścisła, a ich wzajemna inspiracja tak intensywna, że rozdzielne traktowanie ich dorobku

określany mianem *Agni Joga* („joga ognia”), który odwołuje się w równym stopniu do mistyki Orientu, jak i zachodniej tradycji misteryjnej. Zgodnie z założeniami tej doktryny rozwój człowieka jako integralnej części Wszechświata w jego wymiarze materialnym i duchowym powinien przebiegać w zgodzie z kosmiczną harmonią⁴. Stworzona przez Roericha koncepcja kosmologiczna czerpała z mądrości Wschodu, duchowości dawnej Słowiańszczyzny, rosyjskiego kosmizmu, a także z dorobku współczesnej nauki. Jej motywem przewodnim była jedność relatywnego oraz absolutnego wymiaru rzeczywistości.

Roerich marzył o dokonaniu syntezy kultur różnych ludów i epok, połączeniu dokonań Wschodu i Zachodu. Pragnął zainicjować dialog twórców różnych krain i kontynentów, w odmienny sposób wyrażających idee piękna, mądrości i miłości. Dążył do odkrycia uniwersalnych prawd obecnych zarówno w refleksji naukowej, jak i w mistyce, religii i filozofii.

Wszystkie wyprawy (zarówno te podejmowane w świecie materialnym, jak i w wymiarach duchowych) miały jeden ostateczny cel. Definitywnym zwieńczeniem wędrówki życia Roericha miało być odnalezienie drogi do Shambhali – doskonałej syntezy i zarazem jutrzeńki Nowej Ery jedności kultur Wschodu i Zachodu w imię piękna i mądrości:

Jeśli zapytasz mnie, które z wielu różnorodnych impresji szczególnie mnie zainspirowało, odpowiem bez wahania: Shambhala! [...] Wszystkie wzmianki o Shambhali są rozproszone po literaturze, na temat tej azjatyckiej twierdzy nie napisano ani jednej książki w żadnym z języków Zachodu. Jeśli jednak chcesz zostać zrozumianym w Azji i wkroczyć do niej jako pożądanym gościem, powinieneś powitać swojego gospodarza najświętszym z słów. Musisz wykazać, że idea ta nie jest dla ciebie li tylko pustym dźwiękiem, że cenisz

wyduje się niezmiernie trudne. Jelena Roerich nie chciała być osobą publiczną – był to jej świadomy wybór, który autor niniejszego studium postanowił uszanować. Właśnie dlatego w większości przypadków w tekście pisze się o twórczości i ideach Nikołaja Roericha, a nie małżeństwa Roerichów.

⁴ Zob. E. I. Roerich, *Agni-joga*, Warszawa 1994.

ją i umiesz ją powiązać z najwyższymi koncepcjami ewolucji.⁵

Mądrość tybetańskiego królestwa Shambhali była dla rosyjskiego twórcy zwieńczeniem najwyższej nauki o misterium życia i bogactwie różnorodnych energii wypełniających makrokosmos i mikrokosmos⁶.

Roerich prowadził działalność publiczną i często angażował się w życie społeczne, wspierając różne inicjatywy pokojowe. Nigdy nie związał się jednak z żadnym obozem politycznym. Artyście bliskie były ideały pokoju, tolerancji, dialogu kultur i sprawiedliwości społecznej, błędem byłoby jednak wpisywać jego działalność w kontekst jakiegokolwiek ideologii. Tym niemniej poszukiwania Shambhali, które podejmował Roerich, zostały wplecione w rozgrywkę geopolityczną prowadzoną przez wywiady wielkich mocarstw, której areną były Azja Centralna i Daleki Wschód, a stawką – władza nad Orientem. Wielka Gra Mocarstw, której najważniejszymi uczestnikami były Wielka Brytania, Rosja i Japonia, była przede wszystkim starciem wywiadów i służb specjalnych. Kluczową rolę w tej konfrontacji międzynarodowych potęg odgrywali członkowie tajnych stowarzyszeń i adepci różnych tradycji okultystycznych. Po upadku caratu państwo radzieckie kontynuowało rosyjską misję geopolityczną ekspansji w Azji – uznawało terytoria Tybetu i Azji Centralnej za obszary o szczególnym znaczeniu geopolitycznym. Warto w tym momencie zaznaczyć, że wbrew oficjalnie deklarowanej ideologii ortodoksyjnego materializmu część elit władzy socjalistycznego mocarstwa wykazywała żywe zainteresowanie naukami tajemnymi⁷.

Roerich był przede wszystkim mistykiem i artystą, pragnącym odnaleźć drogę do Shambhali. Trudno ocenić, czy i w jakim

⁵ N. Roerich, *Heart of Asia*, Vermont 1990, p. 93 (wszystkie cytaty z tej książki tłum. P. Sieradzan).

⁶ Zob. Л. В. Шапошникова, *Великое путешествие*, т. 1: *Мастер*, Москва 2010, с. 432.

⁷ Zob. M. Osterrieder, *From Synarchy to Shambhala: The Role of Political Occultism and Social Messianism in the Activities of Nicholas Roerich*, in: *The New Age of Russia. Occult and Esoteric Dimensions*, ed. by B. Mentzel, M. Hagemester, B. G. Rosenthal, München–Berlin 2012, S. 108.

stopniu pragnął uczestniczyć w polityce globalnej i wpływać na losy mocarstw. Zdania na ten temat do dziś są podzielone. Część badaczy twierdzi, że emigracyjnemu artyście przyświecały jedynie cele naukowe i etnograficzne⁸. Za powyższą wersją opowiadają się uczeni związani z Międzynarodowym Centrum Roerichów oraz światowa sieć ich współpracowników. Organizacja ta stawia sobie za cel obronę i propagowanie dziedzictwa rosyjskiego twórcy i mistrza duchowego. Jej działacze skupieni są wokół postaci znanej orientalistki Ludmiły Szaposznikowej. Międzynarodowe Centrum Roerichów aktywnie przeciwstawia się wszelkim próbom powiązania postaci Nikołaja Roericha z jakimikolwiek formami działalności politycznej. Istnieje jednak również obóz przeciwny, którego przedstawiciele skłonni są uznawać rosyjskiego mistrza duchowego za aktywnego uczestnika geopolitycznej Wielkiej Gry o supremację w Azji. Rosyjski dziennikarz historyczny Oleg Szyszkin uznaje Roericha za agenta OGPU i NKWD, który realizował misję wywiadowczą w Azji⁹. Według Władimira Rosowa i Andrieja Znamienskiego rzeczywistym celem rosyjskiego myśliciela była realizacja „Wielkiego Planu” – przepowiedni Shambhali – i powołanie do życia panazjatyckiego państwa na terytorium Mongolii, Tybetu, Indii i Chin, które urzeczywistniałoby syntezę buddyzmu i komunizmu¹⁰. Autor niniejszej pracy nie chciałby zajmować stanowiska w opisywanym sporze za wyjątkiem zdystansowania się od najsłabszych poglądów w tej sprawie. Przedstawianie Nikołaja Roericha jako spragnionego despotycznej władzy ideologa wydaje się równie absurdalne, jak negocjowanie jakichkolwiek form jego zaangażowania w politykę.

Genezy „Wielkiego Planu”, idei stworzenia panazjatyckiego państwa wyzwolonego od zależności kolonialnej, które oparte byłoby na fundamencie orientalnej duchowości, należy poszu-

⁸ Zob. П. Беликов, В. Князева, *Экспедиция. Николай Константинович Рерих*, Москва 1972; Л. В. Шапошникова, *Великое путешествие*, т. 1–3, Москва 2010.

⁹ Zob. О. Шишкин, *Битва за Гималаи*, Москва 1999.

¹⁰ Zob. В. Росов, *Русско-американские экспедиции Николая Рериха*, rozprawa doktorska, autoreferat dostępny na stronie Живая Этика в мире: http://lebedige-ethik.net/Avtoferat_Rosov.pdf; А. Знамский, *Red Shambhala*, Wheaton 2011.

kiwać już latach siedemdziesiątych XIX wieku. Nie jest tajemnicą zaangażowanie przywódców Towarzystwa Teozoficznego we wsparcie indyjskiego ruchu niepodległościowego. Na rzecz prawa Hindusów do samostanowienia narodowego działała Jelena Pietrowna Bławatska oraz jej uczennica Annie Besant. W samej Rosji wizję stworzenia panazjatyckiego imperium głosił Buriat Piotr Badmajew, osobisty lekarz i syn chrzestny cara Aleksandra III, który przedstawił rosyjskiemu władcy plan włączenia w skład imperium Tybetu, Mongolii, a w dalszej perspektywie również Chin¹¹. Innym apologetą roztoczenia rosyjskiego protektoratu nad Tybetem był książę Esper Esperowicz Uchtomski, dyplomata i orientalista, buddysta, bliski przyjaciel Mikołaja II. To właśnie Uchtomski jako pierwszy powiązał tybetański mit o Shambhali ze strategią geopolityczną Petersburga. Uważał, że Rosja powinna zerwać więzi polityczne i kulturowe z państwami Zachodu i zwrócić się ku Azji. W Mikołaju II upatrywał Rudry Czakrina – potencjalnego wyzwoliciela narodów Wschodu spod jarzma europejskich potęg¹². To właśnie ten arystokrata w 1898 roku przedstawił carowi buriackiego mnicha Agwana Dorzijekowa, który odbył studia w tybetańskiej stolicy Lhasie, po czym został jednym z wychowawców XIII Dalajlamy (Thubten Gyatso), a później jego doradcą. Buddyjski zakonnik, przyjaciel i współpracownik młodego Roericha przekonał Mikołaja II, by ten zaangażował się we wsparcie dla Tybetu zagrożonego okupacją brytyjską (zagrożenie to było tym większe, że Zjednoczone Królestwo objęło protektoratem sąsiedni Sikkim)¹³.

Podczas wojny domowej w Rosji złowrogą sławę zyskał Roman Fiodorowicz von Ungern-Sternberg, zwany Krwawym Baronem, arystokrata i biały generał, buddysta, który wpro-

¹¹ Zob. П. Бадмаев, *О задачах русской политики на азиатском востоке*, Санкт-Петербург 1893, podaje za: <http://www.arctogaia.com/public/badmaev.htm>; Б. Гусев, *Доктор Бадмаев*, Москва 1995.

¹² Zob. M. Osterrieder, *op. cit.*, S. 108.

¹³ Zob. A. Berzin, *Russian and Japanese Involvement with Pre-Communist Tibet: The Role of the Shambhala Legend*, The Berzin Archives. The Buddhist Archives of Dr. Alexander Berzin, http://www.berzinarchives.com/web/en/archives/advanced/kalachakra/shambhala/russian_japanese_shambhala.html.

wadził wojskową dyktaturę w Mongolii, podejmując próbę stworzenia teokratycznego państwa panazjatyckiego. Charyzmatyczny dowódca, który w latach 1919–1921 stał na czele części antybolszewickich sił na Dalekim Wschodzie, pragnął odrodzić imperium Czyngis-Chana. Był ideowcem i wizjonerem, który zasłynął nieprawdopodobnym okrucieństwem oraz brawurą¹⁴. Jednym z dowódców sił podporządkowanych baronowi był Władimir Konstantinowicz Roerich, rodzony brat Nikołaja.

Już po obu rewolucjach 1917 roku odnalezienie mitycznej Shambhali uczynił celem swojego życia pisarz, uczonej i badacz zjawisk paranormalnych Aleksandr Wasiliewicz Barcenko, który pozyskał dla swojego projektu wsparcie Gleba Bokija, przewodniczącego piotrogrodzkiego Głównego Zarządu Politycznego (OGPU)¹⁵, pod którego patronatem prowadzono badania nad tekstami sanskryckimi, tradycjami tybetańskimi, hipnozą oraz takimi fenomenami niewytłumaczalnymi przez ówczesną naukę jak telepatia i telekineza¹⁶.

Plan Aleksandra Barcenki zawiódł – został zniweczony przez konkurencyjną koterię funkcjonującą w ramach radzieckich służb specjalnych. Nie oznaczało to jednak porzucenia radzieckich planów geopolitycznych wobec Tybetu. W 1925 roku do Lhasy wyruszyła jednak inna ekspedycja wywiadowczo-dyplomatyczna, pod kierownictwem Siergieja Borisowa, której celem było rozszerzenie radzieckiej strefy wpływów na obszar himalajskiej teokracji. Ekspedycja całkowicie pozbawiona celów duchowych czy ezoterycznych dotarła do tybetańskiej stolicy. Dalajlama XIII, wytrawny polityk, nie ufał Rosjanom, lecz gotów był posłużyć się nimi instrumentalnie w celu zrównoważenia wpływów brytyjskich i chińskich w regionie. Tybetański władca złożył wiele niezobowiązujących deklaracji dotyczących swojej woli współpracy z ZSRR, odmówił jednak podpisania dwustronnego układu wojskowego, na czym najbardziej zależało Moskwie¹⁷.

¹⁴ Zob. W. S. Michałowski, *Testament Barona*, Warszawa 1977.

¹⁵ A. Znamenski, *op. cit.*, s. 60–65.

¹⁶ *Ibidem*, s. 81.

¹⁷ *Ibidem*, s. 147–148.

Żaden z opisanych wcześniej projektów nie zdobył jednak takiej sławy i nie był przygotowany tak pieczołowicie, jak altajsko-himalajska ekspedycja Nikołaja Roericha, jedna z najbardziej tajemniczych i fascynujących podróży XX wieku.

Roerich już od początku lat dwudziestych zeszłego stulecia dążył do zorganizowania ekspedycji naukowo-badawczej w Himalaje, które w jego koncepcji historiozoficzno-kosmologicznej odgrywały rolę wyjątkową jako przestrzeń duchowego odrodzenia ludzkości. Z pewnością przyświecały mu przede wszystkim cele duchowe oraz chęć zgromadzenia materiału kulturoznawczego, religioznawczego, lingwistycznego i przyrodoznawczego. Misja miała jednak także wymiar geopolityczny – Roerich stał się istotną figurą w rozgrywce mocarstw prowadzonej na azjatyckiej szachownicy. Czy był jednak w tej rozgrywce narzędziem radzieckiego wywiadu, czy też realizował własny plan?

Ekspedycja altajsko-himalajska, której zwieńczeniem miało być odnalezienie drogi do Shambhali, poprzedzona została kilkoma krótszymi wyprawami w różne części Azji – do Indii, Sikkimu, Bhutanu, na Indonezję, Cejlon oraz do Sinkiangu. Podróże te stanowiły rodzaj próby generalnej przed wyruszeniem do Tybetu. W marcu 1923 roku Roerich wraz z żoną Jeleną i synem Jurijem, orientalistą i poliglotą, opuścili Nowy Jork, udając się do egipskiego Port Saidu. Stamtąd wyruszyli na Cejlon, by potem udać się do Indii¹⁸.

To właśnie Nikołaj, Jelena i Jurij Roerichowie byli najważniejszymi uczestnikami ekspedycji. Podczas pierwszego etapu podróży, wiodącego do Sikkimu, towarzyszyli im młodszy syn, artysta Światosław Roerich, lamowie Lobsang Mingjur Dor-dze, Ramzan i Cering, tybetański generał Laden La. Podczas podróży na Altaj dołączyła do nich amerykańska teozofka Zinaida Fosdick-Lichtman. W tybetańskiej części wyprawy uczestniczyli ponadto doktor Konstantin Riabin, pułkownik Nikołaj Kordaszewski, odpowiedzialny za ochronę misji, lekarz Paweł Portiagin oraz organizator transportu Aleksander Gołubin. Jelenie Roerich towarzyszyły siostry Ludmiła i Iraida Bogdanow

¹⁸ Zob. M. Rerich, *Altaj-Himalaje*, tłum. P. Melech, Warszawa 1980, s. 13–63.

(sieroty, przygarnięte przez Roerichów w Ułan Bator, które później pozostały przy rodzinie). Do ekspedycji dołączyli także Tybetańczyk Konczog, Buriat Dawa Cyrempiłow oraz ośmiu pracowników technicznych¹⁹. W 1925 roku podróżników śledził, a następnie *incognito* podróżował wraz z nimi funkcjonariusz OGPU Jakow Blumkin²⁰.

Rok 1924 Roerichowie spędzili w okupowanym przez kolonialne siły brytyjskie Sikkimie. W marcu 1925 roku ekspedycja dotarła do Srinagar – stolicy Kaszmiru, którą opuściła w sierpniu tego roku. Kolejny etap podróży wiódł przez krainę Ladakh, położoną nad Indusem pośród gór Karakorum. Podróżnicy odwiedzili stolicę regionu Leh, ważne centrum duchowe lamaizmu. Roerich nadawał miastu znaczenie symboliczne, wiążąc je z dialogiem kultur. Uznawał, że miejsce to odwiedziło dwóch wielkich nauczycieli ludzkości:

Leh to miejsce szczególne. Właśnie tutaj, zgodnie z legendą, skrzyżowały się drogi Buddy i Chrystusa. Budda siedł przez Leh na północ. Isa rozmawiał tu z ludźmi, wracając z Tybetu. Tajemnicze, starannie ukrywane podania. Trudno wpaść na ich ślad, gdyż lamowie umieją milczeć lepiej niż ktokolwiek inny.²¹

Dnia 19 sierpnia 1925 roku ekspedycja opuściła Leh i rozpoczęła wspinaczkę po łańcuchach i przełęczach gór Karakorum, zmagając się naprzemiennie z palącym słońcem i burzami śnieżnymi. W końcu – 14 października 1925 roku – podróżnicy dotarli do ujgurskiego miasta Chotan w Turkiestanie Chińskim. Czekał ich tam przymusowy trzymiesięczny postój, albowiem miejscowa administracja chińska poddała w wątpliwość autentyczność ich paszportów. Po interwencji amerykańskiego posła pełnomocnego nadgorliwy gubernator (*daodai*) Chotanu zgodził się umożliwić podróżnikom kontynuowanie ich ekspedycji. Szlak wyprawy wiódł przez pustynię Takla Makan w Ko-

¹⁹ Zob. В. Росов, *Николай Рерих: Вестник Звенигорода*, кн. 1: *Великий план*, Санкт-Петербург 2002, Храм человечества, <http://www.templeofthepeople.ru/ftpgetfile.php?id=97>.

²⁰ Zob. О. Шишкин, *op. cit.*, s. 98.

²¹ М. Рерих, *Алтай-Гималае...*, s. 92.

linie Kaszgarskiej. Wędrowcy 28 marca 1926 roku dotarli do Karaszaru – Czarnego Miasta, stolicy ludu Torgutów. Tam Roerichowie zostali przyjęci przez miejscowego chana. Po raz kolejny natrafili na barierę w postaci nadgorliwości miejscowych urzędników, uniemożliwiających kontynuowanie wyprawy. Opuszczenie Karaszaru umożliwił telegram z Urumczy, stolicy Turkiestanu Chińskiego²².

Roerichowie i ich towarzysze podróży 28 marca 1926 roku wyruszyli z Karaszaru. Dalsza część ekspedycji prowadziła przez bezdroża Dżungarii i Kotlinę Turfańską u podnóży Tien-Szan – Niebiańskich Gór. Dnia 13 kwietnia 1926 roku dotarli do Urumczy. To właśnie w turkiestańskiej stolicy przyszło im spędzić kolejne miesiące. Ten etap podróży wielu badaczom wydaje się szczególnie enigmatyczny, albowiem właśnie wówczas Roerichowie zdolali pozyskać przychylność Moskwy dla swojego projektu.

Wymiar polityczny tybetańskiej wyprawy Roericha do dziś budzi kontrowersje. Jedną z ich przyczyn jest fakt ścisłej współpracy mistrza duchowego z organami władzy i wywiadu ZSRR, które wsparły misję finansowo i logistycznie.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, dlaczego wybitny artysta, mistrz duchowy i emigrant uzyskał dla swej wyprawy wsparcie materialne i logistyczne ze strony władz ZSRR. Jego postawa względem komunizmu radzieckiego miała charakter ambiwalentny: z jednej strony w pełni identyfikował się z hasłami sprawiedliwości społecznej, równości i braterstwa, z drugiej strony jednak odrzucał materializm – fundament ideologiczny marksizmu-leninizmu. Choć wyjechał z Rosji tuż przed rewolucjami 1917 roku, nie należał do środowiska tak zwanej białej emigracji, potępiającej w czambuł komunizm. Przeciwnie, do znacznej części idei Marksa i Lenina odnosił się pozytywnie. Uważał jednak, że hasła komunizmu pozostaną puste i skazane są na degradację, jeśli nie uzupełni się ich o wymiar duchowy. Przekonanie to legło u podstaw propozycji współpracy, którą Roerich złożył konsulowi generalnemu ZSRR w Urumczy, stolicy Sinkiangu.

²² Ibidem, s. 93–180.

Po spotkaniu z Nikołajem i Jeleną Roerichami 16 kwietnia 1926 roku konsul Aleksandr Bystrow napisał:

Dziś Roerich, wraz z żoną i synem, odwiedził mnie i przekazał wiele interesujących szczegółów dotyczących ich podróży. Mówią, że zgłębiają buddyzm i pozostają w kontakcie z mahatmami, od których otrzymują wskazówki dotyczące ich dalszych planów. [...] Powiedzieli mi, że celem mahatmów jest unifikacja buddyzmu i komunizmu oraz powołanie do życia Wielkiego Wschodniego Związku Republik. Roerichowie powiedzieli mi, że tybetańscy i indyjscy buddyści żywią przekonanie, że ich wyzwolenie nadejdzie z Rosji, ze strony Czerwonych (Północna Czerwona Shambhala) [...] Roerichowie planują zorganizowanie duchowego marszu do Tybetu, z którego chcą zrzucić brytyjskie jarzmo.²³

Dnia 28 maja 1926 roku kilkusobowa grupa uczestników ekspedycji przekroczyła granicę chińsko-radziecką i dotarła do Omska, skąd wyruszyła koleją do Moskwy. Później, 10 czerwca 1926 roku, podróżnicy osiągnęli cel. W stolicy ZSRR Roerich spędził sześć tygodni. W tym okresie spotkał się z najwyższymi urzędnikami państwowymi i partyjnymi, między innymi Anatolijem Łunaczarskim, Nadiędzą Krupską, Lwem Kamieniewem, Glebem Bokijem, Gieorgijem Cziczerinem i Michailem Triliserem. Mistrz duchowy miał przedstawić radzieckim prominentom szczegóły swojego planu podróży do Tybetu. W rozmowie z przywódcami socjalistycznego mocarstwa zwracał uwagę na analogie między filozofią buddyjską i doktryną komunistyczną, wskazywał też na ogromny potencjał polityczny ruchów antykolonialnych na terytoriach azjatyckich okupowanych przez Wielką Brytanię²⁴. Roerich wielokrotnie poddawał krytyce Dalajlamę XIII²⁵, przywódcę szkoły lamaistycznej *gelugpa*, od XVI wieku całkowicie panującej w Tybecie (jej wyznawców

²³ Cyt. za: A. Znamenski, *op. cit.*, s. 189.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 191 oraz A. Андреев, *Время Шамбалы*, Санкт-Петербург 2002, c. 180.

²⁵ Nikołaj Roerich określał Dalajlamę XIII pejoratywnym mianem „żółtego papieża”.

przyjęło się nazywać „żółtymi czapkami”). Uznawał, że trzy starsze szkoły duchowości tybetańskiej – *ningma*, *sakja* i *ka-gju* (ich adepci okreśłani są mianem „czerwonych czapek”) są bliższe rzeczywistym naukom Buddy. Można domniemywać, że celem Roericha mogło być zainicjowanie rebelii „czerwonych czapek” przeciwko supremacji szkoły *gelugpa* i władzy Dalajlamy XIII, uznawanego (nie do końca zgodnie z prawdą) za eksponenta wpływów brytyjskich w regionie²⁶.

Reakcja radzieckich dygnitarzy była niejednoznaczna. Z jednej strony część argumentów Roericha okazała się dla nich przekonująca. Z drugiej strony wizja roztoczona przez artystę-emigranta budziła wiele wątpliwości. Georgij Cziczerin, do którego należała ostateczna decyzja w sprawie ekspedycji, obawiał się, że niepokoje społeczne w Himalajach mogą zostać wykorzystane przez Wielką Brytanię, która zyska pretekst, by zaanektować Tybet. Ludowy Komisarz Spraw Zagranicznych ZSRR kategorycznie wykluczył oficjalny patronat państwa radzieckiego nad ekspedycją oraz wsparcie militarne (na przykład eskortę kawalerzystów), zaoferował jednak pomoc materialną i logistyczną. Roerich miał też wypełnić misję dyplomatyczną – dostarczyć listy zawierające propozycje rządu radzieckiego dla tybetańskich władz²⁷. Mało znanym aspektem wyprawy był jej wymiar gospodarczy. Sponsorem działalności Roericha był amerykański multimilioner Louis Horch. Mistrz duchowy prowadził w jego imieniu rozmowy na temat możliwości nawiązania współpracy gospodarczej między przedsiębiorstwami amerykańskiego magnata a rządem radzieckim. Przedmiotem negocjacji była możliwość inwestycji na obszarze Altaju.

Dnia 22 lipca 1926 roku ekspedycja Roericha wyruszyła z Moskwy przez Nikołajewsk i Bijsk, by dotrzeć do Wierch-nieudinska (dziś Ułan Ude). Stamtąd podróżnicy samochodem wyruszyli do mongolskiej stolicy, docierając najpierw w góry Altaju, a następnie przez Irkuck i Ułan Ude do mongolskiej stolicy Ułan Bator, dokąd przybyli 11 września 1926 roku. Tam odbyło się spotkanie z udziałem Nikołaja i Jurija Roerichów,

²⁶ Zob. A. McKay, *History of Tibet*, London 2003.

²⁷ Zob. A. Андреев, *op. cit.*, s. 182.

Jakowa Blumkina (pełniącego obowiązki rezydenta OGPU w Mongolii) oraz przedstawicieli rządu Dalajlamy. Podczas spotkania doszło do podpisania pewnych kontraktów handlowych między Ułan Bator i Lhasą, a wszyscy uczestnicy ekspedycji otrzymali dokumenty uprawniające ich do wkroczenia na teren Tybetu²⁸.

Członkowie wyprawy spędzili zimę w mongolskiej stolicy, mieszkając w budynku rosyjskiego przedstawicielstwa dyplomatycznego. Tam zawarli wiele cennych znajomości. Obserwowali też przemiany, które dokonywały się w społeczeństwie mongolskim po nadzwyczaj turbulentnych dziesięcioleciach przewrotów politycznych i wojen domowych. Zauważali, że Mongołowie spoglądają w przyszłość z nadzieją, odwołując się do mitu Shambhali:

Na postojach, wśród jurt i stad, po wzgórzach Gobi płyną pieśni naszych Mongołów. Śpiewają pieśń Szam-bha-li, niedawno ułożoną przez mongolskiego bohatera Suche Batora: „Idziemy na świętą wojnę Szam-bha-li, przeistoczmy się w świętej krainie...”. Śmiało i głośno śpiewają Mongołowie o swych pragnieniach. Również w nowej Mongolii znają prawdę Szam-bha-li.²⁹

Międzynarodowa grupa podróżników pod sztandarem przedstawiającym bodhisattwę Maitreję opuściła Ułan Bator 13 kwietnia 1927 roku, by wyruszyć do Tybetu szlakiem wiodącym przez pustynię Gobi. Terytoria te były wówczas nadzwyczaj niebezpieczne – grasowały tam hordy bandytów oraz maruderzy z armii chińskich warlordów. Do momentu przekroczenia granicy chińskiej międzynarodowej ekspedycji towarzyszył oddział mongolskich kawalerzystów, gwarantujący bezpieczeństwo na niebezpiecznych ziemiach. Początkowo korzystali z pięciu amerykańskich samochodów terenowych, natomiast na terytorium Mongolii Wewnętrznej za wierzchowce służyły wielbłądy. Podróżnicy dotarli do opuszczonej twierdzy,

²⁸ Zob. В. Росов, *Николай Рерих: Вестник Звенигорода...*

²⁹ M. Rerich, *Altaj-Himalaje...*, s. 253.

w której przez lata rezydował osławiony rozbójnik Dża-lama. W czerwcu wędrowcy osiągnęli góry Nanszan, opuszczając odludne, niebezpieczne ostępy Mongolii Wewnętrznej. Podczas tego etapu ekspedycji jej uczestnicy zostali pomyłkowo ostrzelani przez chińską karawanę kupiecką, przeżyli też kilka burz piaskowych³⁰.

W oazie Sziboczen, w dolinie gór Nanszan, wędrowcy zakupili zwierzęta juczne oraz prowiant, by 19 sierpnia 1927 roku wkroczyć na terytorium Kotliny Cajdamskiej, słynnej z charakterystycznych solnisk i pól jardangów, określanej też mianem wrót do Tybetu. W swojej wędrowce podróżnicy zmagali się z nieprzystępną środkowoazjatycką przyrodą – pokonywali pustynie, trzęsawiska, pustkowia, moczary i rzeki, aby w październiku 1927 roku dotrzeć do granicy tybetańskiej w okolicy miasta Nagchu. Ku swojemu zdumieniu, uczestnicy wyprawy zostali tu zatrzymani przez oddział tybetańskiej straży granicznej. Nie zostali aresztowani, lecz – pomimo posiadania kompletu dokumentów – odmówiono im prawa do kontynuowania podróży³¹.

Podróżników przyjął tybetański generał Kaszopa, który poinformował ich o niemożliwości wkroczenia na terytorium Lhasy. Tybetańczycy pozbawili członków ekspedycji wiezionych przez nich prezentów i znacznej części dobytku. Unie możliwili im również zakupy w pobliskich aułach. Wędrowcy zostali uwięzieni na tybetańskiej granicy, nie mogli przemieszczać się w kierunku Lhasy, a próba powrotu do Mongolii przez pustynię Gobi oznaczałaby pewną śmierć. Roerichowie wykorzystali okres przymusowego pobytu na tybetańskiej granicy do badań kulturoznawczych i etnograficznych. Odkryli tam ślady przenikania się dawnych kultur, a także pozostałości po kulturach manichejskich i nestoriańskich. Prowadzili również badania nad tybetańską tradycyjną religią Bon, zwaną Czarną Wiarą³².

Za zablokowanie ekspedycji Roericha odpowiedzialny był weteran geopolitycznej Wielkiej Gry mocarstw Frederick Bailey, który obawiał się, że rosyjski artysta i mistyk jest w istocie

³⁰ Ibidem, s. 250–261.

³¹ В. Росов, *Николай Перих: Вестник Звенигорода...*

³² Zob. M. Roerich, *Altaj-Himalaje...*, s. 261–279.

funkcjonariuszem radzieckiego wywiadu, stawiającym sobie za cel wyrwanie Tybetu z brytyjskiej strefy wpływów. Rezydent wywiadu brytyjskiego w Sikkimie zarekomendował rządowi w Lhasie zatrzymanie ekspedycji. Tybetańczycy zastosowali się do tej sugestii, obracając w gruzy plany Roericha³³.

Sytuacja podróżników wydawała się katastrofalna. Temperatury z każdym tygodniem stawały się coraz niższe, z wziębienia i głodu umierali członkowie ekspedycji (umarło jej pięciu członków, bliski śmierci był pułkownik Kordaszewski, podupała na zdrowiu Jelena Roerich), a także zwierzęta juczne z karawany. Wędrowcy zmuszeni byli czekać na zmianę decyzji władz himalajskiego królestwa, zdani na łaskę lub niełaskę Tybetańczyków. Przez niemal pięć miesięcy rosyjski artysta i jego towarzysze podróży wegetowali na chińsko-tybetańskiej granicy w dramatycznych warunkach, cierpiąc głód oraz zmagając się z wysokogórskim deficytem tlenu i zimmem (temperatura spadała poniżej minus trzydziestu stopni Celsjusza). Nawet w tych warunkach Roerich malował, prowadził dziennik i wygłaszał wykłady, ani przez moment nie tracąc nadziei na ostateczny sukces misji³⁴.

Dnia 17 lutego 1928 roku rząd w Lhasie podjął decyzję – ekspedycja miała przejść przez terytorium Tybetu, omijając Lhasę, i udać się najkrótszą drogą przez przełęcz Sangmo-Berdik w Transhimalajach do rezydencji Fredericka Baileya w Sikkimie. Wywiadowca odpowiedzialny za sabotaż misji udzielił artyście oraz jego współtowarzyszom gościny i schronienia, umożliwiając regenerację sił po wyczerpującej tułaczce.

Ekspedycja nie osiągnęła swojego celu, którym było dotarcie do Lhasy, umożliwiła jednak zgromadzenie bezcennych materiałów etnologicznych i przyrodoznawczych, które trafiły do licznych muzeów i ośrodków badawczych całego świata. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych Roerich z powodzeniem kontynuował swą karierę artystyczną, a jego poglądy metafizyczne, etyczne i filozoficzne zyskiwały coraz liczniejszych zwolenników na wszystkich kontynentach. W oparciu o dane

³³ Zob. A. Znamenski, *op. cit.*, s. 201–202.

³⁴ Zob. N. Roerich, *Altaj-Himalaje...*

i materiały zgromadzone podczas wypraw himalajskich powstał Instytut Badań Himalajskich w Nowym Jorku i Instytut „Urusvati” w indyjskim mieście Kulu.

Podczas swojej tybetańskiej ekspedycji Roerich przeżył głębokie rozczarowanie – ujrzał niesprawiedliwość teokratycznego królestwa, nędzę, przemoc i upadek duchowości krainy, która przemieniła się w karykaturę swej dawnej wielkości³⁵.

Roerich wiedział jednak, że wiek ciemny zakończy się, a na jego miejsce przyjdzie wiek złoty. Nadejście botthisatwy Maitrei miało zwiastować całkowicie Nową Ery doskonałości duchowej i kosmicznej świadomości. Zapowiedzią Nowej Ery było Proroctwo Shambhali. Narody Wschodu miały intuicyjnie przeznaczać nadchodzące przemiany. Rosyjski mistrz duchowy pisał:

Oczywiście wiemy, że cała Azja oczekuje nadejścia nowej ery. Każdy tłumaczy ją po swojemu, jedni są bliżej prawdy, inni dalej; niektórzy rozumieją ją opacznie, ale wszyscy myślą o tym, że niebawem nadejdzie czas przeznaczenia...³⁶

Centralnoazjatycka wyprawa Roericha przyniosła mu ogromną sławę. Mniej znana, choć równie fascynująca i enigmatyczna, była ekspedycja mandżurska z lat 1934–1935. Miała ona zupełnie inny kontekst geopolityczny. O ile podczas misji ałtajsko-himalajskiej myśliciel reprezentował interes radzieckiego mocarstwa, to wyprawa do Mandżurii wpisuje się, według rozmaitych interpretacji, raczej w strategię amerykańską lub japońską. Jednak w tym przypadku przypisywanie Roerichowi świadomego reprezentowania któregoś z mocarstw jest oparte na znacznie węższych przesłankach. Nie ulega wątpliwości, że brak entuzjazmu i sceptycyzm względem projektu odnalezienia Shambhali wyraźnie zniechęcił rosyjskiego myśliciela do partii bolszewickiej³⁷. Roerich wznowił współpracę z rządem radzieckim dopiero w okresie drugiej wojny świato-

³⁵ Zob. N. Roerich, *Altaj-Himalaje...*, s. 277.

³⁶ *Ibidem*, s. 280.

³⁷ Por. A. Znamenski, *op. cit.*, s. 206.

wej, gdy zangażował swoje wszystkie siły i środki we wsparcie ojczyzny walczącej z hitlerowskim najeźdźcą.

Roerich potrzebował nowego sponsora dla swoich ambitnych planów. W pewnym zakresie rolę tę odgrywał wspomniany już multimilioner Louis Horch, który w 1929 roku wznosił w Nowym Jorku charakterystyczny drapacz chmur o nazwie Master Building, który był odtąd centrum myśli roerichowskiej. Dla zorganizowania kolejnej ekspedycji potrzebne było wsparcie ze strony elit władzy. Na początku lat trzydziestych XX wieku rosyjski mistyk nawiązał przyjaźń i bliską współpracę z czołowym amerykańskim liberalnym politykiem Henrym Agardem Wallace'em, bliskim współpracownikiem Franklina Delano Roosevelta. Późniejszy wiceprezydent USA był w owym czasie sekretarzem rolnictwa. Na fali polityki Nowego Ładu zyskał znaczną popularność w amerykańskim społeczeństwie. Był krytykiem kapitalizmu – uznawał, że Stany Zjednoczone powinny wypracować własny model gospodarki socjalistycznej. Jego zainteresowania niedogmatyczną religijnością przywiodły go w najbliższe otoczenie Roericha – został dopuszczony do wewnętrznego kręgu ezoterycznego bractwa³⁸.

Śmierć XIII Dalajlamy przyspieszyła bieg wypadków. Roerich miał powody, by nie darzyć szczególną sympatią tego skądinąd bardzo zręcznego przywódcy, którego decyzje niemalże doprowadziły do śmierci z głodu i przemarznięcia wszystkich uczestników ekspedycji tybetańskiej. Śmierć władcy w Lhasie oznaczała konieczność odnalezienia kolejnej reinkarnacji Awalokiteśwary – niemowlęcia, które w przyszłości stanie się kolejnym Dalajlamą. Okres *interregnum* wiązał się jednak z nieuchronnym chaosem na obszarach zamieszkiwanych przez wyznawców buddyzmu tybetańskiego. Roerich był radykalnym przeciwnikiem kolonializmu oraz panujących w świecie buddyjskim porządków feudalnych. Miał raczej krytyczny stosunek do buddyjskiej szkoły *gelug* – „żółtych czapek”, od stuleci panującej w Tybecie. Bezkrólowie na „Dachu Świata” mogło być właściwym momentem na zainicjowa-

³⁸ Ibidem, s. 208–209.

nie wielkich przemian duchowych i społecznych w Azji, które były wielkim marzeniem Roericha³⁹.

Henry Agard Wallace z entuzjazmem zgodził się sfinansować kolejną wyprawę Roericha, której celem miały być terytoria Mandżurii. Obszar ten był od kilku lat strefą geopolitycznej niestabilności – pogranicze mongolsko-chińskie rozdzierały nieustanne wojny i wstrząsy. Po okresie współpracy sił komunistycznych z buddyjskimi lamami mongolscy bolszewicy przystąpili do kampanii antyreligijnej. Jednocześnie armia japońska wkroczyła do Mandżurii, tworząc w 1931 roku wasalne Cesarstwo Mandżukuo.

Formalnie wyprawa Roericha miała na celu badania botaniczno-gleboznawcze. Podróżnik miał za zadanie zebrać nasiona roślin, które zapobiegają erozji żyznych warstw gleby. Ekspedycja myśliwca poprzedzona była wizytą w Japonii. Roerich nie krył swojej fascynacji kulturą i duchowością japońską, w tamtym czasie wyrażał też zrozumienie i poparcie dla polityki Cesarstwa Wschodzącego Słońca w Azji, wyrażającej się we wspieraniu politycznych aspiracji narodów buddyjskich – Mongołów i Mandżurów. W omawianym okresie wśród elit politycznych Tokio znaczną rolę odgrywali przedstawiciele tajnych bractw Czarnego Oceanu i Czarnego Smoka, głoszących tak bliskie Roerichowi idee panazjatyizmu. Rosyjski artysta w sierpniu 1934 roku odbył w stolicy Japonii spotkania na najwyższym szczeblu, które pozostawały w sprzeczności z oficjalną polityką azjatycką USA, wspierającą stronę chińską w wojnie z Japonią. Władze w Tokio zaaprobowwały projekt ekspedycji na okupowanych ziemiach. Wyprawa była jednak cały czas śledzona przez japoński wywiad⁴⁰. Po opuszczeniu japońskiej stolicy Roerich przybył do Harbinu – centrum rosyjskiej białej emigracji. W mandżurskim mieście nie bez powodzenia próbował zjednać sobie sympatię emigracyjnej społeczności, wystąpił też przeciw emigracyjnemu przywódcy rosyjskich faszystów Konstantinowi Rodzajewskiemu.

³⁹ Por. B. Росов, *Николай Рерих: Вестник Звенигорода...*

⁴⁰ Por. A. Znamenski, *op. cit.*, s. 206.

Ekspedycja mandżurska składała się z dwóch części – pierwsza z nich obejmowała mandżurski grzbiet Xing'an. Druga obejmowała pustynie Gobi, Ordos i Ałaszan. Podczas obu etapów wyprawy Roerich nie tylko zgromadził znaczny materiał botaniczny, ale również spędził wiele dni w bibliotekach buddyjskich klasztorów. Udało mu się również zdobyć wiele wiadomości na temat medycyny naturalnej i zebrać wiele roślin leczniczych⁴¹.

Fakt, że Roerich podczas swojej ekspedycji finansowanej przez amerykański rząd spotykał się z wysokimi przedstawicielami władz japońskich, prowadził politykę w kręgach emigracyjnych oraz podburzał narody azjatyckie do wystąpień rewolucyjnych, wzbudził konsternację wśród jego sponsorów. Rosyjski mistyk stał się obiektem zmasowanej krytyki ze strony amerykańskiej prasy, która zarzucała mu manipulacje i działalność agenturalną na niekorzyść USA. Od artysty odwrócili się jego dotychczasowi sponsorzy i protektorzy – Louis Horch i Henry Wallace. Obaj wytoczyli przeciw artyście procesy sądowe o oszustwa finansowe. Franklin Delano Roosevelt „zagwarantował” werdykty sądu niekorzystne dla Roericha, w wyniku których stracił on swój amerykański majątek⁴².

Misja mandżurska została przerwana 21 września 1925 roku. Roerich wraz z żoną i synami nie wrócił już do Stanów Zjednoczonych. Postanowił zamieszkać w Indiach, których kulturę, sztukę i filozofię uważał za szczególnie głębokie i uniwersalne. Jego nową siedzibą stało się miasto Kullu. Podczas swojego pobytu w Indiach Roerich nawiązał bliskie, przyjacielskie relacje z najwybitniejszymi twórcami, myślicielami i politykami. Aktywnie wspierał indyjski ruch niepodległościowy. Przyjaźnił się między innymi z Javaharlalem Nehru i Indirą Gandhi. Roerich jest do dziś najslawniejszym Rosjaninem w Indiach oraz symbolem przyjaźni rosyjsko-indyjskiej.

Obie ekspedycje Roericha, jednego z najoryginalniejszych twórców XX wieku – tybetańska (ałtajsko-himalajska) oraz mandżurska – zajmują szczególne miejsce w dziejach orien-

⁴¹ Ibidem, s. 207–208.

⁴² Ibidem, s. 210–114.

talistyki, etnologii, ezoteryki, geopolityki i wywiadu. Każda z wypraw kryje w sobie wiele tajemnic. Motywacje rosyjskiego mistyka i artysty nadal pozostają niewyjaśnione. Idee myśliciela i jego życie nadal budzą kontrowersje i rozpalają gorące spory. Tak skrajne i żywiołowe emocje – od gorącej miłości do zapiekłej nienawiści – potrafią wzbudzić tylko osobowości obdarzone autentyczną charyzmą, ich wielkie idee i genialne koncepcje. Roerich trwale zapisał się w historii sztuki, duchowości i literatury, a jego dziedzictwo inspiruje kolejne pokolenia twórców. Ekspedycja Roericha w poszukiwaniu Shambhali to archetypowa podróż w poszukiwaniu Doskonałej Mądrości i Doskonałego Piękna.

Przemysław J. Sieradzan

The Search for the Great Synthesis:
Esoteric and Geopolitical Aspects of Nikolay Roerich's
Asian Expeditions

The following paper is dedicated to two scientific and research expeditions of Russian painter, writer and occultist Nikolay Roerich. The first journey took place in the years 1923–1927; its final destination was Tibetan capital Lhasa. The other expedition (1934–1935) reached Japanese-occupied Manchuria. Both journeys raise numerous disputes among researchers. According to some interpretations, the actual goal of those expeditions was to find a way to the mythical kingdom of Shambhala. Others claim that Russian mystic strived to incite an anti-colonial insurrection of Asian nations and worked towards creation of the new Far Eastern state. The author presents both expeditions in the context of esoteric doctrines and geopolitical games of great powers for the supremacy in Asia.

ADAM KAMIŃSKI
Gdańsk



PRZENIESIENIE I JEGO METAFIZYCZNE
KONSEKWENCJE, A TAKŻE COŚ WIĘCEJ
W *KOŁYSANCE DORSZOWEGO PRZYŁĄDKA*
JOSIFA BRODSKIEGO

„Wschodni kraniec Imperium pogrąży się w noc”¹. Tak rozpoczyna się jeden z najbardziej wzruszających i najpiękniejszych utworów poetyckich, jakie znam. Utwór, którego metaforyka nieustannie przesuwana się od starożytności antycznej, poprzez rozsiane przez wieki zakamarki sztuki i cywilizacji, aż po współczesną popkulturę. Utwór, który opisując przemieszczenie, skupia się na bezruchu, trwaniu. Utwór, który jedna myśl i naturę. Poemat, w którym śmiertelną powagę i filozoficzną zadumę rozbraja na każdym kroku szczerzy, prawdziwy uśmiech. Wreszcie – doskonały przykład sztuki – w której powinniśmy rozpoznać głębszy – mistyczny – przekaz niż ten, który mieści się w jego podstawowych, rozpoznawalnych, metaforycznych sensach.

* * *

Josifa Brodskiego poznałem dzięki Czesławowi Miłoszowi i jest to zdecydowanie największa korzyść, jaką zawdzięczam polskiemu poecie.

¹ J. Brodski, *Kołysanka Dorszowego Przylądka*, tłum. S. Barańczak, w: idem, *Poezje wybrane*, tłum. S. Barańczak, K. Krzyżewska, W. Woroszyński, wstęp C. Miłosz, Kraków 1996, s. 124. Wszystkie kolejne fragmenty z *Kołysanki* cytuję za tym wydaniem, ograniczając się tylko do podania numeru strony.

Więzienie przyjmował filozoficznie, bez gniewu, szulowanie nawozu w sowchozie uważał za pozytywne doświadczenie, wygnany z Rosji – postanowił zachowywać się tak, jakby nic się nie zmieniło, nagrodę Nobla równał z dotychczasowymi zmiennymi kolejami losu²

– pisał w *Notach o Brodskim* Miłosz, dając świadectwo o człowieku, którego życie i twórczość zbliżyły się do idealnej jedności.

Mimo pragnienia, żeby czytać Brodskiego wciąż więcej i więcej, ani jego wydane w Polsce eseje, ani rozmowy Wołkowa nie ukontentowały mnie tak bardzo jak jego poezje, przede wszystkim te w przekładzie Stanisława Barańczaka.

Po *Świat poety*³, zapis rozmów, które przez czternaście lat – już w czasie pobytu w Stanach – Sołomon Wołkow prowadził z Brodskim, sięgałem z prawdziwym podnieceniem. Spodziewałem się pełniejszego opisu represji, których Brodski doznał w Związku Radzieckim, zanim wezwano go do Owiru i podsunięto do wypełnienia wniosków o wyjazd z kraju.

Poeta jednak nadzwyczaj niechętnie, tylko ulegając naciskom przepytującego, wracał pamięcią do kilkukrotnego pobytu w więzieniu, a jeszcze mniej chętnie do opisu świata „psychuszek”. O swoim – słynnym skądinąd – procesie nie mówi prawie w ogóle:

Wiesz, Sołomonie – ani mnie to ziębi, ani grzeje. Tyle, że nigdy nie traktowałem tego procesu serio – i w trakcie, i później⁴

– twierdzi – a czytając całość rozmów, nie ma się żadnych wątpliwości, że mówił prawdę.

A więc niech „Wschodni kraniec Imperium pogrąży się w noc”.

² C. Miłosz, *Noty o Brodskim*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 288.

³ S. Wołkow, *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa 2001.

⁴ Ibidem, s. 56.

* * *

Poezja zasada się na oszczędności. Oszczędność oznacza szacunek.

Kilku moich znajomych parających się poezją odrzuciło Brodskiego właściwie *a priori* – kiedy ich wzrok napotkał klasyczną strukturę wersyfikacyjną i poematy ciągnące się przez kilka stron. Byłoby jednak niewybaczalnym błędem posądzać poetę o przegadanie.

Kołysanka Dorszowego Przylądka, która jest przedmiotem tych skromnych zapisków, to poemat o dwunastu częściach, z których każda liczy mniej więcej stronę, a jednak – żeby zacytować innego klasyka – nie ma w niej ani jednej zbędnej nuty. I owszem, możemy, a może nawet powinniśmy zaliczyć ją do kategorii *lazy poems* (sam Brodski, wspominając otrzymanie posady na University of Michigan, wyrażał swoją wdzięczność za zatrudnienie „najleniwszego człowieka pod słońcem”⁵), a jej główny motyw powiązać z *p r z e n i e s i e n i e m*. Nie wędrowką, nie podróżą, ale właśnie przeniesieniem. Właściwie próbą zmierzenia się z nim.

* * *

Niejedna strofa w poemacie Brodskiego sama w sobie jest wędrowką.

Tss, patrz: Aladyn stoi przed skalnym Sezamu otworem,
Cezar, wołając Brutusa błądzi po śpiącym forum,
bo gdy chan słucha w altanie pień miłosnych słowika,
w długi
wieczór dziewczyna kołysze stopą kolebkę; gołe
papuasiątko na piasku wybija nogą z wigorem
skoczny rytm boogie-woogie. (s. 132)

Poeta w kilku wersach, jeden po drugim, swobodnie, a jednocześnie niezwykle trafnie przemierza schodki historii kultury, od orientalnej baśni poprzez obraz ze starożytności antycznej, wizerunek, który jednocześnie kojarzy się z *sacrum* i *profanum* (dziewczyna z dzieciątkiem „w długi

⁵ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 282.

wieczór”), aż po współczesną widokówkę z elementami popkultury.

Już pierwsza strofa poematu prezentuje ten zabieg znakomicie:

Wschodni kraniec Imperium pogrąża się w noc. Cykady
 milkną w trawie gazonów. Na frontach klasyczne cytaty
 z trudem odczytać się dają. Apatycznie czernieje iglica
 kościoła, jak zapomniana na stole butelka.
 Klawisze Raya Charlesa brzdąkają z błyszczącego
 pudełka
 wozu z napisem „Policja”. (s. 124)

Josif Brodski – wierzyć się nie chce, że samouk – przypomina nam, że jednostkowa historia jest zawsze częścią wielkiej historii, także historii sakralnej. Że tego, co się przydarza pojedynczemu człowiekowi, nie sposób oderwać od Całości. Nikt z nas nie wziął się znikąd i donikąd nie zmierza. Człowiek jest uczestnikiem kultury, częścią wielkiego Uniwersum, ze wszystkimi ciężarami i korzyściami tego stanu rzeczy.

* * *

Z tym zabiegiem łączy się też kolejny. Poeta – jak umiejętny kompozytor – ma doskonale wycucie proporcji, dzięki którym utwór zawiera w sobie i jednocześnie uosabia Pełnię. Nie byłoby jej, gdyby w dziele występowały tylko tematy *hoch* czy akordy *moll*. Równowaga polega na dopełnieniu wysokiego niskim, a żalobnego radosnym.

Brodski chce powiedzieć – podobnie jak mówił Wołkowowi w cytowanym fragmencie – żeby nie traktować siebie – a nawet więcej, wszystkiego – zbyt serio. Że człowiek, jego życie, wszystkie jego twory i działania są w dużej mierze igraszką losu. Żartem.

Drugą część poematu – którą wypełnia opis podróży – jak możemy się domyślać – głównie lotniczej podróży z Europy do Ameryki – poeta kończy dowcipnie:

Zasnąłem. Kiedy znów uniosłem głowę,
 północ tam była, gdzie pszczoła ma żądło.

Wokoło miałem niebo całkiem nowe,
pod sobą taką samą ziemię: zakurzoną,
od urodzenia wiecznie – czy to zmrok, czy brzask –
leżącą sobie na płask. (s. 125),

choć zaczyna z zupełnie innej nuty:

Jak harem niezliczonych żon swoich wszechwładny szach
może zdradzić wyłącznie na rzecz innego harem,
tak zmieniłem Imperium na inne. (s. 125)

* * *

W kategoriach biograficznych nie ma żadnych wątpliwości,
o jaką podróż chodzi. Jednak kategoria Imperium, która najbar-
dziej wyraziście odwołuje się do rzeczywistości *ancient*, pod-
suwa nam trop uniwersalizujący.

„Zmianie Imperium” poświęcona jest cała czwarta część
poematu.

Zmiana Imperium wiąże się ze zgiełkiem głosów,
z wydzielaniem (w rezultacie mówienia) śliny,
z sumowaniem obcych kątów (na sposób
Łobaczewskiego), z wzrastaniem szans spotkania się linii
równoległych (rzecz dobrze znana
na biegunie). I zmiana

z rąbaniem drewna związana jest jeszcze. (s. 127)

Jednak mówiący, po wyliczeniu kolejnych „zmian”, puentuje:

I tutaj pod pióro
ciśnie się zbieżność, którą

w zmienności widać także. Bo w kieszonce
ma się to samo pióro, co przedtem. W dąbrowie
te same dęby. Przez chmury mknie ten sam bombowiec,
by spuścić bombę nie wiadomo gdzie. (s. 127)

Zmiana, którą opisuje poeta, staje więc pod znakiem zapy-
tania. Imperium było/jest/będzie jedno. Może mieć wiele od-

mian, masek. Maska jednak nigdy nie jest tożsama z twarzą, prawdziwym ludzkim obliczem, które nią się posługuje.

za każdą sprawą stoi zawsze jakiś ktoś, konkretny człowiek. Maszynę zawsze uruchamia właśnie człowiek – i to skądinąd różni go od maszyny⁶

– mówi Brodski do Wołkowa, odnosząc się do sprawy swojego procesu. A czyż maszyny tej nie można by nazwać Systemem lub – właśnie – Imperium? Prawdziwe zmiany dokonują się (albo nie dokonują) nie na zewnątrz, ale zawsze w człowieku.

* * *

Przedmiot odgrywa u Brodskiego ważną i interesującą rolę:

Samotność uczy natury przedmiotów, bo ich naturą jest ta sama samotność. Chłodnej skórze, którą obito fotel, wdzięczna jest skóra pleców za chłód. Na poręczy ręka drętwieje: drewnieje w niej każdy muskuł, formir pokrywa kości stawów. Obję się mózg u brzęgów czaszki niby w szklance lód. (s. 126)

Istnieje bliska relacja między rzeczą a człowiekiem. Dla Brodskiego przedmioty pełnią rolę lustra, w którym człowiek – złożony także z rzeczy – może się sobie przyjrzeć i lepiej się poznać. Istnieje franciszkańskie prawie braterstwo mówiącego z przedmiotami, w którym aż chciałoby się je nazwać „braćmi mniejszymi”, już z tego choćby względu, że to ich – materialna, krucha – forma wydaje się być formą ostateczną. Przypominać o śmierci, ale i – paradoksalnie – przewycięzać śmierć.

Nie sposób nie zacytować w tym miejscu początku *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a* Brodskiego:

Usnął John Donne, usnęło wszystko wokół,
ściany, podłoga, obrazy, wazon,
usnął stół, pościel, rygiel, hak, śpią w mroku

⁶ S. Wołkow, *op. cit.*, s. 56.

szafa i kredens, świeca i zasłony,
usnęło wszystko⁷,

gdzie poczawszy od przedmiotów mówiący rozpoczyna gigantyczną wyliczankę tego, co zasnęło, włączając się w sen-śmierć angielskiego poety, aż do niesamowitej kończącej metafory, w której kaftan śpiącego (przedmiot) staje się nieboskłonem, a przez dziury w jego tkaninie przegląda „Gwiazda, co z dawna czuwa nad twym światem”.

* * *

Gwiazda, która kończy *Wielką elegię...*, także i w *Kołysance...* powraca jako perspektywa ponadziemska, łącząca się z przemieszczeniem:

Przeżycie galopu z
kontynentu na drugi kontynent pozwala
czuć prawie to, co chyba czuje globus.
To znaczy – że to koniec. Dalej już tylko natłok
gwiazd. Tylko gwiazdne światło. (s. 129)

Jest to jednak perspektywa, z którą trudno się mierzyć, wobec której poeta czuje pokorę i respekt. Mówiący woli więc „teleskop zwrócić tam, gdzie w nim się zawrze/ widok ślimaka, który uczeplił się listka” (s. 129).

* * *

Wróćmy jednak do przeniesienia, zmiany Imperium, jak powiedziałby Brodski.

Przez senność, która zniecka na ciebie spadła,
pojmujesz, leżąc w pościeli, że jesteś częścią stadła:
że za dziewiątą z hakiem górą i rzeką na bok
obróciło się ciało, z którym z każdym dniem
coraz to mniej cię łączy. (s. 132)

Nad poematem unosi się duch samotności. Jest w nim wszechobecny.

⁷ J. Brodski, *Wielka elegia dla Johna Donne’a*, tłum. S. Barańczak, w: ibidem, *Poezje wybrane...*, s. 15.

* * *

Ważna jest tu figura „przyłądka”, której poeta użył w tytule – obraz cypla, wysuniętego w wodę kawałka łądu. Przywołuje ona skojarzenia dziewiętnastowieczne, romantyczne – osobności i refleksyjności.

Miejscowość, w której przebywam, to czubek
jak gdyby góry. Dalej – Chronos i przestworza.
Raj – zapamiętaj – to ślepy zaulek.
Przyłądek w morze wnikający. (s. 133)

U Brodskiego pojawia się raj – rozumiany jako apogeum, szczyt, „miejsce bezsilności”. Także dlatego, że nic już nie może być tutaj do końca „serio”.

Po wielkich rzeczach zostają słowa języka, pojęcie
o zarysach drzew, daty czepliwe w pamięci,
a także ciało, ubrane w kapelusz z papieru pocieszny.
(s. 134)

Wiąże się to z – również powracającymi niejednokrotnie – odwołaniami do teatralności świata:

W tych prawdziwych tragediach, gdzie kurtyną jest
poła płaszcza,
umiera dzisiaj nie tyle dumny bohater, co zwłaszcza
zdarty materiał kulis. (s. 128)

* * *

Kołysanka jest próbą poradzenia sobie z czasem. Przewyciężenia jego ciężaru.

Zegary nie przestają iść, więc to, co bólem się zdaje,
uśmierza się z biegiem lat. Jeżeli czas się staje
panaceum, to dzięki temu, że nie znosi pośpiechu
– zresztą
jest formą bezsenności. (s. 128)

Nie bez znaczenia jest fraza „duszno”, która powraca – jak minirefren – na przestrzeni całego poematu. Czas, wiedza, któ-

raę on daje, stają się balastem, powoli duszącym człowieka. Powoli upodabniającym go do przedmiotu. Przedmiot bowiem nie musi oddychać.

* * *

Wreszcie dorsz. W piątej części poematu mówiący skarży się, że chociaż to ryby odkryły ten kontynent, „Ani dorsz, ani// śledź, mimo to, nie są tutaj uczczone żadną statua”, a nawet nie ma ich na miejscowych flagach.

Dorsz jest głównym bohaterem finałowej – dwunastej – części poematu. Absolutnie piękna, wizyjna opowieść o skrzypiących drzwiach, w których

dorsz stoi.

Tak, naturalnie, chce pić. W imię Boga
trzeba zaprosić przechodnia do stołu. I drogę mu
pokazać. (s. 135)

Za pierwszą rybą pojawiają się kolejne: „Kubek w kubek podobny jest do dorsza dorsz”. I tak przez całą noc.

Lecz kto na brzegu oceanu dość
długo mieszka, ten umie spać i w uszach dławic
tupot dorszowych ławic. (s. 135)

Kluczem do tej figury wydaje się być ósma część poematu, w której słyszymy następującą refleksję:

Czas to więcej niż przestrzeń. Bo przestrzeń to rzecz.
A czas w istocie swojej jest myślą o rzeczy.
Życie to forma czasu. Karp czy leszcz
to jego punkt skupienia. I są całe rzesze
tych punktów. Włącznie z kropelką najmniejszą,
z ziarenkiem piasku. Ze śmiercią. (s. 131)

Refleksję, która zostaje przedstawiona jako część piosenki dorsza (co jest – na marginesie mówiąc – ciekawym sposobem zrównoważenia patosu).

Na początku tej części Brodski umieszcza jeszcze dość znaczące – jak mi się wydaje – porównanie:

Człowiek ocala życie jak ryba na piasku:
odpełza w krzaki, dźwiga się na krzywe nogi,
po czym, jak spływająca spod pióra linijka,
gdzieś w głębi lądu znika. (s. 131)

W świecie poety nie ma istot nieważnych. Podobnie jak w *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a* wszystkie przedmioty, stworzenia, części natury zostają zjednane w chwili śmierci poety, tak w *Kołysance* wszystko zrównuje funkcja czasu. Los człowieka jest podobny do losu ryby, w końcu – do losu ziarenka piasku.

Tylko tak – we śnie – wolno naszym oczom
oswajać się z rzeczami. I sny te są wieszczce
albo złowieszczce – zależy, kto śpi. (s. 135)

Oswajanie się z rzeczami jest lekcją pokory, zrozumieniem równości, nauką świadomości, że wszystkim i wszystkiemu wokół należy się jednakowy szacunek. Jeśli dla kogoś ten sen może być złowieszczy, to tylko dla tego, dla kogo ta wiedza będzie bolesna.

* * *

Nie możemy jednak zakończyć, nie włączając do tych rozważań kwestii absolutnie kluczowej w wypadku Brodskiego, a mianowicie rozumienia przez poetę swojej twórczości. Zdanie Miłosza: „Dla Brodskiego fonetyka i semantyka były nierozdzielne”⁸, wydaje się dużo ostrożniejsze niż wypowiedzi rosyjskiego poety o pierwszeństwie, determinującej roli języka:

Ten, kto pisze wiersz, pisze go dlatego, że język mu odpowiada, albo wręcz dyktuje następny wiersz [...] nie język jest jego instrumentem, lecz on, poeta, jest medium, jakim język posługuje się, dążąc do przedłużenia swojego istnienia.⁹

⁸ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 286.

⁹ Zob. B. Maj, *Dar Mowy. Kilka uwag do wierszy młodego Brodskiego*, w: J. Brodski, *Lustro weneckie*, tłum. K. Krzyżewska, Kraków 1993, s. 119.

Język jest ze swej natury metafizyczny i bywa, że właśnie fenomen rymu wskazuje na obecność wzajemnych związków pojęć i zjawisk, zawartych w języku, ale nie rejestrowanych przez racjonalną świadomość.¹⁰

Poezja sięga do najgłębszych pokładów świadomości, pozwala na ukazanie prazwiązków, które mogą odkryć ukryte sensory. Poeta widzi w formie uprawianej sztuki początki i cele o charakterze absolutnie misteryjnym i mistycznym. Poezja poprzez czerpanie u źródeł służy zdobywaniu wiedzy, wiedzy o charakterze transcendentnym, absolutnym, sakralnym. Pozwala ujrzeć, doświadczyć, być przy tym, co wydarzyło się *in illo tempore*, w czasie, gdy konstituował się świat, wyrażalny i tożsamy z językiem. Trudno w tym momencie nie odnieść się do *Prologu* Janowej *Ewangelii*: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo” (J 1,1)¹¹, gdzie język zostaje zrównany z Bogiem, ze Stwórcą.

Poeta pełni w takim rozumieniu rolę nie tyle świadomego kapłana, co proroka („Przeto idź, a Ja będę przy ustach twoich i pouczę cię, co masz mówić” [Wj 4,12]), szamana, medium, przewodnika (w znaczeniu materiałowym), dębu, nawiedzanego przez Peruna.

Pozwala nieść się dźwiękom, które wyzwalają obrazy, które wyzwalają sensory, przywołujące znów dźwięki. Pierwotne dźwięki, pierwotne obrazy, pierwotne sensory.

Życie wyszło z wody. I do niej powróci.

To dopiero dobre zakończenie dla rozważań o *Kołysance Dorszowego Przylądka*.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1990.

Adam Kamiński

Transfer and its metaphysical consequences, and something
more too in *Lullaby of Cape Cod* by Joseph Brodsky

This essay is an attempt to interpret the poem *Lullaby of Cape Cod* by Joseph Brodsky primarily from the perspective of wandering. The author emphasises the dramatic context of the poet's departure for America, but draws attention above all to Brodsky's philosophical approach to „switching Empires”, presented not only in the poetry but also in the poet's statements. Individual resettlements in this poem become merely an opportunity to recount the fate of human beings in the world, as well as their relationships with history and culture.

BORIS POPŁAWSKI



APOŁŁON BIEZOBRAZOW
(FRAGMENT POWIEŚCI)

Komentarz i przekład Moniki Rzeczyckiej

Inicjacyjna podróż Borisa Popławskiego

Jedną z najbardziej zagadkowych rosyjskich powieści pierwszej połowy XX wieku, *Apollon Biezobrazow* (*Аполлон Безобразов*) lub *Apollo Szkaradny*¹, dotychczas nie doczekała się polskiego przekładu. A szkoda, bo jej autor – Boris Popławski (1903–1935) – z pochodzenia Polak², legenda rosyjskiej emigracji pierwszej fali, stworzył dzieło niezwykle, docenione jednak dopiero niedawno.

Historię powstania powieści i dzieje jej istnienia, a raczej nieistnienia w świadomości literackiej, podobnie zresztą jak losy Popławskiego, tragicznie zmarłego w trzydziestym szóstym roku życia, cechuje wpływ czegoś, co chciałoby się określić mianem fatum, a może po prostu szeregiem wyjątkowo niesprzyjających zbiegów okoliczności. Za życia autora

¹ Taki tytuł proponuje Grzegorz Ojcewicz. Zob. B. Popławski, *Automatyczne wiersze*, tłum. G. Ojcewicz, Olsztyn 2009, s. 14. W tej wersji tytułu utraciona zostaje jednak dwuznaczność nazwiska lucyferycznego bohatera powieści. W języku rosyjskim, w zależności od tego, jak zaakcentuje się słowo *Biezobrazow*, Apollo staje się *szkaradny* lub *pozbawiony obrazu*.

² Rodzice pisarza, Zofia Popławska z domu Kochmańska i Julian Popławski, po ukończeniu konserwatorium pozostali w Rosji. Boris urodził się w Moskwie.

opublikowano zaledwie kilka fragmentów powieści, w emigracyjnym paryskim czasopiśmie „Числа”, gdzie ostatecznie wywołała burzę w związku z obrazoburczymi treściami, które rozwścieczyły Dmitrija Mierieżkowskiego. Pech sprawił, że dwudziesty ósmy rozdział *Apollona Biezobrazowa* ukazał się w tym samym numerze, co fragment filozoficzno-religijnego traktatu *Jezus Nieznany* (*Иисус Неизвестный*). W utworze Popławskiego wątki religijne były równie ważne jak w dziele koryfeusza rosyjskiej emigracji, jednak ich heretycka wymowa była dla tego ostatniego nie do zaakceptowania. Uraza Mierieżkowskiego okazała się wyjątkowo trwała, a jej skutki katastrofalne dla dalszych losów tekstu. Pomimo starań autora, w tym poważnych zmian dokonanych w materii dzieła, powieści nie udało się opublikować w żadnym z rosyjskich wydawnictw na obczyźnie. *Apollon Biezobrazow* nie miał szans ukazać się także w sowieckiej Rosji, dokąd trafił już w latach trzydziestych. Dopiero lata dziewięćdziesiąte zapoczątkowały powrót tego „makulaturowo-okultystycznego utworu”³.

Apollon Biezobrazow jest pierwszą częścią powieściowej trylogii. Część druga, *Do domu z niebios* (*Домой с небес*), ukazała się w całości dopiero w 1993 roku. O trzeciej części, zatytułowanej *Apokalipsa Terezy* (*Апокалипсис Терезы*), nadal krążą legendy. Wspominał o niej sam Popławski, a także ojciec pisarza, chociaż trudno stwierdzić, czy mieli oni na myśli dzieło ukończone, czy jedynie zaplanowane. Dotychczas nie natrafiono ani na rękopis, ani na maszynopis utworu. Można zaledwie przypuszczać, że cztery rozdziały *Apollona Biezobrazowa* poświęcone mistyczce Terezie (piąty, szósty, siódmy i ósmy) miały ostatecznie wejść do *Apokalipsy*... Ciągłe zmiany, które Popławski wprowadzał do tekstu, każą jed-

³ To ironiczne określenie wyszło spod pióra samego Popławskiego: „Дорогой читатель! Между первым и вторым действием этого оккультно-макулатурного сочинения прошел целый год”. Б. Поплавский, *Собрание сочинений в 3 томах*, т. 2: *Аполлон Безобразов. Домой с небес: Романы*, подгот. текста, коммент. А. Н. Богословский, Е. Менегальдо, Москва 2000, с. 291. Dzieje kolejnych wydań powieści szczegółowo omawiam w książce *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010, s. 418–423.

nak bardzo ostrożnie przyjmować każdą hipotezę związaną z „ostatecznym wariantem” tej trylogii⁴.

Proza powieściowa Popławskiego wymyka się prostym klasyfikacjom, chociaż próbowano określać ją mianem rosyjskiego surrealizmu. Odnotowywane przez badaczy wpływy Williama Blake’a, Lautréamonta, Arthura Rimbauda, André Bretona, Louisa Aragona, Paula Valéry’ego, Alfreda Jarry’ego, Edgara Alana Poego i Jamesa Joyce’a⁵, a także Michaiła Lermontowa, Fiodora Dostojewskiego i rosyjskich symbolistów (przede wszystkim Aleksandra Błoka i Andrieja Bielego⁶) nie wyjaśniają tajemnicy tego tekstu. Dzieło Popławskiego pozostaje nieuchwytnie, jako całość zdecydowanie odmienne od prozy wymienionych twórców, chociaż rzeczywiście bardzo bogate w intertekstualne odniesienia. Zwraca uwagę wewnętrzną dwuplanowość świata przedstawionego. Jest to powieść współczesna o wyrazistej strukturze fabularnej, w której istnieje również złożony plan ezoteryczny – jego odczytanie wymaga szczególnych kompetencji. Jest to więc przykład powieści inicjacyjnej, której różne warianty znajdujemy w literaturze europejskiej, w tym także rosyjskiej, początku XX wieku⁷.

⁴ W korespondencji przyjaciół pisarza – Diny Szrajbman i Nikołaja Tatiszczewa – znajdujemy następujący zapis z czerwca 1932: „[Боб] много гуляет, занимается, пишет, дописал роман, снова им недоволен и в четвертый раз переписывает конец...”. Cytuję za: Е. Менегальдо, „Двуликий” роман. Проза Бориса Поплавского, „Новый Журнал” 2011 (март), № 262, Новый Журнал, <http://www.newreviewinc.com/двуликий-роман-проза-бориса-поплав>. Warto zwrócić uwagę, że część zmian w tekście mogła pochodzić od narzeczonej Popławskiego Natalii Stolarowej, która najprawdopodobniej modyfikowała go po śmierci autora.

⁵ Por. О. Каменева, *Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского („Аполлон Безобразов” и „Парижский крестьянин” Луи Арагона)*, в: *Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу, 1920–1940*, сост. Ж.-Ф. Жакар, А. Морар, Ж. Тассис, Москва 2007; Д. Токарев, *Между „Индеей и Гегелем”. Творчество Бориса Поплавского в компаративистической перспективе*, Москва 2011, с. 78–87.

⁶ Zob. J. M. Kopper, *Surrealism under Fire: the Prose of Boris Poplavskii*, „Russian Review” 1996 (April), vol. 55, no. 2, p. 260.

⁷ O ezoterycznych zainteresowaniach i mistycznych skłonnościach Popławskiego oraz o powieści inicjacyjnej w Rosji na początku XX wieku zob. M. Rzezycka, *op. cit.*, s. 280–451.

Zaproponowany poniżej polski przekład fragmentu *Apollo-na Biezobrazowa* obejmuje cztery rozdziały (dwudziesty drugi, dwudziesty piąty, dwudziesty szósty i dwudziesty ósmy), które zostały usunięte po niefortunnym starciu z Mierieżkowskim. Wybrałam je z dwóch powodów: po pierwsze, w najpełniejszym obecnie, trzytomowym zbiorze dzieł Popławskiego wydanym w Rosji w latach 2000–2009⁸ tych rozdziałów nie ma, chociaż ich rola w strukturze kompozycyjnej powieści wydaje się niepodważalna. Po drugie, stanowią one bardzo interesujący przykład „Podróży na Wschód”, w tradycji ezoterycznej posiadającej status kanonicznego motywu inicjacyjnego.

Warto wspomnieć, że pisarz odbył swoją własną, „prawdziwą” podróż inicjacyjną, gdy jako siedemnastolatek uciekał wraz z ojcem z Rosji ogarniętej wojną domową. Trasa wiodła przez Konstantynopol, a ostateczną przystanią okazał się Paryż, który stał się nowym, choć niezbyt gościnnym domem Popławskiego. Podróż przedstawiona w powieści niewiele ma jednak wspólnego z tułaczką autora, chociaż zarówno Paryż, jak i Konstantynopol odgrywają w niej istotną rolę. Powieściowa podróż to *iter perfectionis*, droga do doskonałości, trudna i niebezpieczna ścieżka duchowej transformacji, integracji *ja*, podczas której człowiek osiąga wtajemniczenie, a więc staje się istotą innego, wyższego porządku.

Podróż bohaterów utworu – Wasieńki i jego pięciorga towarzyszy: siłacza o przydomku Zeus, markiza-alchemika, nazywanego Awerroesem, mistyczki Terezy, anielskiego Serafimowa i tytułowego Apollona Biezobrazowa, którzy według Popławskiego stanowią w swej wielości jedną postać, jego samego⁹

⁸ Б. Поплавский, *Собрание сочинений в 3 томах*, подгот. текста, коммент. А. Богословский, Е. Менегальдо, Москва 2000–2009.

⁹ „Персонажи моих двух романов, все до одного выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял ли их из жизни, скопировал, развил, раздул до чудовищности? Нет, я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба – борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они – я, но кто же я подлинный? Я посреди них – никто, ничто, поле на котором они борются, зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступали навстречу людям, меня любившим”. Б. Поплавский, *Неизданное. Дневники, статьи*,

– odbywa się według tradycyjnego inicjacyjnego wzorca. Przyjaciele wyruszają na Wschód. Podróż lądem¹⁰ wiedzie ich z różokrzyżowego zamku nad jeziorem Garda do Konstantynopola. Tam wsiadają na okręt „Niezwycięzony” („Инфлексибль”), który zabiera ich do Aleksandrii. Następnie płyną przez Morze Czerwone i docierają do Oceanu Indyjskiego. W wyniku wielu dramatycznych wydarzeń mających miejsce na pokładzie „Niezwycięzonego”, Wasieńka „traci przytomność” i „zapada w długi sen”. Od tej chwili podróż morską wymyka się spod ludzkiej kontroli. Rozpoczyna się fantastyczna burza, mająca niewiele wspólnego z morskimi żywiołami, których opisy znajdujemy w tradycyjnych relacjach podróżniczych. Najpierw zapada „ostatnia noc”, a następnie rozpoczyna się niezwykle, świetlny spektakl. „Niezwycięzony”, któremu pomimo znacznych uszkodzeń i strat udaje się wyjść ze starcia z żywiołem, płynie na „południowo-południowo-południowy wschód”. Jak statek-widmo, pozbawiony sterów, wciąż unoszony przez burzę, okręt wpływa na wody Oceanu Lodowatego, by na koniec dotrzeć do brzegów Antarktydy.

Analizując ten fragment powieści, badacze twórczości Popławskiego wskazują na jego podobieństwo do *Przygód Arthura Gordona Pyma* (*Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) Edgara Allana Poeego. Rzeczywiście, w obydwu utworach podróż po morzach południowych, obfitująca w dramatyczne zdarzenia, jest centralnym motywem, a wątki „nadprzyrodzone” odgrywają, jak się wydaje, rolę klucza do odczytania ukrytych sensów. W obu przypadkach mistycyzm tych morskich wypraw nastęrcza jednak sporo trudności interpretacyjnych¹¹. W pra-

стихи, письма, сост. и коммент. А. Богословский, Е. Менегальдо, Москва 1996, с. 115–116.

¹⁰ W tradycji alchemicznej podróż inicjacyjna musiała obejmować dwa etapy: lądowy i morski. W 1926 roku Fulcanelli pisał: „Od tej podróży zaczynają wszyscy alchemicy. [...] muszą oni odbyć długą i niebezpieczną podróż, której połowa przebiega lądem, a połowa morzem. Najpierw alchemik musi stać się pielgrzymem, a następnie żeglarzem”. Фулканелли, *Тайна соборов и эзотерического толкование герметических символов Великого Делания*, в сопровождении предисл. Э. Канселье, пер. В. Каспарова, Москва 2008, с. 210 (tłum. – M. R.).

¹¹ Badacze podejmują próby odczytania podróży inicjacyjnej bohaterów *Apołlona Biezobrazowa* przez pryzmat różnych tradycji, na przykład w kluczu

cach poświęconych Popławskiemu dominuje pogląd, że scena podróży morskiej ma charakter demoniczny i apokaliptyczny¹², a ostateczne osiągnięcie martwej ziemi Antarktydy wiąże się z duchową śmiercią („okamienieniem serca”) bohaterów¹³.

Warto więc może zwrócić uwagę, że zagadkowa podróż bohaterów Popławskiego zawiera także elementy zbieżne z inną narracją o inicjacyjnej wymowie: koraniczną opowieścią o podróży Musy i al-Hadira „na kraj świata”, oraz wyrastającymi z niej sufickimi opowieściami o podróży na Biegun, czyli podróży „w Poszukiwaniu Wschodu”. Henry Corbin, wybitny religioznawca, badacz i komentator hermetycznych dzieł islamu, analizował symbolikę inicjacyjnych „Wypraw na Wschód”. Jego zdaniem tradycyjne kierunki geograficzne nie mają wiele wspólnego ze Wschodem, Zachodem, Północą i Południem, o których mówią opowieści o podróżach sufich. Podobnie rzecz ma się z biegunem, czy może raczej – Biegunem. Corbin wyjaśnia:

Jednym z lejtmotywów irańskiej literatury sufickiej jest „Poszukiwanie Wschodu”, lecz jest to Poszukiwanie tego Wschodu, o którym dowiadujemy się od innych lub domyślamy się sami, iż nie znajduje się on, bo i nie może się znajdować, na naszych geograficznych mapach. Ten Wschód nie wchodzi w żaden z siedmiu klimatów (*keszwar*), w rzeczy samej, jest on ósmym klimatem. Kierunek, w którym prowadzone są poszukiwania owego „ósmego klimatu” nie jest poziomy, lecz pionowy. Ten mistyczny, ponadzmysłowy Wschód, miejsce Narodzin i Powrotu, cel wiecznego Poszukiwania, jest niczym innym jak niebiańskim biegunem; to Biegun pisany wielką literą, ostateczna północ, na tyle ostateczna, że można ją uważać za próg „innego” wymiaru. [...] *Wschód* poszukiwany

psychologii głębi Gustawa Junga czy alchemii. Zob. chociażby Д. Токарев, *op. cit.*, c. 164–181.

¹² Tytuł dwudziestego szóstego rozdziału powieści (*Rozdział dwudziesty szósty, oznaczający kartę szesnastą „Ogień z nieba”*), nawiązujący do szesnastego arkanu kart tarota, skłania do takiej właśnie interpretacji. Na ten temat zob. M. Rzeczycka, *op. cit.*, s. 431–451.

¹³ *Ibidem*.

przez mistyka, *Wschód* niemający miejsca na naszych mapach, znajduje się w kierunku *północnym*, ale poza geograficzną północą. Przybliżyć nas do tej kosmicznej północy, wybranej jako punkt orientacyjny, może wyłącznie ruch skierowany w górę.¹⁴

Kluczową rolę w takiej podróży, zdaniem Corbina, mają zjawiska świetlne, towarzyszące wędrowcom. To zwiastuny, ale i emanacje stanów duchowych, które zapowiadają zbliżanie się „Świetlistej Ziemi”. Religioznawca podkreśla znaczenie zielonych światła i ognia jako nieomylnych znaków, które dostrzega się nie wzrokiem, lecz „z zamkniętymi oczyma”. Pisze też o zapadającym nagle mroku (absolutnej ciemności), który poprzedza feerię zielonego światła lub, przeciwnie, następuje już po niej, w każdym przypadku zapowiadając zbliżanie się Bieguna, czyli osiągnięcie oświecenia¹⁵. Wielkie góry lodowe, które pojawiają się przed Poszukiwaczem Wschodu to również rozpoznawalne zwiastuny owej duchowej *terra lucida*, której próżno szukać na mapach.

Te wszystkie motywy – chyba nieprzypadkowo – znajdujemy w przedstawionym poniżej fragmencie utworu Popławskiego (skądinąd stałego bywalca paryskiej Biblioteki Świętej Genowefy, gdzie namiętnie studiował mistyczne traktaty i ezoteryczne grimuary różnych tradycji). Mamy więc, poprzedzoną sennymi wizjami, morską podróż na Wschód, przedziwne zjawiska atmosferyczne z fantastycznym zielonym światłem i ogniami świętego Elma w roli głównej. Jest tam także nieprzenikniony mrok „ostatniej nocy”, „odmienne stany świadomości” Wasieńki i jego „towarzyszy”, ogromne góry lodowe, położenie okrętu niezgodne z żadną znaną mapą i, na koniec – jakże by inaczej – Biegun.

¹⁴ А. Корбен, *Световой человек в иранском суфизме*, пер. Ю. Стефанова, Москва 2009 (tłum. M. R.). Cytuję za elektroniczną wersją książki bez paginacji (rozdział *Полюс ориентации*), <http://vk.com>.

¹⁵ Corbin wyjaśnia, że przejście od „czarnego światła”, od „świetlistej nocy”, do wybuchu szmaragdowozielonego lśnienia oznacza zakończenie procesu wzrostu subtelności ciała, „ciała zmartwychwstania”, ukrytego w jawnym ciele fizycznym (ibidem).

Boris Popławski
APOŁŁON BIEZOBRAZOW

Rozdział dwudziesty drugi,
w którym słońce zachodzi do morza

Ekspres powoli wspinał się na przełęcz w Austriackich Alpach. Po prawej stronie wznosiła się skalna ściana, a po lewej zielonkawy lodowiec spełzał hen w dół i cienkim bezdźwięcznym pasmem spadał wodospad, przemieniając się w powietrzu w białą wstążkę pyłu. Elektryczna orkiestra grała w wagonie dansingowym, lecz tylko jedna para tańczyła. Ona wspaniale zamierała, a potem wychodziła z bezruchu, gdy, nie wiadomo skąd, wyrwał się głuchy pościg saksofonów. Tereza i Biezobrazow, wymęczeni i wychudzeni, nieruchomo siedzieli w swoich fotelach. A przy szerokim oknie Serafimow opowiadał Markizowi i Zeusowi o cudach alpejskiej przyrody. I tak oto przy akompaniamencie stuku kół, śpiewu elektrycznych trąb i głuchego pobrzękiwania topornych, fajansowych naczyń znów mknęliśmy w wagonie restauracyjnym przez barbarzyńskie kraje Europy Środkowej na Wschód.

Albowiem konsylium lekarskie z molierowską powagą zaordynowało nam wszystkim podróż morską...

Późną nocą Zeus lekkim ruchem wystawił z zakurzonego wagonu swoje straszliwe ciężary w skórzanym futerale, specjalnie uszytym przez włoskiego szewca. Błado świeciły elektryczne lampy niskiego, prawie letniskowego dworca w Konstantynopolu, a z ciemnego nieba powoli spadały duże krople deszczu. Przedpotopowa taksówka, kolebiąc się na kocich łbach, niespiesznie przewiozła nas obok katarynek przybranych kwiatami, tanich kinematografów i kiosków z napojami chłodzącymi. Na moście deszcz padał jeszcze mocniej, tak że nic przez niego nie było widać, oprócz niezliczonych ogni na ziemi i na wodzie. Zatrzymaliśmy się w ogromnym domu z marmurowym holem i dziesiątkami prawie pustych pokoi, a zasypiając, słyszeliśmy, jak ktoś na dole wrzeszczał zupełnie nieludzkim głosem, niewiarygodnie wysokim i dzikim, wciąż podwyższając ton.

I znów odjeżdżaliśmy. Całą noc szumiały kołowroty i dźwięgi w mętym świetle lamp elektrycznych zasłoniętych drucianymi klatkami. Do ładowni zsypywano węgiel. Było gorąco i wentylatory wydawały słaby, nieprzerwany stukot, podobny do bzyczenia owada tłukącego się o szybę.

Na pokładzie graliśmy w belotkę. Gdzieś daleko grom gadał przez sen, nie decydując się obudzić. Ze względu na późną porę położyliśmy się na kanapy i zasnęliśmy w ubraniach, co uwielbialiśmy robić.

Rano obudziłem się przepelniony niezwykłą miłością do wszystkiego wokół. Światło uległo nagłej przemianie i na suficie salonu tańczyły wesołe, jasnozielone błyski. Ładunkowe dźwigi wciąż jeszcze pracowały, kiedy ostatni raz zeszedliśmy na europejski brzeg.

Było oślepiająco jasno, gorąco, a kurz unosił się wszędzie. Powoli wspieliśmy się na Grande rue de Pera, na której witryny wszystkich sklepów były na głucho zasłonięte żaluzjami. W księgarnie nieopodal stacji kupiłem sobie *Le poète assassiné* Guillaume'a Apollinaire'a i świeże francuskie gazety. Jakie to dziwne czytać na pierwszej stronie „L'Intransigeant” o zderzeniu autobusów na bulwarze Saint-Michel czy prognozę pogody ojca Gabriela. Drogi, drogi Paryżu! I nagle przypomniałem sobie pewien pisuar, który w różowym mroku wiosennego zmięzchu tak pięknie płonął zielonkawym ogniem na rogu bulwaru Pasteura pod jadowitą zielenią kasztanów i serce przewróciło się w mojej piersi. Markiz zmusił nas do kupienia „u Jacques'a” jasnych sportowych ubrań, a sam długo wybierał dla nas krawaty i koszule, gdy tymczasem my sennymi oczyma patrzyliśmy, jak niezliczone zakurzone buty przechodniów przepływają po miękkim asfalcie chodnika. Sklep był pełen podwodnych refleksów. W końcu wszystko zostało kupione i oto ruszaliśmy w drogę. Z kominów od dawna wydostawały się równe kolumny gęstego, brązowego dymu, a za naszymi plecami kelnerzy obojętnie nakrywali do stołu i pobrzękiwali ciężką okrętową zastawą. I nagle stalowy pokład zaczął powoli wibrować i cicho postukiwał przy wstrząsach jakiś słabo przy-mocowany karnisz.

Ogłuszający, nieziemski, ekstatyczny ryk wstrząsnął powietrzem i powoli spłynęła z masztu biała flaga z błękitnym kwadratem pośrodku oznaczająca „dziś wypływamy” – i już pieniała się wokół zielona, brudna woda, spod której wyrywały się białe wiry, upodobniając ją do wiosennego lodu w czasie pęknięcia kry.

Gorący deszcz gwizdka długo jeszcze padał, gdy Zeus mówił do mnie coś, czego kompletnie nie mogłem zrozumieć, i śmiejąc się, wskazywał na brzeg. Wysokie burty parostatków prześlizgiwały się koło nas, a także niskie pokłady szaland, na których portowi marynarze machali drewnianymi wiosłami, długimi na trzy arszyny. I oto już niska latarnia na cyplu Stambułu, resztki murów i wyspy w oddali.

Przez pewien czas ścigał nas przeładowany śrubowy stateczek, płynący w kierunku Azji, ale gdy „Niezwyciężony” lekko przyspieszył, w ciągu godziny byliśmy na otwartym morzu.

Dawno nastąpiła już ta chwila, gdy oczy odpływających odwracają się od niskiego pasma brzegu ku nieznanemu horyzontowi, na który spokojnym gestem wskazywała złocona kobieta pod dziobnicą. „Niezwyciężony” podobny był przez to do jachtu, chociaż maszty miał niskie. Wszystko to razem nadało mu lekki, ale jednocześnie groźny charakter. Kiedyś ten pomocniczy krążownik służył austriackiej rodzinie cesarskiej. Pomieszczenia były ozdobione brzydkimi, ciężkimi figurami, sławiącymi wybitą dynastię, a pomiędzy bulajami ciemniały zniszczone przez zwycięzców portrety nieznanych admirałów. Poza tym „Niezwyciężony”, kupiony przez Awerroesa na aukcji, był całkowicie wyremontowany i wciąż jeszcze pachniał świeżą farbą.

Długo staliśmy z Terezą na rufie i do bólu w oczach patrzyliśmy w stronę, gdzie w fioletowym obłoku znikало ostatnie pasmo brzegu, a w tym samym czasie równy, ciemny, brązowy dym kłęбами ulatywał nad nami i tajał tam, gdzie na końcu wspaniałej złotej drogi triumfalnie zachodziło ogromne słońce. Okropny, nieokreślony smutek ścisnął nam serce, gdy elegancki *maître d'hôtel* wydobywał z gongu długie, dławiące dźwięki, które jak niewyraźny i nieznośny zew ścieliły się na wodzie.

Zmierzch pokrywał wodę. A na tle żółto-różowego pasma żółto odbijały się lampy elektryczne, i niby niewyraźną zjawę można było odróżnić zasłaniający gwiazdy dym, nieustannie wypływający z kominów. A w kambuzie obrusy lśniły bielą. Właśnie podawano lody, gdy pojawiła się Tereza, której twarz była mrokiem wśród ogólnego ożywienia. Oficerowie z zainteresowaniem obserwowali nas, chociaż tylko jeden okrętowy doktor z mądrą, nabrzmiałą twarzą wydał mi się miły. Wszyscy coś pili, lecz rozmawiali niewiele i wyraźnie dało się usłyszeć, gdy na dziobie cicho zadźwięczał dzwon wybijający godziny. W salonie zagrał elektryczny gramofon, ale zaraz zamilkł.

A na zewnątrz była księżycowa noc.

– A tak w ogóle, to dokąd jedziemy? – zapytał Apołlon Biezobrazow w ciemności.

– Dokąd chcecie – odpowiedział Markiz – na razie do Aleksandrii, a później zobaczymy. W ogóle to na południe.

– Dobranoc – zabrzmiało z ciemności. – Dobranoc.

W kajucie bardziej niż na pokładzie czuło się oddech maszyn. Cicho postukiwała szklanka o szklaną karafkę. Dziwne sny śnił mi się tej nocy. Śnił mi się Paryż, zatopiony przez morze. Powoli przez Café du Dôme przepływały ogromne ryby i kelnerzy płynęli głowami w dół, wciąż jeszcze trzymając w rękach tace z butelkami, co było całkowicie sprzeczne z prawami fizyki. A gdzieś w stronę obserwatorium, powoli oświetlając wodę żółtymi snopami swoich reflektorów, przepływała łódź podwodna, a głos mówił:

– Tak przemija chwala.

I słońce wstawało, oświetlając nieruchomo unoszące się w wodzie piękne i martwe prostytutki z Montparnasse.

Rozdział dwudziesty piąty,

Omne Animals triste est

Było gorąco we Włoszech i w Konstantynopolu, ale tu, przy ujściu Morza Czerwonego do Oceanu Indyjskiego, upał wydawał się samą kanwą bytu. Napęlniał sobą wszystko, odbijał się wszędzie, kipiał w lustrzanej wodzie i niepodzielnie kró-

lował w powietrzu. I nigdzie, ani dniem, ani nocą, nie było od niego ucieczki. Pozbawieni sił, cały dzień leżąc, machaliśmy wachlarzami, ale nawet sen uciekał nam z powiek. Wsluchując się w mruczenie wentylatorów, nieruchomo wpatrywaliśmy się w bezkresny horyzont, na którym nie było ani jednej chmurki, ani jednego żagla.

Markiz z dużą cierpliwością kontynuował swoje niekończące się partie z kapitanem i doktorem. Serafimow czytał. Apołłon Biezobrazow całymi dniami dowcipkował i rozmawiał z marynarzami. Tam, na pokładzie marynarskim, razem z Zeusem stawali w szranki z palaczami, gięli żelazne pręty i podnosili żeliwne kotwice. Apołłon Biezobrazow robił sobie tatuaż, grał z marynarzami w barbarzyńskie gry hazardowe i tak zasmakował w podpokładowym życiu, że nawet na obiad i sen nie wchodził na górę. Całymi godzinami, wisząc na cienkiej desce, on i Zeus malowali burtę statku na białą, smętnie zawodzący przy tym: „Wieczny odpoczynek”. Zeus, jako diakon, podśpiewywał basem. Te pogrzebowe śpiewy jeszcze dokładały się do rozpalonej melancholii podróży.

Ale oto na koniec słońce zgasło. Osierociło świat. Spaliło pamięć i, wypiwszy całe powietrze, zlikwidowało myśl. Przyknęło swoje nieznośne oczy. Przetoczyło się w swojej wspinałości. Zaszło.

Na rufie, półnadzy, pijemy sorbety. W tym czasie, zwalnając, „Niezwyciężony” cicho sunie po gorącej wodzie, nad którą cienkimi strumieniami unosi się para... Ja z Biezobrazowem uparcie piję, i upijamy się każdy po swojemu. Apołłon Biezobrazow przymyka oczy i udaje śpiącego. Powoli cedzi lodową wilgoć, a ja opróżniam szklankę za szklanką. Rzecz w tym, że nabieram odwagi i niewiele już mi brakuje. I już, już zdecydowałem się, ale jeszcze nie. Jeszcze pół szklanki trucizny. Na koniec wszystko wokół mnie staje się mgliste, wszystko czymś tak nasycone, że aż dzwoni w uszach, a przy tym stłumione, jakby owinięte watą. Nie trafiam, chcąc chwycić szklankę. Zdecydowałem się. Teraz powiem.

A on już dawno spokojnie śledzi moje ruchy. Uśmiecha się. Sumienie ma czyste. Jego sumienie w ogóle jest zawsze ide-

alnie czyste, jak kryształowa komnata. Nawet powiedział mi pewnego razu: „Nie napisałem do Terezy ani jednego listu, nie powiedziałem jej ani jednego dwuznacznego słowa. Ani razu nie spróbowałem wziąć za rękę. Gdzie w tym moja wina? Jeśli ona chce wyjść za mnie za męża, to niech idzie po księdza”. Mówiąc to, leżał pod samym sufitem w drewnianej półce-trumnie z jakimiś kolekcjami. Tam spał i często rozmawiał z nami z nieba, lekko unosząc wieko.

– Proszę posłuchać, Biezobrazow – nagle wyrzuciłem z siebie – czy Pan nie wie, że nadejdzie dzień, gdy zakujemy Pana w kajdany i spuścimy do ładowni na węgiel. Zawrócimy statek do cywilizowanych krajów. Ockniemy się z Pana. Będziemy pracować, chodzić do kina, żyć; na koniec zjemy naszego tresera.

– Oto królik wyciąga magika ze swego kapelusza.

– Jak? Co Pan przez to chce powiedzieć?

– Ja chciałem Pana zapytać, dokąd, prawdę powiedziawszy, miałbym odejść? Po morzu? – śmiał się dręczyciel.

– Tak, po morzu, albo po prostu w łódce. Czort Panu pomoże, Apołłonie Biezobrazow.

– Ale dlaczego tak nagle i za co to wszystko, czyż razem nie wyruszyliśmy w poszukiwaniu przygód?

– Nie, Biezobrazow, nie ma żadnego razem! Pan śmieje się z nas! Pan nikogo tu nie kocha! – krzyczę, i nagle, chwycony nagłą potrzebą, biegnę do burty, zasłaniając usta ręką, spod której strumieniami bryzgają wymiociny. Rzygam w skurczach, jak gdybym wyrzucał z siebie całe minione życie. Ale Apołłon Biezobrazow już łapie mnie za ramię, nie pozwalając cieszyć się tym stanem, i ja, oderwany, resztę wyrzucuję na jego białe spodnie i bose nogi. Wycierając je jedną o drugą, coś do mnie krzyczy, lecz jego głos poprzez alkohol wydaje się cichy i dobiegający z daleka.

– Czy nie wiedziałeś wtedy we Włoszech... – w końcu zrozumiałem.

– Nie wiedziałem czego?

– Nie wiedziałeś, że i ja zwątpiłem i byłem gotów „pokajać się”, jak wy to nazywacie. I byłem gotowy...

– Gotowy na co? – pytam, słabo rozumiejąc i nie mogąc utrzymać się na nogach.

– Gotowy zapłacić...

Leżę na kanapie. Z rzadka głośno czkam, ale rozmowa trwa nadal.

– Cały czas kłamiesz, Biezobrazow, kłamiesz wciąż, diable.

– I cóż z tego, że diabeł?

– A modlisz się?

– I czarty się modlą.

– Błuźnisz, gównopodobny.

– Słuchaj, pijana mordo – nagle wścieka się Biezobrazow. – Ja nie modłę się nigdy. Czy rzeczywiście myślisz, że Oni pokłócili się przez człowieka? Przecież oni przez karty się pożarli. Białe czarne go ograł i znów do kart usiedli. A małym łby parują. Prawdę trzeba ukryć. Prawda to wstyd i hańba.

– A Chrystus?

– Dzieciak jest ten twój Chrystus. Nigdy Ojca nie widział. Jego dobroć Ojca mu zasłoniła. No to powiedział: Ja i Ojciec to jedno.

– A nie jedno? – smutno pytam, czkając w konwulsjach na cały głos.

– Jeśli jedno, to Chrystus jest oszust: On świat tworzył. On niewinnych zabijał. On krokodyle łyż przelewał, hipokryta z kosą w rękach. I jego wina – gorsza niż wszystkich. A jeśli nie jedno, to niczego nie wiedział o Bogu, bo znacznie lepszy był od Boga. Dlatego Ojciec go zdradził.

– Kłamiesz, Chrystus jest! – krzyczę i płaczę. – Jest Chrystus! – krzyczę i klękając, składam pokłon i płaczę w tym geście. Biję się w pierś i wyczerpany kładę się na pokład. – Jest, jest Chrystus – coraz ciszej powtarzam, w słodkiej, pijanej męce.

I oto nagle między nami pojawia się Tereza. I w półomdleniu widzę, jak bije Biezobrazowa po twarzy i po czym popadnie.

– Potworze. To ty go spiłeś. To ty doprowadziłeś nas do wódki. Popchnąłeś nas do bluźnierstwa. I znowu w przystępie szału bije go i depcze. Następnie nachyla się nade mną, obejmuje, gładzi i tuli... Milezenie... Dotknięcie. Świst w uszach. Czknięcie. I nagle słyszę:

- Wołaj księdza.
- Nie ma tu księdza.
- Wołaj kapitana.

I już całkiem w malignie, gdzie wszystko płacze się i miesza, zachłystując się łzami, przytulam się do piersi Terezy. I obydwójce, siedząc na podłodze, słyszymy, jak pijany kapitan czyta nad nami *Biblię*. I nagle słyszę:

– Pan się zgadza?

„Nie zgadzam się”, chcę krzyknąć, ale Tereza jeszcze mocniej przyciska moją głowę do swojej piersi i mówi do kogoś:

– Tak, tak, zgadza się.

I oto już Biezobrazow, który, półnagi, najwyraźniej zdążył zdjąć swoją zarzyganą koszulę, podaje na dłoni dwie aluminiowe obrączki wojskowej roboty. I kiedy czytający, zatoczywszy się, przerwał czytanie, Apołton Biezobrazow bez wątpliwości wskazał mu ciąg dalszy. A wokół śpiewali i tańczyli półnaczy świadkowie, bowiem tej nocy przeszliśmy równik i zgodnie z tradycją na statku nie mógł pozostać nikt trzeźwy.

Ktoś nas obejmował, całował, czekał i krzyczał nam w twarz. Ktoś płakał pijackimi łzami i uważnie oddawał mocz na pokład, szeroko rozstawiając nogi. W tym czasie bardzo powoli, prawie zatrzymując się, „Niezwyciężony” sunął z wygasającymi kotłami. A nad nim wysoko bujały w mroku, krzyżując się i rozbiegając, pijane promienie czterech naszych reflektorów.

Nieruchomo na pokładzie razem z Terezą myśleliśmy o tym, co zaszło. Ja swoimi ciężkimi, pijanymi myślami, to odchylając głowę, to chowając ją na miłosiernej jej piersi. A ona nisko chyliła się nade mną ze swoimi wysokimi i przesywającymi serce nieziemskimi przecuciami.

I śpiewali pijani, jednostajnie wyła harmonijka i głucho gdzieś w dole pulsowały maszyny.

I wszystko sunęło dokądś w gorący mrok, gotowe, by urwać się nagle. I cały czas, próbując mnie ukryć i uchronić przed czymś, swoimi słabymi, drżącymi rękoma przyciskała moją głowę, a potem wszystko runęło w otchłań.

Rozdział dwudziesty szósty, oznaczający kartę szesnastą „Ogień z nieba”

Kiedy na koniec wynurzyłem się z pijanego morza mojego sennego chaosu, nadal była noc, chociaż instyktownie czułem, że spałem bardzo długo. Z nieznośnym bólem głowy, zginając się wpół, wyszedłem na pokład i wówczas dziwna ciemność na statku poraziła mnie. Wydawało mi się, że zostałem sam, że nastąpiła jakaś ostatnia noc. I rzeczywiście działo się coś niezwykłego: nagle na ogromnej przestrzeni głębin morza zapłonęły jasnym, zielonym światłem, tak jasnym, jak gdyby pod wodą włączał się i gasł jakiś fantastyczny reflektor.

– To są podwodne błyskawice – powiedział głos wśród powszechnego milczenia.

Wydawało się, że krążownik zaraz się zatrzyma. I tylko wyraźnie było słyhać, jak miarowo wzdychają maszyny, gdyż wszystkie luki i trapy maszynowni były otwarte. Elektryczna burza dopiero się rozpoczynała. Daleko, daleko w pełnej ciszy ogromne błyskawice zjawyły się na niebie i, rozgałęziając się, dziwnie długo wisiały na nim. I znów w apokaliptycznej ciemności wyraźnie było słyhać, jak, zanurzając się w węgiel, szurają łopaty palaczy, jak wyje płomień w otwieranych piecach i jak metalicznie cmoka łopata, zamykająca je. I oto nagle zaczęło się dziać coś dziwnego. Nie wiadomo skąd, pojawiło się i szybko zaczęło się rozrastać dziwne, jasne, blade-fioletowe lśnienie. Podnieśliśmy głowy.

To były ognie świętego Elma...

Zobaczyliśmy straszne i dziwne widowisko: na czubkach masztów, na końcach rei, z końca dziobnicy i w ogóle ze wszystkich ostro zakończonych przedmiotów, nawet z niskiego flagsztoka na rufie, bez najmniejszego dźwięku, cudownie i spokojnie blade-fioletowe płomienie wlewały się w przestrzeń.

Śpiew i śmiech w kajutach marynarzy momentalnie ucichły i wszyscy wylegli na pokład, żegnając się i wznosząc okrzyki. Doszło wówczas do dziwnej sceny. Ktoś wspiął się na burtę i trzymając się liny, przeszedł nad czarną wodą po stalowej rurze bukszprytu, która wyłącznie dla celów dekoracyjnych, jako że

nie mieliśmy żagli, ozdabiała nasz wyrzeźbiony jak na jachcie dziób. W końcu, nie mogąc dalej utrzymać równowagi, idący siadł na dziobnicy i, pełzając, dotknął fioletowego płomienia. Wszyscy zastygli w bezruchu, ale Apołlon Biezobrazow nie zdradzał żadnych oznak bólu czy śladów oparzeń. Zwiesił nogi w pustkę i podniósł rękę, i oto na jego ręce, głowie, końcach stóp pojawiło się i zaczęło przelewać to samo chłodne fioletowe lśnienie.

Dusiło mnie okropne przeczucie burzy. Już teraz ze wszystkich stron na horyzoncie wyrastały i znikwały ogromne, smukłe, błękitne drzewa błyskawic, spazmatycznie kołyszące przez chwilę swoimi konarami. Grzmotów na razie nie było słychać. Wymęczony i przepelniony obrzydzeniem, wróciłem do swojej kajuty. Lecz i tam nie można było w żaden sposób ukryć się przed przenikającym wszystko fioletowym światłem, które, nie blednąc, długo jeszcze płonęło nad nami. Przenikało przez bułaje, wciskało się pod drzwi i, nie wiadomo jak, odbijało się na suficie. Na wypadek uderzenia pioruna wszystkie urządzenia elektryczne na krążowniku zostały wyłączone, a on, jak statek-widmo otoczony poświatą, sunął pośród atramentowej czerni.

I nagle – uderzenie za uderzeniem, łomot za łomotem, bez chwili przerwy, rozgorzała nad nami długo oczekiwana burza. Ogluszeni grzmotem, oślepieni błyskawicami, wszyscy wybiegli na pokład i w jakimś nagłym szaleństwie krzyczeli do siebie, chociaż zupełnie nic nie dało się zrozumieć. A grzmot wciąż walił i walił, błyskawice to rozbiegały się po wodzie, to spadały na nią w postaci promienistych kul i, potańczywszy trochę, pękały z ogłuszającym trzaskiem. W każdej sekundzie oczekiwaliśmy, że spadną na nas.

I nagle, bez żadnego uprzedzenia, okropny, nieprawdopodobny szkwiał dosłownie położył „Niezwycięzonego” na burtę, tak że zakończenia rei pograżyły się w pianie. Nigdy, ani przedtem, ani potem, nie widziałem ani nie czytałem o wietrze takiej mocy. Wydawało się, że tysiąc niewidzialnych lokomotyw prze na nas, miażdżąc i tnąc swoimi ogromnymi kołami. Ale stary wojak, postrzelany francuskimi i angielskimi pociskami, jeszcze znalazł w sobie siłę, by podnieść się i wynurzyć z ki-

pieli, chociaż za jednym zamachem pozbawiony został swoich nieco koślawych masztów, kominów i kapitańskiego mostka. Ośmiu ludzi, w tym młodszego pomocnika kapitana, zabralo morze, lecz w tym piekle nie było szans na poszukiwania, bowiem natychmiast zostaliśmy pozbawieni wszystkich szalup, z wyjątkiem jednej, ukrytej pod brezentem. Jeśli chodzi o nas, to ratunek zawdzięczaliśmy wyłącznie temu, że małą grupką staliśmy akurat z tej strony, skąd nadciągnął huragan. Wszyscy natychmiast runęliśmy na pokład, ale zdążyliśmy się mocno czegoś chwycić i na czworakach dotarliśmy do kambuza. Tam także działy się rzeczy niewyobrażalne. Poprzewracane krzesła i kelnerzy zalani dopiero co podaną zupą. Wszyscy oni leżeli na podłodze wśród rozbitej zastawy. Rozmawiać było nie sposób.

Rozdział dwudziesty ósmy,

In mare tenebrum

Jeszcze wiele, wiele dni burza unosiła nas pozbawionych sterów, a z kompasu wynikało, że stopniowo zbliżamy się do bieguna. Burza jak gdyby krążyła nad nami, skręcając niekiedy prosto na północ. Tak czy inaczej w pewnej chwili, późną nocą, kiedy niebo pomimo upiornego wiatru nagle rozjaśniło się nad kikutami masztów, można było określić według jasnych i niewidocznych gwiazd, że w ciągu sześciu dni przemieściliśmy się trzydzieści stopni na południe. Dni przechodziły dziwną przemianę: stawały się coraz dłuższe i dłuższe, a późno wieczorami, kiedy, leżąc na poduszkach, jedliśmy zamokłe sandwicze, białawy zmierzch jeszcze długo i smętnie oświetlał szczyty bałwanów. Zauważalnie zmieniał się także charakter morza i fal. Niosły one coraz mniej piany na swych grzbietach, chociaż one same nie przestawały rosnąć.

Pod wieczór tego dnia obok nas z fantastyczną prędkością przemknęła jakaś niska skalista wyspa bez najmniejszych oznak roślinności, co doprowadziło do głębokiej zadumy naszych marynarzy, gdyż, jak zrozumiałem, w tym miejscu oceanu, gdzie sądzili, że jesteśmy, w promieniu tysiąca kilometrów nie było żadnego lądu. Najwyraźniej trafiliśmy nie tylko w nieustanie rwący na południe cyklon, ale jeszcze i na nurt jakiegoś silnego prądu.

Pokład nasz cały czas okresowo zanurzał się w białym kożuchu, który w jedną chwilę, jak głośny wodospad, chlustał za burtę z szerokim syczącym odgłosem, kiedy zatrzymywaliśmy się na moment na grzbiecie ogromnej trzydziestometrowej fali i z sercem zamarłym od trwogi spadaliśmy w ciemnozielony jar. Przerażający widok otwierał się przed nami na tych szczytach: w promieniu dziesiątków kilometrów w nadciągającej ciemności morze było pokryte długimi czarnymi pasami ogromnych fal. Jako że Południowy Ocean Lodowaty, dzięki swoim ogromnym przestrzeniom pozbawionym wysp, pozwala falom przybywającym z Oceanu Indyjskiego rozhuścić się do woli, więc one w tej krainie osiągają niesamowitą wysokość trzydziestu i więcej metrów, przy których dziesięciometrowe fale Atlantyku wydają się liliputami.

Powoli, jakby daleko na północy, nadciągał mrok. Odległe szczyty wodnych masywów tonęły w ciemności i tylko rzadkie białe grzywy jeszcze świeciły przez obłoki rozbryzgów, gdy nagle coś ogromnego, wysokiego, całkowicie białego wyrosło na prawej burcie. Apołlon Biezobrazow chwycił mnie za rękę:

– Niech Pan patrzy! – z uczuciem nieznośnej tęsknoty i ciekawości oczy jego wwierały się w noc, gdzie ponownie wszystko zniknęło.

– To pierwsza góra lodowa, którą zobaczyliśmy – powiedział na koniec, odwracając się.

Jedliśmy, milcząc, z ciekawością przyglądając się wszystkim, lecz nie podejmując rozmów o tym, co widzieliśmy. Późną nocą, kiedy przechodziłem obok fotela, gdzie siedział Apołlon Biezobrazow, wzrok mój przypadkowo zatrzymał się na stronie książki, którą czytał. Była to relacja z wyprawy na biegun południowy kapitana Wilkesa. Nagle Apołlon przerzucił stronę i wskazał palcem, chociaż byłem przekonany, że nie wie nic o mojej obecności, na porównawczy rysunek dwóch gór lodowych Północnego i Południowego Oceanu Lodowatego. Podczas gdy góra lodowa z dalekiej północy była zgrabna i wysoka jak kryształowa katedra, bo w takiej formie odrywa się ona od lodowców Grenlandii, to antarktyczna góra była idealnie czworokątna, ciężka i prosta, dokładnie jak ta, którą widzieliśmy na „południowo-południowo-południowym-wschodzie”.

Nareszcie zaczęło świtać i stało się dla nas jasne, że przeskoda, która nagle osłoniła nas przed burzą, była górą lodu u wejścia do fiordu. Otoczył nas pejzaż prawdziwie mroczny i z niczym niedający się porównać. Ze wszystkich stron czarne błyszczące bazaltowe słupy o regularnej sześciokątnej formie piętrzyły się, wisiały i schodziły do morza. Z wysokości dwudziestu metrów rwał wodospad, który naniósł jedną jedyną łachę czarnego piasku, na którą nas wyrzuciło, gdy cudem pokonaliliśmy przeszkodę. „Niezwyciężony” głęboko osiadł na rufie. Skały wokół niego wydawały się absolutnie niedostępne, a nad nimi wysoko na niebie, ze szczytu regularnego oslepiąco białego stożka, wysokim bladożółtym obłokiem unosił się wulkaniczny dym. W końcu ocknęliśmy się z ciężkiego bezruchu i spuściliśmy na wodę naszą jedyną szalupę. Zeus, Biezobrazow, ja i czterej oficerowie wsiedliśmy do niej; chmurni marynarze zaklaskali wiosłami, jak gdyby nagle zapomnieli swojej roboty. Wykonaliśmy kilka zwrotów, ponieważ fiord dwukrotnie skręcał niemal pod kątem ostrym, i wreszcie zesliśmy na kamienistą plażę przy ujściu szerokiego i płytkiego górskiego strumienia, nad którym po skałach wspinały się poskręcane, karłowate drzewa. W czasie, gdy marynarze całowali ziemię i z wdzięcznością dziękowali Stwórcy, Apollon Biezobrazow, który, patrząc na szczyty skał, szeroko rozstawił nogi i zmrużył oczy, zapytał mnie nagle poważnie-ironicznym tonem:

– Czy wie Pan, co Łazarz powiedział, gdy Chrystus go wskrzesił?

– Nie, a Pan myśli, że co?

– Powiedział *merde*.

– Dlaczego? – zapytałem zdumiony.

– Cóż, widzi Pan, proszę sobie wyobrazić, że namęczył się Pan w ciągu dnia jak sukinsyn i właśnie uwolnił się Pan od trosk, dopiero co się Pan zdrzemnął, nakrył głowę kołdrą, gdy oto nachalna ręka zaczyna trząść Pana za ramię, a głos krzyczy: *wstań*. I Panu, który zalepionymi oczyma patrzy na obrzydły świat, co innego może przyjść do głowy, niż tylko powiedzieć bezlitosnemu dręczycielowi *merde*?...

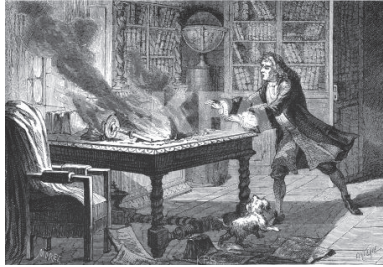
Boris Poplavsky

Apollon Bezobrazov (chapter from a novel)

The four chapters from Boris Poplavsky's novel *Apollon Bezobrazov*.
Polish translation and commentary by Monika Rzczycka.

INNE ŚCIEŻKI

MAREK WILCZYŃSKI
Uniwersytet Gdański



PSYCHOANALIZA OGNIĄ.
KSIĘGA OGNIĄ STEFANA GRABIŃSKIEGO

Księga ognia była piątym z kolei zbiorem opowiadań Stefana Grabińskiego, wydanym w roku 1922 nakładem łódzkiej Księgarni Polskiej. Na tom złożyło się łącznie dziewięć tekstów: *Czerwona Magda*, *Biały wyrak*, *Zemsta żywiołaków*, *Pożarówisko*, *Pirotechnik*, *Gebrowie*, *Muzeum dusz czyśćcowych*, *Płomienne gody* i *Zielone Świątki*. W powojennych wyborach (*Niesamowite opowieści*, Warszawa 1958, Kraków 1975; *Nowele*, Kraków 1980) nie przedrukowano jedynie dwóch z nich: *Pirotechniki* i *Zielonych Świątek* (o tym ostatnim opowiadaniu Artur Hutnikiewicz w swej fundamentalnej monografii Grabińskiego twierdzi, że jest to „drobiazg [...] sam przez się mało ważny w dorobku pisarza”¹), wolno więc sądzić, że dzisiejszy czytelnik ma do dyspozycji utwory najważniejsze. Sam autor notabene nie był z *Księgi ognia* zbyt zadowolony, czego dowodzą *Wyznania* opublikowane na łamach lwowskiej „Polonii” w kwietniu 1926 roku: „Ostatni z wydanych dotąd przeze mnie cyklów nowelistycznych pt. *Księga ognia*, najsłabszy i najmniej udany pod względem artystycznym, poświęcony jest żywiołowi ognia i jego tajemniczej duszy”². Jakkolwiek przedmiotem

¹ Por. A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887–1936)*, Łódź 1959, s. 270.

² S. Grabiński, *Wichrowate linje. Utwory rozproszone*, wstęp i oprac. J. Knap, Kraków 2012, s. 290.

niniejszych rozważań nie jest psychoanaliza dawno zmarłego (1936) pisarza, zastanawiać może opór, jaki wzbudził w nim zbiór zdominowany przez motyw płomieni. Być może lęk przed ogniem wpisany we własne teksty był w istocie wypartym lękiem przed tym, czego ów ogień stał się metaforą?

*

Tytuł *Psychoanaliza ognia* nie jest oczywiście oryginalny. Pierwotnie posłużył się nim w roku 1938 Gaston Bachelard, wydając u Gallimarda swoją pierwszą książkę poświęconą literaturze – niewielkie studium o „kompleksach” związanych z wyobrazeniami ognia od mitologii i filozofii greckiej do romantyzmu (Novalis i E. T. A. Hoffmann)³. Daleki od jakiegokolwiek, czy to freudowskiej, czy jungowskiej, psychoanalitycznej ortodoksji, Bachelard pisał swym charakterystycznym, na wpół poetyckim idiomem, przyjmując jedynie *implicite*, że istnieje obszar Nieświadomego, który w utworze literackim wyraża się poprzez obrazy i metafory. W swych rozważaniach szedł raczej tropem Freuda, ponieważ skłonny był wiązać ogień z męskością, podobnie jak uczynił to autor *Objaśniania marzeń sennych* w artykule z roku 1932 pod tytułem *W kwestii zdobycia ognia*. W tekście tym, wysuwającym na plan pierwszy czyn Prometeusza, Freud zmierza w kierunku połączenia ognia z fallusem, a zatem umieszczenia go po stronie męskiej, w przeciwieństwie do wody kojarzonej z kobiecością:

Tytan Prometeusz, heros kulturowy znamionujący się jeszcze cechami bóstwa, który pierwotnie sam był demurgiem i wymagał, by składano mu ludzi w ofierze, przynosi zatem rodzajowi ludzkiemu wykradziony bogom ogień, ukrywa go w wydrążonym kijku, w łożdydze kopru włoskiego. W wykładaniu marzeń sennych skorzy bylibyśmy do ujęcia tego kijka jako symbolu penisa, mimo że niezwykajnie podkreślanie motywu

³ Polski wybór pism Bachelarda z roku 1975, zatytułowany *Wyobrażenia poetyckie*, zawiera tylko część *Psychoanalizy ognia*, w przekładzie Henryka Chudaka. Część ta nie obejmuje niestety rozdziału dla niniejszej analizy najważniejszego, poświęconego ogniowi zseksualizowanemu, dlatego posługiwać się będziemy angielskim przekładem całości.

wydrążenia podważa nieco tę interpretację. Ale w jaki sposób powiązać owo znaczenie z motywem przechowywania ognia? Będziemy uważali, że mamy na to marne widoki, dopóki nie przypomnimy sobie o często występującym w marzeniu sennym procesie odwrócenia, zamiany w przeciwieństwo, zamiany mian – procesie, który tak często ukrywa przed nami znaczenie snu. Bo przecież w rurce penisa mężczyzna nie ukrywa ognia, lecz wręcz przeciwnie – środek do gaszenia ognia, wodę strumienia moczowego.⁴

W dalszej części wywodu Freud dwukrotnie jeszcze podkreśla obecność w micie o Prometeuszu motywu odwrócenia: to instynkt, *id*, jest oszukanym bogiem, skoro musi wyrzec się przywileju gaszenia ognia na rzecz jego rozniecania; wątroba ukaranego Tytana, siedlisko namiętności oraz pragnień, codziennie dziobana przez orła, symbolizuje *de facto* cierpienie wywołane koniecznością poddania się ludzi, powodowanych dotąd instynktami, regułom cywilizacji. Słowem, o ile wolno snuć ten wątek konsekwentnie jeszcze dalej, ogień jako przeciwieństwo wody łączy się z penisem, czyli mężczyzną, gdyby jednak poprowadzić grę przeciwieństw o krok naprzód, okaże się, że ambiwalencja wody i ognia, a zatem męskości i kobiecości, nie musi bynajmniej ulec rozwiązaniu w jakiejś konkretnej konfiguracji, lecz może dynamicznie trwać bez ostatecznego zamknięcia. Prometeusz przyniósł ogień zamiast wody, ale woda, czyli odrzucona kobiecość, trwa w ogniu nadal, przysłonięta nim tylko w rezultacie obrazowej inwersji.

Freud, a za nim również Bachelard, zdaje sobie sprawę z symbolicznie seksualnego charakteru ognia:

Nieprzejrzystość mitu o Prometeuszu, tak jak innych mitów o ogniu, wzmaga się za sprawą tego, że ogień musiał się jawić człowiekowi pierwotnemu jako coś analogicznego do namiętności miłosnej – my powiedzielibyśmy: jako symbol libido. Ciepło,

⁴ S. Freud, *W kwestii zdobycia ognia*, tłum. R. Reszke, w: idem, *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 380, „Dzieła”, t. 4.

które wydziela ogień, wywołuje to samo doznanie, które towarzyszy stanowi pobudzenia seksualnego, a ruchy pełgającego płomienia przypominają fallus w stanie aktywności. Niepodobna wątpić, że mitycznemu umysłowi musiał się wydawać niczym fallus.⁵

Jeśli wszakże ogień to odwrócenie wody, męskość kobiecości, dlaczego ograniczać symboliczną wartość płomienia do libido męskiego? Odwrócenie odwrócenia, inwersja inwersji, czyli powrót do „relacji rzeczywistej”, pozostaje w miocie jako wyparta, „przepisana” niczym palimpsest możliwość wykraczająca poza wspomniany przez Freuda na początku cytowanego artykułu zanegowany homoseksualizm. Bachelard, poetycki intuicjonista, zbliży się do tej wieloznaczności, kiedy stwierdzi: „*Ogień zseksualizowany* jest najważniejszym czynnikiem łączącym wszystkie symbole. Idealizuje wiedzę materialistyczną, materializuje idealistyczną. Jest zasadą elementarnej dwuznaczności niepozbawionej czaru, ale trzeba go ustawicznie poznawać i psychoanalizować, byśmy mogli krytykować zarówno materialistów, jak i idealistów”⁶. Dlatego też, postępując za Freudem, autor *Plomienia świecy* dojrzy w rozdysponowanych przez poprzednika kategoriach ich głęboko ambiwalentną istotę – nie sposób przypisać raz na zawsze ognia męskości, gdyż wówczas zatrzyma się ruch analizy w obrębie ekonomii popędów, nada „odwróceniu w przeciwieństwo” – skądinąd omówionemu przez Freuda już w roku 1915⁷ – jeden tylko, nieodwracalny kierunek. Tymczasem, jak pokaże literatura, działa ono w obie strony, powracając niekiedy do zaprzeczonego przez prometejski mit *status quo ante*. Innymi słowy, ogień nie musi być tylko i wyłącznie znakiem seksualności męskiej. Bywa on niekiedy także skonstrastowany z archaiczną męską wodą, symbolem libido kobiecego – ogromnej, potencjalnie niszczycielskiej siły, która wy-

⁵ Ibidem, s. 381.

⁶ G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, transl. by A. C. M. Ross, Boston 1964, p. 55 (tłum. – M. W.).

⁷ Por. Z. Freud, *Popędy i ich losy*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 65–70, „Dziela” t. 8.

łania się spod freudowskiej konstrukcji wywiedzionej z mitu o Prometeuszu, skutecznie utwierdzającej poprzez procedurę odwrócenia patriarchalny porządek rzeczy.

*

Księgę ognia otwiera opowiadanie *Czerwona Magda*, niemal dosłownie odwracające freudowski tok myślenia ze *Zdobycia władzy nad ogniem*. Para głównych bohaterów to doświadczony „sierżant pożarny”, czyli strażak Piotr Szponar, i jego jedyna córka Magda, istota tajemnicza, budząca przerażenie nawet we własnym ojcu:

Matka Marta, podobno wielkiej piękności Cyganka, odumarła ją wcześniej, pozostawiając w spadku naturę chorą jakąś, niesamowitą, i tęsknotę do wielkich, bezkresnych stepów. Ojciec kochał Magdę uczuciem tkliwym i serdecznym, lecz jakby z odzieniem lęku przed własnym dzieckiem. Piotr Szponar bał się swej córki. Bał się jej białej jak marmur twarzy, jej wąskich, zaciętych upoczywie ust, jej długich a częstych zamyśleń. Lecz były i inne, głębsze przyczyny ojcowskiego lęku. Oto żonie jego jeszcze, gdy wiodła pośród swoich życie nomadów, przepowiedzieć miała stara Cyganka, że uwiedzie ją człowiek biały, osiadły i że spłodzi z nim dziecię – dziewczynę, córkę płomieni, którą ojciec będzie zwalczał przez całe życie.⁸

Ten krótki fragment obfituje w kluczowe wręcz informacje. Po pierwsze, pojawia się w nim stereotyp rasowy: Cyganka, kobieta „niebiała”, zostawiła córce w genetycznym spadku urodę, ale i chorobliwą dzikość, głęboko skrytą pod marmurową, odziedziczoną zapewne po ojcu, bielą karnacji. (Magda przypomina nieco Ligeję Poego, również obdarzoną alabastrowo białą cerą, często zamyśloną i rekonstruowaną w żalobnym wspomnieniu narratora niczym posąg⁹). Po drugie, fatalna przepowiednia nazywa Magdę otwarcie „córką płomieni”, co może oznaczać wyłącznie rodowód ze strony matki, ponieważ

⁸ S. Grabiński, *Nowele*, Kraków 1980, s. 294. Wszystkie cytaty z tej edycji będą oznaczone literą N, po której nastąpi numer strony.

⁹ Por. E. A. Poe, *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2003, s. 22–23.

ojciec-strażak z definicji płomienie tłumi i gasi. Postać strażaka na drabinie, kierującego na ogień strumień wody z węża, nie odbiega zbyt daleko – jeśli anulować nowoczesny sztafaż – od freudowskiej figury „człowieka prymitywnego”, który łamie mongolskie tabu, gasząc ognisko moczem¹⁰. W rezultacie tekst Grabińskiego ustanawia podwójną opozycję: „cygańskość” (nomadyczna dzikość) przeciwko osiadłej „cywilizacji człowieka białego” oraz kobiecość (płomień) przeciw męskości (woda, nad którą kontrolę sprawuje „sierżant pożarny”). Sytuację naturalnie dodatkowo komplikuje rodzinny związek ojca z córką i – raz jeszcze – biel cery Magdy, symptom stłumienia czy też wyparcia jej „płomiennego”, ciemnego, matczynego dziedzictwa poza obręb świadomości, co stawia pod znakiem zapytania pełną odpowiedzialność za popełnione czyny.

A czynów takich przybywa: gdziekolwiek tylko Magda Szponar najmie się na służbę, wcześniej czy później wybucha katastrofalny pożar. Przy tym zwykle po akcji gaśniczej ktoś znajduje dziewczynę w cudem ocalałym z ognia pomieszczeniu, gdzie leży na podłodze, pogrążona w głębokim śnie, zmęczona jak po wyczerpującym fizycznym wysiłku. Kiedy po jej powrocie do miasta z czasowego „wyznania” – a miastem tym jest zapewne Lwów, ponieważ w tekście pada między innymi nazwa dzielnicy Lewandówka – płonie dom nowego pracodawcy, nie ma już żadnych złudzeń. Nie ma ich także zdesperowany ojciec, zwłaszcza gdy wśród płomieni czuje zapach macierzanek i liści orzecha, Magda zazwyczaj używa wywaru z nich do mycia włosów:

Nie ulegało wątpliwości: to był jej pożar. Jak pędzony przez furję, rzucił się w wąski korytarz na prawo, skąd dochodziły go jęki. Lecz tu u wylotu zastąpiło mu drogę widmo dziewczki. Była wysoka nad miarę ludzką, wyolbrzymiała jakaś, potworna i potrząsała w ręce trzymanym ognistym strąkiem. Zastonił się przed nią wyciągniętym ramieniem i dygocąc na całym ciełe, zapytał chrapliwie: – Czego chcesz ode mnie? W odpowiedzi zagrał na jej ustach okrutny uśmiech i spły-

¹⁰ Por. S. Freud, *W kwestii zdobycia ognia...*, s. 379.

nał strugą ognia po płomiennych jagodach. Podniosła ognisty swój strąk i zagroziła nim przejście. – Z drogi! – krzyknął, obłąkany ze strachu i gniewu. – Z drogi, Magda! I przeszedł przez nią jak przez purpurową mgłę. Zapiekło go coś tylko okropnie na rękach i szyi, że syknął z bólu. Lecz przedarł się. (N, 303)

Jak widać, nad ogniem panuje tu, przynajmniej na początku, z ogromniała postać córki Cyganki, wyposażona w „ognisty strąk”, odpowiednik prometejskiego wydrażonego kijka czy też łodygi kopru. Pożar jest dla niej najwyraźniej żywiołem ekstazy, po której zapada w sen, by następnie na jawie niczego ze swego destrukcyjnego szaleństwa nie pamiętać. W ten sposób dochodzi do zrównania kobiecej seksualności z żywiołem płomieni, z którymi zmagać się muszą mężczyźni-strażacy pod komendą Piotra Szponara. Do niego należy także ostateczne, choć pyrrusowe zwycięstwo nad zniszczeniem – i własnym dzieckiem:

– Jezusie, Mario! – jęknął Szponar. – Giń, maro! I zakreśliwszy w powietrzu znak krzyża, rzucił w nią toporkiem. Cios trafił w czoło. Rozległ się okropny skowyt i długie, przeciągłe wycie. Czerwone widmo cofnęło się skwapliwie w głąb domu i wsiąkło bez śladu. (N, 305)

Ugodzona śmiertelnie przez ojca Czerwona Magda wyje niczym wilkołak, stworzenie o podwójnej, zmiennej tożsamości. Zgodnie z fantazmatyczną logiką horroru, jej skrwawione zwłoki z rozbitą czaszką strażacy znajdują w końcu w ocalałej izdebce służącej. Toporek – narzędzie mężczyzny, drugi obok węża z wodą pod ciśnieniem atrybut strażaka – okazuje się silniejszy od „ognistego strąka” kobiety. Patriarchalne chrześcijaństwo odnosi tryumf nad spuścizną Cyganki, a umundurowany autorytet przywraca ład, choć jest to drogo okupiony ład na pogorzeliisku. Tak czy inaczej woda, wraz z toporkiem, jest u Grabińskiego męska, a ogień kobiecy. Psychoanaliza cofa się więc o krok, anulując „odwrócenie w przeciwieństwo” w kierunku mitycznego świata starszego od Prometeusza – świata, w którym wolno, a nawet trzeba gasić płomień uryną.

Drugim w *Księdze ognia* opowiadaniem profesjonalnie „strażackim” (tak jak *Demon ruchu* składa się z opowiadań „kolejarskich”) jest *Zemsta żywiołaków*. Antoni Czarnocki, szef straży pożarnej w Rakszawie, odkrywa na podstawie wykresów wykonanych przez siebie na mapie lokalnych pożarów, iż wywołują je tajemnicze stwory zwane żywiołakami. Grabiński uciekł się w tym przypadku do cudowności o proveniencji ludowej: „Potwierdzenie swej teorii znalazł Czarnocki w wierze ludu wiejskiego i prastarych klechdach o diable, rusałkach, gnomach, salamandrach i sylfach. Dziś już nie ulegało dłań wątpliwości, że żywiołaki istnieją”¹¹. Walka z nimi coraz bardziej przybiera na sile, aż wreszcie wrogowie przedstawiają się nieubłaganemu arcystrażakowi imionami zapisanymi w resztkach spalonego w domowym piecu węgla. Wysyłane tą samą drogą ostrzeżenia jednak nie skutkują – co więcej, Czarnocki pracuje nad nowoczesnym urządzeniem do gaszenia ognia emitującym gaz, który wypiera z przestrzeni objętej pożarem tlen – przeciwnicy przystępują więc do bezpośredniego ataku na ciało bohatera. Z początku ich starania nie przynoszą rezultatów: naczelnik straży uchodzi cało z walących się domów; zdaje się, że płomień się go nie imają. Przełom następuje, gdy zmęczenie bohatera zaczyna powodować „stany kataleptyczne”, podczas których dusza opuszcza materialną powłokę, czyniąc ją bezbronną wobec wrogiej inwazji. Pewnej nocy stary sługa Marcin, zaniepokojony dochodzącym z sypialni Czarnockiego hałasem, zagląda do środka i z początku nie dostrzega nic niezwykłego: „I już miał zawrócić do siebie, gdy wtem spostrzegł w głębi pokoju nowe zjawisko: o parę stóp nad głową śpiącego unosił się w powietrzu krwawo pełgający płomień. Miał kształt gorejącego krzaka, z którego co chwila wysuwały się w stronę pana Antoniego długie ogniste macki, jakby próbując go dosięgnąć”¹². Spłoszony napastnik tym razem jeszcze ucieka, nie zdążywszy uczynić Czarnockiemu krzywdy, ale jego dni są policzone. Dwa tygodnie później sługa okazuje się zupełnie bezradny: „W chwili, gdy otwierał drzwi sypialni, ujrzał pana jakby w otoku płomieni, które tysiącem ognistych ssawek zda-

¹¹ S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s. 196.

¹² *Ibidem*, s. 204.

wały się wnikać w jego ciało. Zanim zdołał podbiec do łóżka, płomienna zjawa wsiąkła już zupełnie w śpiącego i zgasła¹³. Ta jednoczesna wielopunktowa penetracja przywodzi na myśl seksualność kobiecą: potencjalnie ciało kobiety doznaje rozkoszy nie tylko w wyraźnie anatomicznie określonych strefach erogennych, lecz całą swą powierzchnią. Żywiolaki, które są czymś w rodzaju mnogiej eksterioryzacji ognia, przekształcają Czarnockiego w androgyne, przez co, obdarzony wrażliwością seksualną płci przeciwnej, staje on po stronie zwalczanego dotąd żywiołu. („Męska” dusza strażaka nie może już wrócić do „zajętego” ciała). Skutki tej przemiany nie dają na siebie długo czekać. Jeszcze tej samej nocy Czarnocki podpala siedem najważniejszych budowli miasta, z koszarami straży pożarnej włącznie, po czym, rozpoznany, ląduje w zakładzie dla psychicznie chorych, gdzie wkrótce popełnia samobójstwo, rzucając się w przystępie szału z okna.

Niedaleko od opowieści strażackich odbiega w *Księdze ognia* „gawęda kominiarska” *Biały Wyrak*. Wspomnienie czeladnika kominiarskiego nabierającego biegleści w zawodzie pod kierunkiem majstra Kaliny dotyczy dwóch przypadków tajemniczego zniknięcia adeptów fachu, wysłanych do oczyszczenia dawno nieużywanego komina nieczynnej fabryczki. Jak się okazuje, padli oni ofiarą monstralnej emanacji zbierających się przez lata warstw sadzy, pozostałości po płonącym niegdyś w palenisku ogniu. Odkrywcą zaczajonego w przewodzie kominowym monstrum, które sam majster zna już z doświadczenia, staje się nieświadomy jeszcze niczego narrator, odważnie wstępujący w nieznanne czeluście:

Nade mną, może parę stóp powyżej ostrza mojej siekiery, ujrzałem w półświatle dymnika jakąś białą, śnieżnobiałą istotę wpatrzoną we mnie parą ogromnych żółtych, sowych trzeszczy. Stwór podobny na pół do małpy, na pół do olbrzymiej żaby, przytrzymał w szponach przednich, spiętych błoną odnóży coś ciemnego, coś niby skręconą linią tuż obok na ścianie sąsiedniej. (N, 313)

¹³ Ibidem, s. 205.

Stwór ten, tytułowy „Biały Wyrak”, zamordował kolejno doświadczonych kominiarzy Osmólkę i Biedronia, a uczynił to w sposób tyleż okrutny, co charakterystyczny i nasuwający pewne konkretne skojarzenia:

Przyczepiony cudem jakimś, jakby przyklejony do ściany przyłgami palców, dziwotwór trzymał mocno w swych objęciach Biedronia; pokryte białym, puszystym futerkiem odnóża tylne zamknęły się w krzyżowym uścisku dookoła nóg ofiary, podczas gdy wydłużony jak u mrówkojada ryjek przywarł chciwym smoczkiem do skroni nieszczęśliwego. (N, 313–314)

Biały Wyrak, daleka pochodna płomienia, zachowuje się niczym modliszka w trakcie aktu seksualnego: obejmuje ofiarę odnóżami, umożliwiając jej ucieczkę, po czym wysysa z niej miękkie organy. Owad ten ma oczywiście również wartość symboliczną jako szczególnie popularne w dobie modernizmu upostaciowanie kobiety zaborczej i obdarzonej seksualnym temperamentem. Nie jest więc zapewne przypadkiem, iż Grabiński zbudował wokół swego wyraka specyficzny zespół konotacji wywołany przez ciąg zmiennych tropów: ogień – jego metonimia: sadza – jej metafora: białe monstrum – jego metafora: modliszka – jej ostateczna metafora: nienasycona seksualnie kobieta. Celem tej, mówiąc po freudowsku, niesłychanie daleko posuniętej kondensacji, z pojedynczym metonimicznym przemieszczeniem u podstaw, jest ponowne, znane już z opowiadań strażackich, ustanowienie ekwiwalencji między ogniem a kobietą niszczącą męczyzn siłą swego seksualnego pragnienia. Najbardziej dobitnym w tej mierze utworem z *Księgi ognia*, najmniej przy tym kunsztownie zaszyfrowanym, wydaje się opowiadanie *Gebrowie*, osadzone w scenerii szpitala psychiatrycznego.

Autor wykorzystał okazję, aby zaprezentować swą znajomość terminologii związanej z kultami ognia, tudzież otwarcie nawiązać do darzonego wielką atencją Edgara Allana Poe'go¹⁴.

¹⁴ Por. S. Grabiński, *Księżę fantastów (Edgar Allan Poe)*, w: idem, *Wichrowate linje...*, s. 304–318. Szkic ten ukazał się pierwotnie w roku 1931 na łamach „Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”.

Podobnie jak w opowiadaniu Poe'go *System doktora Smoły i profesora Pierza*¹⁵, dochodzi tu bowiem do przekreślenia różnicy między personelem szpitala a jego pacjentami, jakkolwiek w grę nie wchodzi odwrócenie ról i brak związanej z nim przemocy. Doktor Ludźmirski, dyrektor i główny lekarz zakładu, z własnej woli pozornie przyłącza się do pensjonariuszy, stosując oryginalną metodę doprowadzania ich obłądu do skrajności po to, by choroba niejako sama wyczerpała swój impet. Ideą i zespołem rytuałów, które jednoczą wszystkich chorych, z Ludźmirskim na czele, jest opracowana przez jego przyjaciela doktora Janczewskiego religia ognia, doprecyzowana w szczególności głównie w oparciu o wierzenia perskie oraz mitraizm. Janczewski, sam też chory, zmarły w przystępie niekontrolowanego szału, zostaje uznany za Zaratustrę, a Ludźmirski obejmuje funkcję proroka w nadziei, że jego autorytet pozwoli na utrzymanie w szpitalu porządku. Niestety, wśród fantastycznie poprzebieranych czcicieli jest również wiele kobiet, swoboda skutkuje więc rozwiązłością, nad którą psychiatra, mimo prób zaprowadzenia dyscypliny, nie potrafi już zapanować. Punktem kulminacyjnym narastającej katastrofy staje się „dzień dobrych żywiołów”, wielkie doroczne święto Gebrów ustanowione w rocznicę śmierci Janczewskiego. Podczas świątecznej ceremonii okazuje się, że Gebrowie, poprzebierani w wymyślne szaty na wzór ubiorów starożytnych, najbardziej zainteresowani są seksem i domagają się wspólnej rytualnej orgii. Kapłanka Pyrofila (gr. „Miłośniczka Ognia”) gotowa jest natychmiast oddać się Athravanowi-Ludźmirskiemu, co jednak wywołuje tylko jego gniew. Nie panując nad sobą, zabija kobietę nożem (składa ją w ofierze Omruzdowi), a następnie, przy aprobacie wszystkich zgromadzonych, owładniętych nagle zbiorową psychozą, podpala kotarę. Ogień trawi cały zakład wraz z pacjentami oraz dyrektorem, śpiewającymi przed śmiercią chórem pokutny hymn Tomasza z Cellano *Dies irae*.

Pożar jako lekarstwo mające uśmierzyć pożądanie jest w opowiadaniu Grabińskiego aż nadto czytelny. Wprawdzie

¹⁵ Por. E. A. Poe, *Opowiadania*, t. 1, tłum. S. Wyrzykowski, wyb. i przedm. W. Kopaliński, Warszawa 1956, s. 424–442.

ogólnemu seksualnemu rozpasaniu ulegają zarówno kobiety, jak i mężczyźni, lecz przywództwo Pyrofilii, która staje na przeciwko Ludźmirskiego, pozwala założyć, że to właśnie ona ucieleśnia pożądanie najpełniej. To mężczyzna – w tym wypadku lekarz traktujący seks jako jeden z objawów chorobowych – okazuje się jej ofiarą, a nie na odwrót, o czym świadczyć ma litera tekstu. Ogień w końcu zapobiega orgii, przez co wydaje się jej przeciwieństwem, niemniej jest też zarazem jej faktycznym ekwiwalentem, elementem symbolicznym o identycznej wartości. Zagrożony kobiecym pragnieniem, Ludźmirski nie ma innego wyjścia, jak tylko zniszczyć wszystko. To ucieczka iluzoryczna, gdyż tym samym on również zostaje unicestwiony, choć pozostaje mu iluzja panowania, suwerennej decyzji. W fikcyjnym świecie *Księgi ognia* nie da się zresztą uciec przed libido, bez względu na to, jakie środki obronne zostaną przedsięwzięte i jaki autorytet zaangażowany. Wyraźnie świadczy o tym opowiadanie *Pożarowisko*, którego protagonista – Andrzej Rojecki, solidny archiwariusz o umyśle „jasnym i trzeźwym” (N, 318) – jest równie bezradny i bezbronny wobec afektywnie obsadzonego żywiołu jak eksperymentujący z nim ze świadomością ryzyka psychiatra. Ani medycyna, ani wyzute z emocji rzemiosło dokumentowania czasu minionego nie są w stanie uchronić mężczyzny przed płomieniami.

Z pozoru nic w *Pożarowisku* nie świadczy o specyficznie kobiecym charakterze ognia jako metafory libido, a przynajmniej trudno doszukać się znaków kobiecości na poziomie fabuły. Jest to jednak opowiadanie emblematyczne, w którym ważną rolę odgrywa również sceneria, zwłaszcza jej część naturalna. Wprawdzie w tekście pada nazwa miasteczka Kobryń, położonego nad rzeką Muchawiec, w przedwojennym województwie poleskim, ale detali pozwalających ustalić szczegółową topografię miejsca jest chyba zbyt mało, by pokusić się o precyzyjne ustalenia dotyczące przedstawionej przestrzeni. Na początku pojawia się za to opis następujący:

Rojecki przeszedł kładkę rzuconą przez rzeczkę, która okalała półskrzemem jodłowe wzgórze, i zaczął podchodzić pod górę. Dostęp był nader wygodny: parę

kamiennych schodków prowadziło na szczyt wzniesienia. Kołisko jodeł i świerków było tak zwarte, że Rojecki nie mógł na razie nic przezeń wypatrzeć. Dopiero obszedłszy wkoło pagórek, natrafił od strony północnej szeroki rozstęp między drzewami, przez który wszedł do wnętrza. Tu rozpostarł się przed nim smutny obraz. Przestrzeń zamknięta jodłami była pogorzeliem. (N, 319)

Uwaga czytelnika koncentruje się następnie na pozostałościach spalonej willi oraz jej ogrodu, łatwo więc stracić z oczu przyrodę, jeśli jednak przyjrzeć się otoczeniu pogorzeliiska uważnie, uderza związek pomiędzy „pagórkiem” szczelnie otoczonym iglastymi drzewami, do którego „wnętrza” archiwariusz „wchodzi” w końcu bez kłopotu, a konkretnym fragmentem kobiecej anatomii. (Podobne skojarzenia, stereotypowo freudowskie, może nasuwać przewód kominowy w *Białym Wyraku*, gdzie modliszkowaty potwór konsumuje swoje męskie ofiary). Wybierając zatem miejsce na nowy dom, Rojecki umieszcza się na trwałe w samym centrum seksualnych podnieć i doznań, w którym w dodatku już co najmniej dziesięć razy „się paliło”, jak utrzymuje napotkany w okolicy cieśla. Nie trzeba też zbyt długo czekać, aby zapaliło się po raz jedenasty.

Po objęciu w posiadanie szybko wzniesionej okazałej willi, postawionej dokładnie w tym samym miejscu, gdzie stały poprzednie, Rojeccy postanawiają uciec się do skrajnych środków przeciwpożarowej ostrożności: rezygnują z kuchni i zamawiają jedzenie w restauracjach, zamiast kaflowych pieców i kominków montują kaloryfery, nie używają świec ani lamp naftowych, celem oświetlenia i ogrzania budynku zakładają bezpieczne instalacje elektryczne zasilane na dużą odległość z zajezdni tramwajowej. Jedno tylko może budzić niepokój: jakby kusząc los, nazywają willę „Pożarowo”, chcąc udowodnić wszystkim wokół, iż rzekome fatum to czysty przesąd, niegodny czasów wysoko rozwiniętej techniki i postępu w dziedzinie walki z ogniem. Ogień jednak pojawia się dość szybko, z początku w postaci dość niewinnej: oto jedna z pań odwiedzających dom archiwariusza zauważa, że „Rojecka nosi od

jakiegoś czasu ognistoczerwone peniuary; już piąty raz z rzędu przyjmuje nas w tym kolorze” (N, 327). (Peniuar, element kobiecego negliżu, jest stosunkową intymną częścią garderoby). Wkrótce potem małżonka gospodarza zaczyna często wkładać czerwone i czerwono-pomarańczowe suknie, a sam Rojecki nosić „ogniste” krawaty. Na ścianach zjawia się czerwona tapeta w ciemnożółte irysy, wraca kuchnia, budowane są piece, płoną – na razie bezpiecznie – naftowe lampy. Prawdziwe problemy zaczynają się jednak wtedy, kiedy najpierw mały Józio, a później ojciec zaczynają „eksperymentować” z otwartym ogniem, ulegając z wolna coraz to większej fascynacji płomieniami. Rzykowna zabawa posuwa się z czasem dziwnie daleko: Rojecki podpala franki lub pościel w łóżku, niszczy meble, sprzęty i ubrania. Zawsze udaje się jakoś ogień zgasić, lecz pewnej nocy bohater nagle metodycznie wznieca pożar w całym domu, pokój po pokoju, po czym oczywiście szybko łąduje w zakładzie dla umyślowo chorych, a z reszty domowników pozostają tylko zwęglone zwłoki. Co więcej, zanim oszalały archiwariusz trafia pod opiekę lekarzy, zapamiętała ścina siekierą okoliczne drzewa i rzuca je „z pianą na ustach” w płomień.

Fakt, że to pani Rojecka pierwsza zaczyna zdradzać objawy fascynacji ogniem, zdaje się raz jeszcze potwierdzać hipotezę o możliwym utożsamieniu żywiołu z libido kobiecym. Dopiero po niej ognistej manii ulegają syn i mąż, który w końcu, nie umiejąc już zapanować nad sytuacją, sprowadza na dom zniszczenie, a na rodzinę śmierć. Dotknięty obłędem, ścina otaczające płonąca willę jodły i świerki, niczym w zamiarze okaleczenia emblematycznego ciała, którego pragnieniu nie potrafił się przeciwstawić lub pozostać na nie obojętny. Motywy szaleństwa i śmierci wywołanej przez ogień pojawiają się w tomie Grabińskiego po raz ostatni w opowiadaniu *Płomienne gody* – chorobie psychicznej ulegnie tam niezaspokojona kobieta, a mężczyźni pozostanie już tylko zabić i ją, i kochankę-psykiatrkę, i siebie. Doktor Władysław Kobierzycki, „chemik i wynalazca”, jest zazwyczaj osobą całkowicie aseksualną, pozbawioną wrażliwości na wdzięki płci przeciwnej. Odkrywa wszakże, że w pewnych okolicznościach doznaje niezwykle silnego płciowego pobudzenia – dzieje się tak mianowicie, ilekroć

znajdzie się w obrębie bądź w bezpośrednim sąsiedztwie pożaru. Dość późno, bo dopiero w wieku lat dwudziestu czterech przydarza mu się coś w rodzaju inicjacji seksualnej: gdy pewnej letniej nocy w płomieniach staje dom krewnych, u których przebywał na wakacjach, nagle przeżywa gwałtowny przypływ pożądania w stosunku do szesnastoletniej kuzynki, gotowej zresztą oddać mu się bez protestu, choć nie w warunkach zagrożenia życia. Podobne doświadczenie ma miejsce jednaście lat później: Koberzycki poznaje piękną, dwudziestoletnią wdowę Stanisławę Olszycką i, ratując ją z pożaru, znów ulega fali namiętności. Zakochana Olszycka gotowa jest wyjść za niego za mąż, lecz w odpowiedzi na oświadczenia słyszy, że wybranek cierpi na pewien nieusuwalny defekt. Mimo to małżeństwo dochodzi do skutku, noc poślubna przebiega jednak nietypowo, gdyż towarzyszy jej wzniecony przez kobietę pożar, skutkiem którego z pięknej willi „Goplana” pozostają zgłiszcza, a ona sama, podobnie jak archiwariusz Rojecki, odwieziona zostaje do szpitala dla umysłowo chorych. Tam w chwilach pobudzenia uporczywie domaga się od męża zapalek: „Podpalimy najpierw firanki, potem pościel, łóżko, a potem...” (N, 386). Koberzycki pozostaje niewzruszony, więc w roli małżonka zastępuje go w końcu lekarz i w konsekwencji wszystkie *dramatis personae* giną tragicznie, gdy zdrada wychodzi na jaw podczas kolejnej wizyty doktora u chorej. W *Płomiennych godach* już tytuł dobitnie zapowiada związek ognia i seksualności. Bohater reaguje na pragnienie kobiety tylko, kiedy osiąga ono natężenie zagrażające obojgu śmiercią. Śmierć spowodowana obsadzeniem libido niezgodnym ze społeczną normą mieści się zatem w kręgu uzasadnionych rozwiązań sytuacji bez wyjścia.

Muzeum dusz czyścicowych wydaje się być najbardziej skomplikowanym z tekstów, które składają się na *Księgę ognia*. Grabiński wykorzystuje w nim swą imponującą wiedzę z zakresu okultyzmu, która pełni funkcję retardacyjną, opóźniając konfrontację z wywołanym z zaświatów duchem. Znawca i miłośnik zjawisk paranormalnych doktor Proń odwiedza parafię księdza Łączewskiego w Dolinie (najprawdopodobniej chodzi tu o niewielką miejscowość nieopodal Lwowa), aby podziwiać kolekcję przedmiotów noszących znaki dusz pokutujących

w czyścú. Na plebanii przebywa także młoda bratanica księdza, piękna Helena – jak się okazuje, świetne medium nadające emitowaną przez siebie obficie ektoplazmą kształty bytom pozaziemskim. Dzięki niej osobliwe muzeum wzbogaca się o znaczną liczbę eksponatów bez zaświadczonej historii; odlewów i odcisków form przywołanych do chwilowego materialnego istnienia za sprawą jej zdolności. Pronia szczególnie intryguje natomiast eksponat, który dał początek niezwykłym zbiorom:

Na wąskim, przeszło metrowej długości kawale białego jedwabiu widniał szkic ludzkiej postaci, wykonany jakby węglem lub wisiorem maczanym w sadzy. Rysunek trochę rozwiewny w konturach wyglądał na podobiznę jakiegoś wyższego dostojnika Kościoła. Tak przynajmniej pozwalała wnosić długa powłóczysta szata, rodzaj peleryny zarzuconej na ramiona, i strój głowy przypominający infułę. Charakterystyczny był profil: rysy ostre, wyraziste jak u masek pośmiertnych synów starej Romy, nos orli, oko drapieżne o sępim wejrzeniu. W ręce prawej zdawał się trzymać pastorał, lewą, wyciągniętą przed siebie, jakby bronił się przed czymś groźącym. Było w tej postaci coś diabolicznego, coś, co zionęło złością szatana, a równocześnie budziło litość nad jego męką. (N, 368)

Co ciekawe, ten sam wizerunek, wypalony z pewnej odległości płomieniem, znajduje się na prawym skrzydle ołtarza parafialnego kościoła, a muzealny eksponat to jedynie jego kopia, czy też raczej, jak dowiaduje się czytelnik, drugie z kolei odwzorowanie postaci, która pojawiła się ponownie, tym razem na plebanii, w formie emanacji z ciała medium. Uciekając się do podstępu, Proń doprowadza do trzeciej, pełnej już materializacji „biskupa”: „Z głowy Heleny, spod pach i z okolicy łona wysnuwały się wiotkie, fluidyczne woale, łączyły się w skrętach, zgęszczały w spirale. Po upływie krótkiego czasu wyłonił się zarys ludzkiego kształtu” (N, 373). Zmaterializowane widmo przedstawia się jako Lorenzo Rufredo, kardynał z czasów papieża Aleksandra VI Borgii, „człowiek”, jak

charakteryzuje go uprzednio ksiądz Łączewski, „bujny, lecz i pełen wyuzdania” (N, 372). Już wcześniej Pronia uderza niebywałe podobieństwo rysów twarzy renesansowego dostojnika i księdza z Doliny – na konsekwencje tego podobieństwa nie trzeba długo czekać.

Łączewski już wcześniej zdradzał właściwości raczej niezwykle jak na duchownego z galicyjskiej prowincji. Lubiał odwiedzać Rzym i zdradzał niewytłumaczalną orientację w jego topografii, znakomicie znał wszystkie zabytki, jak gdyby bywał w nich już kiedyś wcześniej, choć przecież wedle pojęć doczesnych było to niemożliwe. Teraz, kiedy udręczony Rufredo przybywa, by skarżyć się na czyścowe lub nawet piekielne męki, ksiądz z Doliny ofiarowuje się cierpieć za niego: umiera nagle w trakcie ideoplastycznego eksperymentu, a jego łagodna twarz zajmuje w fantomie miejsce grzesznego oblicza kardynała. *Muzeum dusz czyścowych* nie zawiera żadnych wyrazistych akcentów związanych z seksem – jest właściwie tylko jeden taki akcent, niezbyt dobitny: charakterystyka księcia Kościoła jako osoby „wyuzdanej”. Jeśli przyjąć, iż kara, którą ponosi, wiąże się z tą właśnie cechą (a w tekście nie ma wzmianki o jakichkolwiek innych), to zagadkowa nieco obecność na plebanii Heleny Łączewskiej nabiera osobliwego sensu. To za pośrednictwem jej ciała, między innymi okolicy „łona”, pokutująca dusza może znaleźć się przelotnie z powrotem na ziemi, choćby po to, żeby poinformować o doznawanych mękach, lecz również doznać przy tym ulgi dzięki ofercie spowinowaconego z nią w tajemniczy sposób proboszcza. Szyfr – o ile istnieje – nie tłumaczy się jednoznacznie, przekonująco po freudowsku, niemniej pozostaje pewien cień wieloznaczności: dlaczego do wywołania z zaświatów ducha lubieżnego kardynała potrzebna jest kobieta? Jak tłumaczy się ostatecznie związek między jej ciałem – dawcą ektoplazmy, a Lorenzem Rufredo, którego ciało nie mogłoby powrócić między ludzi nawet w formie plastycznego widma bez wykorzystania do tego posiadanej przez Helenę mocy?

*

W roku 1924 ukazała się w Wydawnictwie Polskim (Poznań–Lwów) fantastyczna powieść Stefana Grabińskiego pod tytułem *Salamandra*. Jej protagonistę Jerzego prześladuje piękna Kama Bronicz, która po pewnym czasie okazuje się niestety złowrogim wcieleniem jednego z „duchów elementarnych”, upostaciowaną „monadą” żywiołu ognia¹⁶, obdarzoną urokiem oraz libido tak potężnym, że wszelki opór kochającego skądinąd swoją narzeczoną bohatera jest daremny. Ilekroć Jerzy znajdzie się sam na sam z Kamą, szaleje i bez reszty poddaje się jej wdziękowi. Dopiero pomoc zaawansowanego w wiedzy tajemnej maga Andrzeja pozwala mu osiągnąć wyzwolenie, chociaż narzeczoną traci w rzeczywistości na zawsze, mimo iż Kama-Salamandra działa na pograniczu świata rzeczywistego i zaświatów. Nie ma wątpliwości, że w końcu Grabiński postanowił wykorzystać tożsamość kobiecego pragnienia z ogniem bez ogródek, w sposób zupełnie jawny, niewymagający literackiej psychoanalizy. Powieść stała się w ten sposób kluczowym dowodem wspierającym freudowskie odczytanie *Księgi ognia*, jeżeli nawet nie w całości, to przynajmniej w odniesieniu do większości składających się na nią opowiadań.

Dość już dawno, bo dwadzieścia sześć lat temu, w roku 1987, Peter Brooks, wybitny amerykański badacz prozy francuskiej, brytyjskiej i niekiedy amerykańskiej, inspirujący się pismami Freuda autor znakomitego zbioru „psychoanalizujących” literaturę studiów *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984), stwierdził, że „literaturoznawstwo psychoanalityczne zawsze wywoływało coś w rodzaju zakłopotania”¹⁷. Od tego czasu wiele się zapewne zmieniło – nawet w Polsce niemal zaprzestano łatwych ataków na psychoanalizę jako jedną z uprawnionych metod lektury tekstu, model hermeneutyczny wykraczający poza trywialne konstatacje dotyczące autora i antropomorficznie poj-
mowanych postaci. W swojej metodologicznej apologii Brooks

¹⁶ Por. S. Grabiński, *Salamandra. Cień Bafometa*, oprac. Z. Górzyna, Kraków 1980, s. 104.

¹⁷ P. Brooks, *The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism*, w: *The Trial(s) of Psychoanalysis*, ed. by F. Meltzer, Chicago–Londyn 1988, p. 145 (tłum. – M. W.).

dodaje: „Pierwszy i najbardziej podstawowy problem bierze się być może stąd, że psychoanaliza w badaniach literackich wciąż na nowo myli *przedmiot* analizy z wynikającym z niej faktem, iż wszelkie wglądy, do jakich dochodzi, mówią nam bardzo niewiele o strukturze i retoryce literackich tekstów”¹⁸. Oczywiście nie zawsze jest to dziś prawda, czego dowodzą przede wszystkim liczne prace wykorzystujące teoretyczne pomysły Lacana czy Nicolasa Abrahama i Marii Torok¹⁹. Jest też jednak i inny, bliższy chyba *Objaśnieniu marzeń sennych* użytek z Freuda: mniej lub bardziej „psychoanalityczny” namysł nad powracającymi w tekstach obrazami i „natręctwem” werbalnym, często powiązanych w przypadku prozy narracyjnej, zwłaszcza bazującej w dużej mierze na realistycznej konwencji przedstawieniowej, z klasycznymi składnikami powieści: fabułą, postaciami i tłem. Wówczas, jak utrzymuje Brooks, ujawnia się w trakcie lektury typowo psychoanalityczna problematyka przeniesienia i przeciwprzeniesienia, rzutowana z relacji między analitykiem a analizantem na związek między czytelnikiem a tekstem:

Bez względu jak dalece dyskursy liryczne i narracyjne byłyby zaabsorbowane sobą i autoreferencyjne, zawsze są one wytwarzane w pewnym celu: aby domagać się uwagi odbiorcy, by skłonić go do współudziału, do wydania sądu, wreszcie do interpretacji i retransmisji. W sytuacji lektury jako przeniesienia, podobnie jak w przeniesieniu psychoanalitycznym, czytelnik musi uchwycić nie tylko to, co powiedziane, lecz także to, co dyskurs zamierza, jego implikacje, jego oddziaływanie. [...] Wydaje mi się, że zaletą takiego modelu przeniesieniowego jest fakt, że rzuca on światło na trudne i owocne spotkanie tego, kto mówi, z tym, kto słucha, tekstu i czytelnika, oraz na przebieg wymiany między nimi, zachodzącej w pewnej „sztucznej” przestrzeni – w symbolicznym i semiotycznym medium – która niemniej pozostaje miejscem realnego zaangażowania pragnienia o obu stronach dialogu.²⁰

¹⁸ Ibidem, p. 145 (tłum. – M. W.).

¹⁹ W kwestii inspiracji psychoanalizą Abrahama i Torok, por. E. Rashkin, *Family Secrets and the Psychoanalysis of Narrative*, Princeton, N. J. 1992.

²⁰ P. Brooks, *op. cit.*, p. 155 (tłum. – M. W.).

W tej perspektywie można też umieścić relację między interpretatorem a *Księgą ognia* Grabińskiego. Odczytywana w kategoriach psychoanalizy, aktywizuje ona w odbiorcy pewne egzegetyczne skłonności i podpowiada decyzje. Pozostaje naturalnie sprawą otwartą, na ile są to decyzje trafne i dostatecznie usprawiedliwione.

Marek Wilczyński

Psychoanalysis of Fire.
On *The Book of Fire* by Stefan Grabiński

The essay focuses on Stefan Grabiński's (1887–1936) fifth collection of short stories, *The Book of Fire* (*Księga ognia*, 1922), which in different ways foreground in a gothic context the motif of fire. With reference to Gaston Bachelard's *Psychoanalysis of Fire* and Sigmund Freud's article *On the Acquisition of Power over Fire* the author demonstrates that fire in various specific ways functions in Grabiński's stories as an emblem of repressed female sexuality that threatens men with destruction. Some of the stories reveal correspondences with the tales of horror by Edgar Allan Poe, in particular *The System of Doctor Tar and Professor Feather* and *Ligeia*. The final part of the essay includes remarks on the status of psychoanalytic criticism.

IRINA BETKO

(Olsztyn–Kijów, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)



ТРИ СТЕПЕНИ СВОБОДЫ: ИСКУШЕНИЕ
ИНОПЛАНЕТЯНКИ В НЕФАНТАСТИЧЕСКОЙ
ПОВЕСТИ ОКСАНЫ ЗАБУЖКО

Нефантастическая повесть Оксаны Забужко (1960 г.р.) *Инопланетянка* принадлежит перу известной украинской писательницы, поэтессы, автора философско-литературоведческих исследований, эссе и публицистических статей. Этим произведением Забужко дебютировала в области художественной прозы. Оно датируется сентябрём – октябрём 1989 года, впервые увидело свет в № 8 журнала „Сучасність” за 1992 год, после чего неоднократно переиздавалось, в том числе в переводах на иностранные языки (польский¹ и чешский).

Датировка, проблематика и поэтика повести позволяют рассматривать её как один из первых феминистических, а также постмодернистских текстов в украинской прозе. К анализу различных аспектов этого произведения обращались Вера Агеева, Тамара Гундорова, Людмила Таран, Нила Зборовская, Роксана Харчук, Вадим Скуратовский и др.

Фантастический план повести, казалось бы, не вызывает сомнений. Протагонистка, молодая талантливая писательница Рада Д. идентифицируется как *инопланетянка*,

¹ См.: O. Zabuzko, *Kosmitka*, w: eadem, *Siostró, siostró*, tłum. K. Kotyńska, D. Mońko, Warszawa 2007.

причём её главным оппонентом выступает некий *инфернальный* Посланец. Наконец, в основе самого произведения как художественно целостного текста лежит модель *фантастического* сюжета „продажи души дьяволу за гарантированную способность творить шедевры”².

Тем не менее, в первом издании повести писательница особым образом подчеркнула её жанровую специфику провокационно-интригующим определением *нефантастическая*. Этот постмодернистски-игровой аспект произведения Скуратовский сопроводил следующим комментарием: „Вызывающе небрежно закамуфлированная под «фентези» исповедь”³. Иными словами, *нефантастическая* доминанта стилизированной „фентези” Забужко опосредованно указывает на глубинный контекст её автобиографизма, практически не завуалированного, который в дальнейшем будет ощутимо усиливаться.

Исследовательница Таран имеет все основания утверждать, что по сути „весь корпус творчества Оксаны Забужко показательно, даже демонстративно автобиографичен, авторематичен. В частности, её проза в своей совокупности создаёт символическую автобиографичность – как интертекстуальность”⁴. Действительно, многие идеи и мотивы дебютной *нефантастической повести* нашли своё дальнейшее органическое развитие в тех произведениях писательницы, которые были созданы впоследствии, – в романе-бестселлере *Полевые исследования украинского секса* (1994, опубл. 1996), а также в повестях (*Я, Милена* [1997, опубл. 1998]; *Девочки* [1998, опубл. 1999]; *Сказка о калиновой свирели* [2000]) и рассказах (*Сестра, сестра* [1992, опубл. 2003]; *Инструктор по теннису* [2000, опубл. 2001]).

² Р. Харчук, *Оксана Забужко – авторка першого українського бестселера*, в: eadem, *Сучасна українська проза. Постмодерний період: Навчальний посібник*, Київ 2008, с. 191. Тут и далее перевод с украинского мой – И. Б.

³ В. Скуратівський, *Нельотна погода. Замість передмови та замість монографії*, в: О. Забужко, *Сестро, сестро: Повісті та оповідання*, вид. 2, передм. В. Скуратівський, Київ 2004, с. 15.

⁴ Л. Таран, „Інопланетянка” *Оксани Забужко*, в: eadem, *Жіноча роль. Жінка-автор у сучасній українській прозі: Емансипаційний дискурс*, Київ 2007, с. 21.

Немаловажен и тот факт, что практически во всех этих произведениях так или иначе присутствуют элементы широко понимаемой *фантастики*.

Дебютная повесть Забужко, несомненно, является весьма важным текстом для изучения специфики *фантастической инопланетной* идентичности – женской и писательской. Этому способствует её пронзительная – с позиций морального максимализма – исповедальность: „Уникальная в позднесоветской литературе [...] фабула, повествующая об автентичности писательского слова. [...] дебютантка сразу начала с устроенного самой себе экзамена на [...] автентичность”⁵.

Вместе с тем значимость исповедальности *Инопланетянки* отнюдь не ограничивается уровнем авторской индивидуально-психологической самодостаточности. Наоборот, она имеет гораздо более глубокий социально-исторический подтекст, поскольку творчество Забужко с невероятной убедительностью репрезентирует определённую „энергически-сквозную черту”, общую практически для всех представителей украинского постмодернизма. Ведь все они в той или иной мере, как пишет Скуратовский, по-своему выражают настроения первого по-настоящему свободного поколения – „наконец-то не утраченного, а обрётённого историей”:

появилась генерация, таки познавшая какую-никакую, но всё же институционализированную свободу. Со всеми признаками её цивилизованной нормы. [...] на одном конце своей биографии это поколение от рождения подморожено советским декадансом со всем его зловещим температурным спектром. А на другом – эта неожиданная свобода. Нежданная, но желанная.⁶

Философско-мировоззренческая проблематика повести в самом широком смысле, как пишет Харчук, „посвящена

⁵ В. Скуратівський, *op. cit.*, с. 15.

⁶ *Ibidem*, с. 7–8.

теме литературы и её назначения⁷⁷. Таран, кроме того, подчёркивает: „это первая попытка в украинской литературе [...] развернуть картину *формирования* творческой личности, её специфической, нетипичной социализации. К тому же эта личность – женщина, переживающая соответствующий процесс женской самоидентификации в мире мужчин⁷⁸”.

Забужко изображает свою протагонистку, – титульную *инопланетянку*, – в момент жесточайшего кризиса, охватившего все важнейшие уровни её бытия – литературно-творческий, интимно-личный, а прежде всего экзистенциально-мировоззренческий. Она всё никак не может приступить к созданию своих заветных, давно задуманных текстов, её семейная жизнь распалась, а контакты с окружающим миром приобрели болезненно проблемный характер. Протагонистка переживает это депрессивное состояние весьма тягостно – как „своё *обесчеловечивание*”:

словно во мне одним махом оборвались все мои человеческие связи, все те мясисто-бытийственные, из нервов и бессонных радостей сплетённые канаты, которые, собственно, и держат нас на свете, – оборвались, и я, словно воздушный шар, понеслась куда-то в пустоту стратосферы. (с. 177)⁹

В подобном внутреннем состоянии героини, уже готовой перейти последнюю черту, Таран усматривает „кризис целостности”, вызванный глубокой усталостью „от социума, от себя самой” и неизбежно породивший „необходимость тотального уединения⁷⁹”. В свою очередь, осознание глубиннопсихологических аспектов и причин этого уединения происходит крайне мучительно. Так, по своему собственному субъективному ощущению, Рада „отделена”

⁷⁷ Р. Харчук, *op. cit.*, с. 191.

⁷⁸ Л. Таран, *op. cit.*, с. 21.

⁷⁹ Перевод фрагментов повести осуществлён по изданию: О. Забужко, *Инопланетянка*, в: *еаdem, Сестро, сестро...*, вид. 2, с. 167–226. Тут и далее страница оригинала указывается непосредственно в тексте.

⁸⁰ Л. Таран, *op. cit.*, с. 23.

от людей, в том числе и от своих близких, „незримой стеклянной стеной”, – как некая „чужачка, диверсантка, коварно проникающая в их мир, нет, ещё страшнее – инопланетянка” (с. 202).

Причина такой беспощадной, воистину *теневого* самоидентификации (в юнгианском её понимании¹¹) в значительной степени обусловлена тем, что протагонистка стремится творить на грани человеческих возможностей, постигая при помощи искусства слова высшие уровни духовного сознания. Она, безусловно, наделена мировидением ярко выраженной мистической ориентации: владеет психотехникой *бокового зрения*, обострённо, „слабея от нежности”, ощущает „бессловесное взаимопонимание” с миром живой природы (с. 169–172); знает, „как пахнет человеческая смерть”, интерпретирует вещей своей высокопоставленной сотрудницы¹², которая „в седую старину, прежде чем попала в когарту клинически графоманствующих дам, [...] так бездарно отдала [...] свою душу...” Сатане „в чёрном плаще, пурпурных перчатках, всё как положено” (с. 178–179); прозревает беспросветное будущее примитивной соседской девчонки (с. 208) и т.п. Наконец, её саму во сне (с. 209) и, по всей видимости, в ходе медитации активного воображения посещают *фантастические* сущности, с которыми она бесстрашно вступает в полемику.

Однако все эти неординарные духовные способности не только невероятно обогащают литературный талант Рады Д., но и парадоксальным образом блокируют возможности вербальной артикуляции его наиболее ярких импульсов. Поэтому героиня отчаянно балансирует между непобедимым, даже за цену жизни, стремлением только ей одной свойственного творческого самовыражения – и тотальным

¹¹ Ср. D. Sharp, *Cień*, w: idem, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 43–46.

¹² Эта эпизодическая героиня Алина Шековская, о которой в повести сказано всего несколько слов, тем не менее, выразительно, – по принципу глубиннопсихологической проекции (ср. D. Sharp, *Projekcja*, w: idem, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga...*, s. 132–135), – воплощает вытесненные *теньевые* аспекты богатой и сложной индивидуальности самой протагонистки.

сопротивлением художественного материала: „а кто это слышит и видит, тот [...] каменным станет” – „по колени”, „по пояс” и, наконец, „весь” (с. 207, 208). Так, используя формы притчевой риторики, писательница указывает на иную грань той *стеклянной стены*, которая, как роковая черта, прошла через душу *инопланетянки*, отчуждая её творчество от её бытия.

„Вы – стихия, [...] от вас веет свободой” (с. 190), – такими словами известный писатель старшего поколения Валентин Степанович определил индивидуальную неповторимость таланта Рады Д. Тем временем самой протажистке хорошо известно о существовании, как минимум, двух степеней свободы.

Первая степень свободы, представителем которой, собственно, и выступает Валентин Степанович, *искушающий* протагонистку перспективой успеха у читательской публики, соответствует лживым псевдооптимистическим пророчествам Гелена, персонажа древнегреческой мифологии, т.е. стремлению писателя говорить людям „то, что они хотя бы услышать” (с. 198). За второй же степенью свободы, репрезентирующей матрицу правдиво-трагических пророчеств Кассандры, родной сестры Гелена, кроется непреодолимая внутренняя необходимость творческой личности свидетельствовать, „каков мир на самом деле” (с. 198). Поэтому свобода художественного самовыражения в понимании Рады Д. парадоксальным образом представляет собой не что иное, как творчески осознанную потребность записывания „под диктовку” высших духовных сущностей, а также глубиннопсихологических импульсов индивидуального и коллективного бессознательного¹³:

Слова, которые плывут сами собой, – ни одного из них не удастся своевольно изменить. Каждый абзац, оплывая-опаядая на бумагу, открывает следующий – словно идёшь незнакомым коридором, не имея ни малейшего понятия, куда он тебя выведет, но испытывая наслаждение от лёгкой, радост-

¹³ Ср. крылатую латинскую фразу: *музы диктовали, поэты писали*.

ной уверенности найденной дороги – только бы не сбиться. (с. 196)

Эту „иную степень свободы!“ (с. 196) протагонистка стремится постичь, чтобы как можно глубже реализовать себя – т.е. „написать роман – лишь один роман, который вместил бы всё, до сих пор“ ею „пережитое. [...] И потом – ещё одну, всего одну небольшую повесть о том, как писался этот роман, перед лицом смерти – последний текст! [...] вот это был бы прорыв, где нога человека не ступала“ (с. 209). Однако карикатурно персонифицированная фигура смерти, которую протагонистка видит во сне, категорически предостерегает Раду, что писать об этом последнем ни в коем случае нельзя – „зась“ (с. 209), поскольку, как оказывается впоследствии, тут уже речь идёт о тотально недоступной людям форме духовной экзистенции – таинственной и загадочной „третьей степени свободы?!“ (с. 223).

Осмысливая феноменологию каждой из *трёх степеней свободы* в интерпретации Забужко, исследовательница Харчук приходит к следующим выводам. Посланец прибыл с целью *искушения* Рады Д. теми широкими возможностями, которые открываются перед творческой личностью на *третьем уровне*, репрезентирующем „идеальное искусство. Но оно, как и первое, нужное людям, происходит от лукавого. Повесть *Инопланетянка* должна бы засвидетельствовать, что Рада Д., а вместе с ней и писательница, остаются на втором уровне”¹⁴.

Следует, однако, заметить, что и этот *второй уровень* творческой свободы отнюдь не лишён дьявольских искушений и соблазнов, которым, несомненно, поддаётся протагонистка, впадая в смертельные грехи гордыни – и даже святотатства. Об этом убедительно свидетельствует специфическая риторика одного из её внутренних монологов, в котором явно утрачивается чувство меры, если не здравого смысла, то прежде всего – духовно-нравственные ориентиры:

¹⁴ Р. Харчук, *op. cit.*, с. 191–192.

Что я делаю в этом мире?.. [...] Я стою непрошеным посредником между действительностью какой она есть – и людьми, которые в конце концов видят ее такой, какой ее отражает искусство: в таких красках, под таким углом зрения. Это я приручаю действительность для них. Шлифую, обтачиваю, переливаю в формы слов – возношу до блистающего, драгоценного *смысла*. Только мной – моим живым теплом, моими влажными соками, потом, слезами, ускоренной кровью, дыхательным ритмом – освоенный, согретый миг бытия люди и могут увидеть. Чтение – всегда немного каннибалистский акт. Ешьте тело мое, пейте кровь мою... (с. 222)

В рамках затронутой проблематики окончательно и морально бескомпромиссно точки над „і” расставляет другая героиня-писательница, с предельной откровенностью названная Оксаной, – протагонистка романа *Полевые исследования украинского секса*. Медитируя над сокровенным смыслом следующего фрагмента молитвы *Отче наш*: „И не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого” (Мф. 6: 13), – она пытается постичь суть одного из самых коварно завуалированных *дьявольских соблазнов*: „церковнославянщина напрасно нацеливает предостерегающий сухой перст: «искусство» – от «изкус», искушение, то самое, в которое молитва просит не ввести”. С чувством глубокой тревоги и душевного смятения героиня также задумывается над амбивалентным характером самого психо-духовного стремления „быть *автором*” как такового, ибо собственно к этому аргументу, по свидетельству Якоба Бёме, прибегает дьявол, отвечая на вопрос, „почему он покинул небеса”¹⁵.

* * *

Обуреваемая проблемами психологии литературного творчества, Рада Д. пытается по-философски осмыслить следующий парадокс:

¹⁵ Перевод фрагментов романа осуществлён по изданию: О. Забужко, *Полюві дослідження з українського сексу. Роман*, Київ 1998, с. 86, 98.

Силы, которые правят миром, судьба, Бог – на какой же всё-таки мизерный словарь расстаралось тут человечество за целую свою историю, особенно если сравнить с тем, что в некоторых языках существуют десятки слов для обозначения синей или, там, зелёной краски! А спросить бы – зачем мне нужны эти тридцать семь, или сколько их там, обозначений зелёной краски, если нет ни одного, чтобы ответить, кто я в этом мире?.. (с. 211)

При этом, однако, оказывается, что *инопланетному* художественному мировидению самой молодой писательницы... не чуждо ничто человеческое! Реальная действительность властно врывается в *фантастический* сюжет повести, например, значительным количеством изысканных образов-символов *запахо-вкусовой* и т.п. чувственной палитры¹⁶, при посредстве которых решается достаточно сложный комплекс проблем – морально-этических, эстетико-философских, общемировоззренческих и др.

По наблюдению Гундоровой, для Рады Д., как и для самой писательницы, литературное „письмо и телесность нераздельны. [...] Можно говорить о том, что в творчестве Забужко формируется особая ипостась тела-речи”¹⁷. В частности, неосознанное стремление *инопланетянки* проверять автентичность художественного слова *на вкус* невольно ассоциируется с генетической памятью самой первой – *оральной* стадии психо-физического развития человеческой личности. В определённом символическом смысле протагонистка, словно младенец, стремится *перепробовать* всё богатство окружающего мира с целью его вестороннего

¹⁶ Вот лишь несколько spectacularных примеров: „с кухни сладко и тепло пахнет сдобным тестом” (с. 182); „был декабрь, чуть ли не канун Нового, 1980-го года, на рано вечеряющих улицах сочилась влага, и счастливые киевляне, хлопая по снежной жиже, несли в свои дома ёлки и пакеты с апельсинами” (с. 200).

¹⁷ Т. Гундорова, *Феміністичний постмодерн*, в: eadem, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, с. 131. Также специфическую телесность „феминного письма” в *Инопланетянке* („писание посредством тела [...] как пример автоэрогизма”) анализирует Таран, – см.: Л. Таран, *op. cit.*, с. 24–26, 27.

познания. Поэтому вполне закономерно различные аспекты бытия художественного слова в *святая святых* её творческой лаборатории последовательно приобретают *сладкие* оттенки, репрезентирующие такой важный для ребёнка привкус лакомств.

Так, совсем недаром молодая писательница, припоминая первые – инфантильно-ювенальные – проявления своего литературного дара, когда „собственно было подпала под очарование новооткрытого слова «белоснежный»”, признаётся, что „несколько дней перекручивала его в мыслях, как леденец во рту” (с. 184). А прочитав „сигнальный экземпляр” нового романа Валентина Степановича *Искусство жить* (книжки, которая выказывала именно Раде свойственный „ракурс [...] разворот темы”, точку „прицела” и пр., но котрой она, однако, „не написала”, поскольку за время *токсического* знакомства со знаменитым писателем из неё сверхъестественным образом была *высосана* вся творческая и витальная энергия), свои отчаянно-травматические впечатления выражает так: в этом тексте, подаренном ей самим автором, „всё [...] было переведено на его солидный [...] дыхательный и мышечный ритм, залито, словно густым сиропом, обволакивающей, спокойной ясностью его шлифованно-плавной речи” (с. 218).

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что характер *сладкой* символики в повести Забужко в целом оценочно неоднороден. В частности, негативные смысловые коннотации достигают своего апогея в рамках следующего мировоззренческого парадокса художественного творчества, который приобретает достаточно прихотливую чувственно-вкусовую окраску: хотя „каждое яблоко на тарелке” – *уникально*, однако „печенье «мадленка» в чае – это ещё не искусство” (с. 212, 214).

Протагонистка, правда, проявляет художественную восприимчивость также и к вкусовым ощущениям другого рода, например, к солёному. Она болезненно ощущает, как в живой жизни, „словно слабый привкус соли, растворено”

её „сдержанное удивление” (с. 202), порождённое глубинной дисгармонией человеческих отношений.

В свою очередь Посланец, этот таинственный *искуситель* Рады Д., также апеллирует к широко понимаемым и по-философски (с позиций негативизма – или даже цинизма) переосмысленным символам, ассоциативно связанным с определённым выразительным *запахом, вкусом*, потребностью *питания* как показательным признаком человеческого существования. И делает он это весьма своеобразно – гротескно, вульгарно, беспощадно. Утверждает, между прочим, что мифологический царь Эдип был „волосят как обезьяна и насквозь провонялся чесноком” (с. 189), а Григория Сквороду называет „мрачным отшельником, [...] кормившимся подаянием” (с. 221).

В контексте рассматриваемой повести весьма существенные проблемно-художественные функции выполняет мотив употребления *кофе*, который со „середины 70-х годов” прошлого столетия стал „в больших городах Украины универсальным [...] почти ритуальным напитком городской интеллигенции”¹⁸. Не будет преувеличением утверждение, что в общественном сознании *кофейный* ритуал идентифицировался как показательный символ социокультурной коммуникации, который „способствовал спасительным паузам среди беготни будней”, ведь за чашкой „кофе назначали встречи, [...] медитировали (общались с Абсолютом) во время обеденных перерывов”¹⁹.

В *нефантастической повести* Забужко мотив употребления *кофе* прежде всего играет роль того формально-содержательного каркаса, который обеспечивает пластическую целостность текста. Во-первых, с точки зрения композиции, именно в сценографию *кофейного* ритуала как своеобразного – подчёркнуто интеллектуального – кода вписан тот сквозной диспут-диалог, который ведут Рада Д. и Посланец, удерживая основную линию философского содержания повести. Начальный и финальный

¹⁸ С. Кононенко, *Недомашні напої*, в: eadem, *Кухня*, в: *Нариси української популярної культури*, за ред. О. Гриценка, Київ 1998, с. 326–327.

¹⁹ Ibidem, с. 326, 327.

аккорды её рамочной композиции гармонически сбалансированы: „Вдвоём с Посланцем [...] пили на солнце свежезаваренный кофе” (с. 177), – „Две чашки из-под кофе с задубевшей тёмно-бурой гущей на дне. Но не было ощущения, что [...] из чашки пили. [...] Перед ней была пустая декорация” (с. 226).

Во-вторых, в художественно-эстетическом плане Забужко не ограничивает мотив употребления *кофе* исключительной функцией внешнего обрамления, – т.е. не рассматривает его лишь как элемент декоративного фона, но последовательно наполняет его всё более глубоким символическим содержанием. Можно сказать, что тотальное мировоззренческое противостояние центральной пары персонажей повести, их непримиримый внутренний антагонизм метафорически обобщается в том, как по-разному они пьют кофе.

Так, для Рады Д. этот изысканный напиток является не только истинным мерилем духовного аристократизма, но и чуть ли не живым существом высшего плана: „В чашке пламенно дышал кофе: пар колыхался над краями, словно не хотел оторваться” (с. 179). От его „возбуждающего пламенного духа” протагонистка чувствует „короткий, почти деловой прилив энтузиазма” (с. 177); в сокровенном внутреннем мире Рады именно „на кофе” *настояны* „поиски смысла, лихорадочные ночные откровения, [...] бессонница с бьющимся у самого горла пульсом и лавина слов, втягивающая [...] в чёрную дыру потустороннего пространства” (с. 208).

Как напиток творческого вдохновения, божественного экстаза, а, следовательно, и дерзновенных порывов к всё высшим уровням экзистенциальной свободы, *кофе* тотально противопоставляется чаю, символические коннотации которого у Рады Д. вызывают ностальгически-травматические воспоминания о неудачных попытках создать собственную семью: „Последним её пристанищем, замкнутым и суверенным, мог стать брак. [...] О тихое сияние вечеров, о уют, о усталость, о руки, которые нальют в стакан чаю, о нежная улыбка мужчины...” (с. 203).

Вместе с тем *чайно-семейные* ассоциации аналогичного рода возникают в процессе осознания проблем и осложнений, связанных со сферой творческой самореализации героини. Например, своё отчаянно-депрессивное состояние, вызванное внезапной утратой авторской ориентации в лабиринте творческого замысла, она выражает так: „можешь сколько угодно гаркать на домашних, [...] причитая, что в этом доме тебя никто не понимает, [...] да не хочешь ты их чаю, на черта он тебе сдался, когда уже они наконец поймут, что ты хочешь только одного – чтобы они все оставили тебя в по-кое!” (с. 196). Также и пресловутое „печенье «мадленка»”, символизируя произвольный фрагмент реальности, не пропущенный через душу молодой писательницы, в контексте свойственной именно ей художественной логики, вовсе не случайно локализуется именно в *профанном* „чае” (с. 214), а не в *сакральном* кофе.

Сам экзистенциальный гедонизм в мировосприятии Рады ассоциируется „с глубокой, чувственной любовью” к этому изысканному напитку: „цедя гостеприимно приготовленный [...] кофе (да ещё если с коньячком!), наливаясь мягкой, тёплой уверенностью, что мир к тебе добр” (с. 190). Наоборот, в критической ситуации, сама того не осознавая, протагонистка защищается чашкой кофе почти как магическим оберегом. Так, в определённый момент дискуссии, навязанной непрошеным гостем, когда производимые слова уже готовы были материализоваться, – и то с неотвратимыми последствиями, – „Рада обняла ладонями тёплую чашку – словно единственный уцелевший осколок реальности” (с. 180).

В ходе *кофейного* ритуала, на фоне которого разворачивается острый многоаспектный диспут персонажей, Рада внимательно присматривается и прислушивается к своему собеседнику – как „это чучело, прихлёбывая кофе [...] осторожно” отставляет „чашку. [...] Ей вдруг стало тошно. [...] материализуется у тебя дома какая-то (какая?) чуть ли не космическая сила – и, оказывается, только для того, чтобы, попивая кофе, нести дидактические банальности” (с. 180, 179). Протагонистку очевидно раздражало, как „спокойно

[...] маленькими глотками” Посланец „допивал кофе [...] без каких бы то ни было признаков той мимолётной расслабленной комфортности, которая сопровождает кофейную атмосферу: это было само лишь питьё как таковое, анатомический акт глотания” (с. 188).

Правда, на саму Раду употребление её любимого напитка также оказывает не только возвышенное эмоционально-духовное, но и сугубо приземлённое физиологическое влияние. Например, когда „кофейное возбуждение погасло”, и героине стало холодно, это вызвало довольно неэстетические телесные реакции: „от холода натягивая на запястья рукава блузки, она увидела, что предплечья покрылись гусиной кожей” (с. 210). Вместе с тем в повести зафиксированы и другие – *раблезианские* – результаты воздействия кофеина на организм, которые чуть ли не впервые стали предметом художественного изображения в украинской прозе: „и тут откуда-то донёсся властный позыв, тяжёлое сжатие внизу живота, ох, это таки мой живот – размытый, было, мир вернулся вновь и сжался в щемящий узелок неотложного, наиприроднейшего из всех, в нём сущих, желания (всё это кофе!)” (с. 189).

Такое многоплановое смысловое наполнение мотива употребления *кофе* в первой повести Забужко создаёт своеобразный эффект полноты ритуально-бытийственного контекста, который достигается способом гармонического уравновешивания элементов *sacrum* и *profanum*. При этом каждая, даже наименьшая деталь или персонаж приобретает символический смысловой оттенок – и „немытая чашка из-под кофе на подоконнике” (с. 207), и „тихая прозрачная женщина” – жена знаменитого писателя, которая, „подавая [...] кофе в кабинет”, жалуется сбитой с толку гостье, „как ей трудно оберегать творческий покой мужа” (с. 213).

* * *

Для идентичности украинских прозаиков-постмодернистов в целом не характерно проведение чётких границ между жизнью и творчеством. Поэтому авторство персонажей их произведений, как правило, осмысливается достаточно

широко. Оно не ограничивается исключительно *традиционными* представлениями о творчестве, но распространяется на многие аспекты жизни как таковой. В частности, исходя из убеждения, что творчество в определённом религиозно-философском смысле является субститутом жизни, Рада Д. с некоторой самоиронией задаёт себе риторический вопрос: „Если бы я владела искусством жить, то неужели бы стала писать?“ (с. 219), – и отвечает на него достаточно откровенным признанием:

свобода изменяла мне каждый раз, когда я порывалась по-графомански конструировать себе жизнь по сюжетам собственноручных набросков: мои претензии на авторство возвращались ко мне назад, словно измятые и зачитанные письма, исчерченные нахальным красным росчерком „адресат выбыл“. (с. 194)

В ходе своей бескомпромиссной психо-экзистенциальной конфронтации с мучительными внутренними конфликтами Рада Д. приходит к неожиданному выводу, что в определённом смысле „она собственно и хотела весь век только одного – жить как все“, но из этого „у неё ничего не получалось“ (с. 205). Ни в самом начале детско-подростковые игры и вновь приобретённые навыки²⁰, ни впоследствии обязанности замужней женщины²¹ так и не стали органической составляющей идентичности протагонистки: „Действительность не впускала“ её (с. 187).

²⁰ См.: „в детских играх [...] мне, однако, никогда не бывало по-настоящему весело [...] старательно, иногда ценой надрывных усилий, овладевая всем, что было доступно моим ровесникам [...] я неизменно оказывалась перед лицом безжизненных форм – из них словно убегала душа, не даваясь мне в руки: скакалка, мяч, велосипед – каждый мой навык сопровождала выстраданная история восхождения, замкнутая в конце – мёртвой материей“ (с. 185, 187).

²¹ См.: „Семья. Твердыня. [...] Наш сервис. Наше одеяло. Новооткрытое [...] удовольствие покупать мужское бельё и сорочки“; „Его родня. [...] Поездки на их дачу в субботу и воскресенье: стол, накрытый под яблоней, новенькая, с клейким карамельным запахом клеёнка. Очень вкусное печенье, как вы его делаете?...” (с. 203–204).

Духовно-психологические причины, породившие тяжёлое депрессивное состояние *инопланетянки*, тем не менее, имеют общечеловеческий резонанс. Они, в частности, удивительным образом созвучны переживаниям протагониста романа Юрия Издрика *Двойной Леон* (2000), который также пытается осмыслить экзистенциальные аспекты человеческой свободы, признаваясь, что сам „никогда не был свободным, и до сих пор” не знает, „что это значит”, хотя изначально „имел все шансы быть свободным”. Кризис же своей идентичности он объясняет следующим образом: „я честно прошёл все ритуалы, а обряд инициации так и не состоялся”²². Эти элементы духовного родства протагонистки Забужко и протагониста Издрика подтверждают идею Таран о том, что Рада Д. прежде всего является даже не столько представительницей „своего пола”, сколько человеком „вообще, как личность, как андрогин – в смысле философско-психологическом”²³.

Нефантастическую повесть Забужко отечественные литературоведы оценивают преимущественно позитивно, причём о серьёзных проблемах самой автобиографической героини пишут с пониманием и сочувствием. Таран, например, даже вступает в полемику с писателем Михайлом Скалицки, опубликовавшим в № 7–8 журнала „Сучасність” за 1994 год неблагоприятную рецензию на *Инопланетянку*, „построенную на традиционных патриархальных и сексистских представлениях, закрывших путь к пониманию текста”²⁴.

Весьма критически оценила *Инопланетянку* также Зборовская, усмотревшая в тексте повести не просто имитационную псевдоисповедь молодой писательницы „перед дьяволом”, а настоящую игру на мужскую публику – „монологический женский спектакль”, попытку „лукавить с лу-

²² Перевод фрагментов романа осуществлён по изданию: Ю. Издрик, *Подвійний Леон. Історія хвороби*, пер. І. Бондар-Терещенко, ком. Л. Косович, Івано-Франківськ 2000, с. 34.

²³ Л. Таран, *op. cit.*, с. 35.

²⁴ *Ibidem*, с. 32, 35.

кавым²⁵. Такую аналитическую демонизацию исходного художественного текста можно, по всей видимости, объяснить тем, что учёная не захотела либо не сумела рассмотреть иронической подоплёки образа Посланца, в целом довольно очевидной и естественной для постмодернистского персонажа.

Гораздо более адекватно звучит интерпретация Агеевой, называющей странного гостя „посланцем судьбы – то ли карамазовско-леверкюновским искусителем, то ли, скорее всего, ироническим комментатором этого архетипического сюжета о дьяволе, одаряющем творческим могуществом в обмен на проданную душу”. Также, подводя итог своего анализа, учёная считает необходимым особо подчеркнуть, что автобиографическая *инопланетянка* прекрасно ощущает все смысловые нюансы и обертоны того прихотливого литературно-игрового контекста, в центре которого она оказалась по воле глубинного творческого импульса самой Забужко – писательницы и поэтессы, а особенно – интеллектуалки, чья идентичность немыслима вне гуманитарных традиций европейского культурного наследия: „посланец, возможно, и не понравился героине уже с первого взгляда именно тем, что ничего не смыслил в поэзии”, да и вообще „не ценил искусства”²⁶.

Тем не менее, отказывая протагонистке в высоких моральных качествах, Зборовская приходит к заключению, что её „имитационная автобиографическая идентификация с одержимой Кассандрой ошибочна, т.к. психология творчества О. Забужко активизируется на основе архетипа Клитемнестры, о чём свидетельствует её стремление изображать в текстах преступность и преступную женщину”²⁷.

Вывод Зборовской звучит достаточно категорично, особенно если учесть, что Таран не без оснований усматривает

²⁵ Н. Зборовська, *Жіночий внутрішній театр особистості*, в: eadem, *Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія*, Київ 2006, с. 454–455.

²⁶ В. Агеева, *Жінка-авторка як інопланетянка*, в: eadem, *Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003, с. 284, 290.

²⁷ Н. Зборовська, *op. cit.*, с. 454.

глубиннопсихологическую связь протагонистки с репрезентанткой древнегреческой мифологии совершенно иного плана, генерирующей абсолютно позитивные, и даже возвышенные смысловые коннотации. Так, рассматривая творческие аспекты идентичности *инопланетянки* через символическую призму краткой и полной формы её имени, а также детского увлечения рукоделием („Подвижные спицы, нитка, бегущая из целлофанового кулёчка”, – с. 186–187), исследовательница пишет: „у Рады, т.е. у Ариадны, есть свои собственные, особенные нити, которые выводят из лабиринта!”²⁸.

У исследователей *Инопланетянки* особым вниманием пользуется сцена окончательного разрыва отношений Рады Д. с её мужем Арсеном (*искушавшим* героиню призраком семейного счастья), в частности, всесторонне проанализированная в контексте проблем психо-социальной адаптации протагонистки, её специфического художественного мировидения, а также с учётом критико-аналитического парадигм эмансипационно-феминистического дискурса²⁹. Но прежде всего сама Рада была

заворожена невольной театральностью этой сцены, [...] она всегда мечтала пережить нечто подобное, и теперь этот разрыв, пронизанный чистой красотой истинного страдания, [...] возвышал их с Арсеном брак так, как исключительной силы финальные слова иногда способны озарить новым смыслом даже абсолютно посредственное произведение. (с. 180)

Свою специфическую интерпретацию процитированного фрагмента повести предлагает также Зборовская, находя, что в нём нашла отражение „фальшивая, театрализованная женственность” героини Забужко. Давая волю своим глубоко личным читательским эмоциям, исследовательница считает сам факт переживания „развода с мужем [...] как

²⁸ Л. Таран, *op. cit.*, с. 28.

²⁹ См.: В. Агеева, *op. cit.*, с. 286–287; Л. Таран, *op. cit.*, с. 26–27, 32, 33.

театрального действия” чем-то этически абсолютно недопустимым: „Слова мужа, которые должны были вернуть женщину к осознанию глубинной семейной проблематики, не проникают в её душу: жизнь приносится в жертву сценической эстетике”³⁰.

Зборовская охотно солидаризируется со всеми обвинениями персонажей повести в адрес протагонистки. Это в первую очередь касается той пресловутой „субъектности”, которую Арсен инкриминирует своей „недоброй” жене, не позволяющей себя любить. Исследовательница истолковывает данную характеристику как „меланхолию непричастности”, детерминирующую „психологию «инопланетянки»”. Она также подчёркивает: „Оппонент Рады, Валентин Степанович, не случайно замечает” в её имитаторской „стилистике [...] серьёзный изъян – «избыток абстрактной лексики»”³¹.

Было бы несправедливо признать критическую позицию Зборовской относительно *Инопланетянки* полностью лишённой научного основания. Однако риторика её суждений трудно назвать объективной, поскольку вина протагонистки субъективно усматривается в том, что фактически является её бедой. При этом упреки в нарцисстической боязни „самопознания”, в формировании яркого психотипа „маргинальной писательницы в украинской литературе”, в пафосе „инфицированного империализмом феминизма” и пр.³² не позволили исследовательнице увидеть многих важных составляющих идентичности героини Забужко.

Например, вышеупомянутая сцена финального выяснения отношений Рады Д. и Арсена, среди множества иных интерпретационных подходов, может также иметь, как минимум, два глубиннопсихологических прочтения – в плане конфронтации личности с тенью³³ и последующей ассимиляции ею бессознательных архетипических мотивов анима-

³⁰ Н. Зборовська, *op. cit.*, с. 457, 455–456.

³¹ *Ibidem*, с. 456.

³² *Ibidem*, с. 456–457.

³³ Ср.: D. Sharp, *Cień...*, s. 43–46.

са³⁴. Показательно, что данная проблематика, не ограничиваясь контекстом анализируемой повести, осмысливается также в мемуаристике Забужко.

В воспоминаниях, посвящённых Соломии Павлычко (1958–1999), известной деятельнице украинской культуры, исследовательнице литературы и истории феминизма, переводчице, публицистке, трагически погибшей в расцвете творческих сил, писательнице, среди пр., свидетельствует, как доверительно делилась с подругой личными проблемами и как однажды „получила от неё свой моральный урок”. Переживая период эмоциональных потрясений, когда рассказчицу „долгое время метало от экстремума до экстремума, от «безоблачного солнца» до гроз и штормов, [...] на гребне одного из таких «штормов»” она „поделилась [...] своим «любовным кредо»: любовь должна быть такой, чтобы стоило о ней написать, иначе какой смысл влюбляться?..” Лаконичный ответ собеседницы навсегда запечатлелся в её памяти: „это очень цинично – влюбляться, чтобы написать про это!”³⁵.

Данный эпизод помог мемуаристке стать более сознательной личностью в нескольких аспектах. Как писательница она задумалась, насколько в действительности широко поле смысловых оттенков самого понятия *цинизм*. Как профессиональная учёная, представительница гуманитарных наук, закончившая с отличием философский факультет столичного университета, а также успешно защитившая небанальную кандидатскую диссертацию (на тему: *Эстетическая природа лирики как рода искусства*), ещё раз задумалась над обоснованным Сореном Киеркегаардом „иерархическим отличием «эстетической» и «этической» личности”. Но, пожалуй, самым существенным стало внутреннее осознание определённой инфантильно-теневой составляющей собственной идентичности: „«девочки-мажор-

³⁴ Ср.: D. Sharp, *Animus*, w: idem, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga...*, s. 33–36.

³⁵ Перевод фрагментов воспоминаний осуществлён по изданию: О. Забужко, *Ефект присутності*, в: *Спогади про Соломію Павличко*, упорядкованя тексту В. Кирилова, Київ 2006, с. 112–113.

ки» – избалованной девчонки, для которой не существует границы между свободой и произволом³⁶.

Повесть *Инопланетянка* и беседу писательницы с подругой, состоявшуюся „в начале девяностых”, во времени разделяет несколько лет. Эта беседа, которую Забужко субъективно отчитала как чрезвычайно важный факт своей психобиографии, очевидно, стала пусковым механизмом, обозначившим новый этап процесса внутренней самоидентификации писательницы, бессознательно уходящего корнями отчасти также в текст *нефантастической повести* и одновременно открывающего перспективу создания новых художественных произведений, в которых проблемы идентичности автора и персонажей, сложных соотношений фантастики и реальности, автобиографизма и телесности феминного письма, а также многие другие не утратили актуальности. Среди них беспрецедентной популярностью у читателей, критиков и литературоведов на целом свете вот уже почти два десятилетия с полным правом пользуется роман-бестселлер *Полевые исследования украинского секса*. И тем не менее есть все основания утверждать, что его воистину спектакулярный успех не в последнюю очередь был достигнут благодаря опыту *Инопланетянки*, в своё время приоткрывшей писательнице некоторые сокровенные тайны человеческой души.

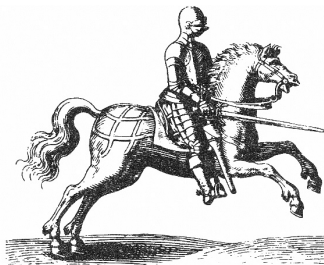
Irina Betko

Three levels of freedom: temptation of heroine in Oksana Zabuzhko's story *Alien*

The article analyzes the ratio of fiction and reality in Oksana Zabuzhko's story *Alien*. This is the debut autobiographical work of the famous Ukrainian writer, who was born in 1960. Her fantasy is the original variation of the story about selling one's soul to the devil for a guaranteed ability to create masterpieces. The protagonist has very difficult psychological problems with her artistic self-identity and relations with people.

³⁶ Ibidem, с. 113.

KATARZYNA ARCISZEWSKA
Uniwersytet Gdański



GNOSTYCZNY KOD OPOWIADANIA
I ODJECHAŁ RYCERZ MÓJ...
MARINY I SIERGIEJA DIACZENKÓW

Marina i Siergiej Diaczenkowie to pochodzący z Ukrainy pisarski i małżeński tandem¹, odnoszący sukcesy na rodzimym rynku wydawniczym, a także cieszący się powodzeniem wśród czytelników zagranicznych. Wynikiem niemal dwudziestoletniej wspólnej aktywności literackiej² tej pary autorów jest imponująca liczba utworów fantastycznych, obejmująca liczne powieści, nowele, opowiadania, a także sztuki teatralne, scenariusze filmowe i telewizyjne³. Paweł Laudański, tłumacz, krytyk i wielbiciel rosyjskojęzycznej literatury *science fiction*

¹ Diaczenkowie nie są jedynym przykładem współpracy twórczej. Zjawisko to dotyczy w przeważającej mierze literatury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem fantastyki. Znany duetem wśród pisarzy fantastów jest para rosyjskich autorów: Dmitrij Gromow i Oleg Ładyżenski, którzy sygnują swoje książki pseudonimem H. L. Oldi. Efektem wspólnej pracy Andrieja Bielantina i Galiny Czernej jest cykl *Profesjonalny zwierolak* (*Профессиональный оборотень*) i jego kontynuacja *Powrót zwierolaków* (*Возвращение оборотней*). Elena Byczkowa i Natalia Turczaninowa są współautorkami kilku powieści *fantasy*. Należy również wspomnieć o popularnym na rosyjskim rynku wydawniczym pisarskim tercecie, w skład którego wchodzi: Aleksiej Piechow, Elena Byczkowa i Natalia Turczaninowa, autorzy cyklu *Nocna stolica* (*Ночная столица*).

² Debiut literacki Diaczenków przypada na 1994 rok.

³ Pełna bibliografia została zamieszczona na stronie internetowej Русская фантастика и фантастика в сети: <http://www.rusf.ru/marser/>.

i *fantasy*, prezentuje Diaczenków jako „niekwestionowanych liderów fantastyki psychologicznej”, którzy „posługując się sztafażem *fantasy* czy *urban fantasy*, opisują to, co interesuje ich najbardziej: człowieka i jego zachowanie w ekstremalnych [...] sytuacjach”⁴. O fascynacji ludzką psychiką mówi także pisarska para: „Неважно, каких существ мы описываем – мы исследуем душу человека, то, что важно и интересно нам”⁵. Opisując przeżycia wewnętrzne bohaterów ukazanych w różnych wymiarach przestrzennych i czasowych światów wykreowanych w swoich utworach, autorzy deszyfrują uniwersalny kod emocji, instynktów i bodźców postępowania, który w postaci archetypicznej niezmiennie funkcjonuje w świadomości człowieka. Teksty Diaczenków stają się doskonałą ilustracją uniwersalnych ludzkich potrzeb. Najważniejszą z nich, według ukraińskich fantastów, jest potrzeba dążenia do prawdy o sobie i świecie, do odkrywania własnej tożsamości⁶ i potwierdzania swego człowieczeństwa, ponieważ, jak podkreśla Jerzy Prokopiuk, „człowiek jest człowiekiem wtedy i tylko wtedy, jeżeli żyje w nim potrzeba czystej Prawdy, Prawdy bezinteresownej i gotowość czynienia czystego Dobra, Dobra bezinteresownego”⁷. W tym zakresie twórczość Diaczenków i innych pisarzy-fantastów wypełnia niszę powstałą w wyniku „dehumanizacji bohatera w literaturze współczesnej”⁸, o jakiej wspomina Czesław Miłosz:

Podobnie jak w malarstwie zniknęła ludzka twarz i forma, tak i powieść pozbyła się bohatera, który by nas poruszał czy zachwycał, z którym moglibyśmy się utożsamić, a w miejsce postaci otrzymujemy beładnie poruszające się pojemniki na doznania i refleksje.

⁴ P. Ludański, *Marina i Siergiej Diaczenko*, Esensja, <http://esensja.stopklatka.pl/ksiazka/publicystyka/tekst.html?id=554&strona=1#strony>.

⁵ *Хорошо забытое новое. Беседа с Мариной и Сергеем Дьяченко*, „Мир фантастики” 2003, №3, <http://mirf.ru/Articles/art251.htm>.

⁶ O podobnej tendencji w polskiej literaturze fantastycznej pisze Anna Sobolewska. Zob. A. Sobolewska, *Między gnozą a cybernetyką. Mity polskiej fantastyki*, w: *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 251–253.

⁷ J. Prokopiuk, *Bogami jesteście*, „Gnosis” 2000, nr 12, s. 5.

⁸ A. Sobolewska, *op. cit.*, s. 251.

W tym sensie zachodnia sztuka i literatura się dehumanizują. W efekcie tracą kontakt z otaczającą rzeczywistością, jako że jedynie jasno wyodrębniona ludzka forma pozwala nam odróżnić to, co rzeczywiste, od tego, co nierzeczywiste. [...] Czy to nie zastanawiające, że jedynym pozytywnym bohaterem, jakiego dała nam w ostatnich dekadach literatura zachodnia, jest Frodo Baggins z *Władcy pierścieni* J. R. R. Tolkiena?⁹

Na uwagę w prozie Diaczenków zasługuje specyfika odkrywania przez protagonistów tajemnic własnego wnętrza. Autorzy nie ograniczają poszukiwań swych bohaterów do poznania obiektywnych i racjonalnie umotywowanych faktów postępowania. Interesuje ich przede wszystkim głęboki sens prawdy, o którym mówi Werner Herzog: „[...] prawda, czyli to, co niewysłowione, ukryte pod powierzchnią zdarzeń. [...] Prawda jest odkrywaniem ludzkiej natury z jej fantazjami, mitami, poezją, emocjami, pięknem, strachem, snami”¹⁰. Ukraińscy fanteści często sięgają po schematy i struktury mityczne¹¹, bowiem właśnie one ukazują współczesność w szerszym kontekście, umożliwiają lepsze jej zrozumienie, oparte na odczuciu harmonijnego współlistnienia dwóch uzupełniających się wymiarów – naszego „tu i teraz” oraz aspektu wiecznego trwania. Diaczenkowie rozumieją, że „prawda mitów, baśni i legend jest metafizyczną prawdą i jako taka jest ważniejsza i prawdziwsza niż tzw. «fakty», czy też «faktyczne wydarzenia»”¹². Realizując tę tezę w swoich utworach, pisarze współuczestniczą w powszechnym w literaturze fantastycznej procesie rehabilitacji mitu w „świe-

⁹ J. Pilch, *Czesław nie zna się na prozie*, „Dziennik” 9.01.2009, cyt. za: ibidem, s. 251.

¹⁰ J. Wróblewski, *Szok pierwszego spojrzenia. Rozmowa z niemieckim reżyserem Wernerem Herzogiem, gościem honorowym rozpoczynającego się festiwalu filmowego Planete Doc Review*, „Polityka” 2010, nr 18.

¹¹ Rolę literatury i kultury popularnej jako łącznika między współczesnością a rzeczywistością mityczną podkreślają między innymi Carl Gustaw Jung i Joseph Campbell. Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1976; J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. S. Flowers, tłum. I. Kania, Kraków 2007.

¹² K. Maurin, *Prawda legend, baśni i mitów*, „Gnosis” 1998, nr 10, s. 122.

cie odmitologizowanym¹³, zapoczątkowanej, zdaniem Mariusza Dobkowskiego, przez Josepha Campbella, który „nie tylko w interesujący sposób opowiadał o świętych narracjach, lecz także umiał pokazać ich obecność i zapotrzebowanie na nie we współczesnej kulturze Zachodu”¹⁴.

Doskonałym przykładem prezentacji mitycznego tła w tekstach Diaczenków jest opowiadanie *I odjechał rycerz mój...* (*И отъехал рыцарь мой...*), w którym wnikliwy odbiorca odnajdzie pierwiastki kosmogoniczne, antropogeniczne, soteriologiczne, a także czytelne odwołania do istotnych dla każdej mitologii rytuałów inicjacyjnych. Interesujące, że pisarze zdają się sami podsuwać klucz interpretacyjny dla przedstawionych treści mitycznych. Specyfika przywołanych motywów i ich symboliki wskazuje bowiem na ścisły związek linii fabularnych z paradygmatem gnostycznym.

Egzemplifikację takich właśnie inklinacji stanowi sposób kreowania przestrzeni. Na początku opowiadania czytelnik zapoznaje się z katastroficznym pejzażem świata przedstawionego:

U podnóża wzgórza przycupnął mały gaj oliwkowy. Daleko na południu czerniały ruiny majątku spalonego w zeszłym roku przez mchowate gwiazdy. Po drodze gnano bydło na targ. Wokół rozpościerało się kamienne pustkowię; czerwona, potrzaskana ziemia.¹⁵

Krajobraz ten przywodzi na myśl teren dotknięty niewyjaśnionym kataklizmem. Odradza się on wprawdzie do życia, co symbolizuje wzmianka o gaju oliwnym i zwykłych gospodarskich czynnościach, jednak na plan pierwszy wysuwają się emblematy zniszczenia i wyjałowienia, wśród nich oznaki normalności

¹³ J. Campbell, *op. cit.*, s. 28.

¹⁴ M. Dobkowski, *Mitologia zaangażowana. Recenzja książki: „Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem”*, Polityka, <http://www.polityka.pl/kultura/ksiazki/251815,1,recenzja-ksiazki-potega-mitu-rozmowy-billa-moyersa-z-josephem-campbellem.read>.

¹⁵ M. i S. Diaczenko, *I odjechał rycerz mój...*, tłum. P. Ogorzałek, w: *Kroki w nieznanie. Almanach fantastyki*, red. K. Walewski, Stawiguda 2006, s. 359. Dalej jako KW z podaniem numeru strony.

zdają się być dysonansem. Wymowa budowanej przez autorów wizji zbliża się do gnostycznego symbolu świata-pułapki, powołanego do życia przez samozwańczego twórcę-demiurga wbrew woli stwórcy-absolutu¹⁶. Za taką interpretacją przemawia motyw stałego zagrożenia ze strony nieba, symbolizujący w opowiadaniu Diaczenków odrzucenie materialnej rzeczywistości świata przedstawionego przez moce transcendentne. Nocne ataki tajemniczych mchovatych gwiazd, a także innych fantastycznych niebiańskich tworów sięją spustoszenie w przestrzeni ziemskiej, zmuszając jej mieszkańców do ciągłej interwencji, pozbawiając ich snu i nadziei na bezpieczną, spokojną egzystencję. Walka i poczucie osaczenia stają się sygnaturą wykreowanej przez fantastów przestrzeni. Jest to szczególnie widoczne, jeśli weźmiemy pod uwagę motyw zwielokrotnionego ograniczenia. Pierwszą, metaforyczną, barierę stanowią obecne w cytowanym fragmencie i w dalszej części tekstu znamiona wrogości i śmierci, charakteryzujące pejzaż zewnętrzny: „szeroka opustoszała droga” (KW, 362); „palące promienie słońca” (KW, 367); ostrzeżenie, iż „nie zostawia się człowieka na noc bez dachu nad głową. Zostałby pożarty” (KW, 371). Znaczące są słowa mnicha, który pojawia się w opowiadaniu jako gość głównej bohaterki i stwierdza: „W tej okolicy, señora, trafiają się absolutnie przerażające rzeczy – zarówno w biały dzień, jak i w nocy. Czy zauważyła pani, że tutaj si wieśniacy za nic mają imię boże?” (KW, 362) oraz w innym miejscu: „Wszyscy zapomnieli o Bogu i nikt już w jego imię nie popełnia nie tylko wielkich czynów, ale nawet drobnych dobrodziejstw” (KW, 363). Status przybysza wzmacnia wagę informacji o sytuacji w świecie pozbawionym opieki absolutu, skazanym na dramatyczne konsekwencje pychy demiurga. Brakuje w nim prawdziwego boskiego pierwiastka, w związku z czym, jak zauważa dalej zakonnik, zanikają kardynalne wartości: „Sprawiedliwość może istnieć jedynie w świecie, w którym dobro i zło nie są wartościami względnymi, lecz absolutnymi. A w naszym świecie, gdzie Bóg został zapomniany, nie ma dobra ani zła, a więc nie ma i sprawiedliwości” (KW, 364).

¹⁶ Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994; K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2003.

Drugą, namacalną, granicą, zawężającą w sposób dosłowny wykreowany przez Diaczenków obraz świata, jest mur okalający zamek. Budowla zdaje się odgradzać mieszkańców od złej przestrzeni zewnętrznej, sielankowe opisy tego miejsca kontrastują z widokami poza murem:

Cykady hałasowały. Fontanna szemrała. Po kolacji, jak to było w zwyczaju, przeszliśmy z gościem na wewnętrzny dziedziniec i niezależnie od siebie wyciągnęliśmy fajki. Na stopniach, częściowo zakryty przez różany krzew, siedział Diego i grał na gitarze – delikatnie, nie zwracając naszej uwagi, w harmonii z cykadami, fontanną i moimi myślami. (KW, 371)

Dalsza lektura opowiadania dowodzi jednak, że pozytywna interpretacja symbolu twierdzy-domu¹⁷ w tym wypadku nie jest właściwa. Wiele tropów, choćby fajka w cytowanym fragmencie, sugeruje, że wymowa tego motywu ma konotacje piekielne. Dym, jak pisze Piotr Kowalski, „spełniał [...] rolę ochronną i antydemoniczną: oczyszczał teren, odstręczał złe moce”¹⁸. Wprowadzenie motywu fajki – źródła dymu – może więc sygnalizować poczucie zagrożenia i potrzebę przeciwdziałania niebezpieczeństwu także w „oswojonej” przestrzeni wewnętrznej.

Zamek pełni funkcję swoistego magazynu. Do jego właścicielki, pięknej Klary, zjeżdżają ludzie pokonani w pojedynku przez Amanecera, rycerza jej serca, przywożąc dary na miarę futurystycznej wersji eposu rycerskiego: „Było tam dziesięć kanistrów oleju solarowego. Szpula miedzianego drutu, bęła bawełny, kłęb waty. Olej konopny i maszynowy” (KW, 358). Zgromadzone zapasy łatwopalnych oleistych cieczy również wywołują skojarzenia ze sferą chthoniczną, której granice two-

¹⁷ Zazwyczaj dom jest symbolem centrum wszechświata, przestrzeni „oswojonej” bądź świętej. W procesie budowania domu człowiek naśladuje pierwotny początek, kosmogoniczne dzieło bogów. Zob. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 34; W. Kopaliński, *Słowniki*, t. 6: *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 64–66; P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, s. 84–89.

¹⁸ P. Kowalski, *op. cit.*, s. 108.

rzą między innymi rzeki ognia¹⁹. Teren zamieszkały przez bohaterów i teraźniejszość, w której egzystują, zyskują więc status przestrzeni o demonicznej proveniencji i potwierdzają obecny w opowiadaniu gnostyczny przekaz, głoszący, że „ludzie znajdujący się w piekle już w czasie swego doczesnego życia”²⁰.

Zachwianie sfery bezpieczeństwa w obrębie zamku autorzy podkreślają poprzez wykorzystanie motywu fałszywego *axis mundi*²¹. Rolę tradycyjnego „filaru świata”, centrum wewnętrznej przestrzeni, pełni w opowiadaniu wieża, która w finalnej części utworu okazuje się zamaskowanym środkiem transportu międzyplanetarnego:

[...] wieża rzeczywiście wibrowała jak podczas trzęsienia ziemi, albo i silniej. Okrągły balkon zatrząsł się i nagle runął, wzniciając obłok kurzu [...].

Przycisnęłam dłoń do ust. Z wieży wciąż odpadały całe płyty tynku, kamienie, glina, licowanie. Spod obspanej powłoki prześwitywała gładka, matowa stal.

Coś upadło i roztrzaskało się wewnątrz budowli.

Wieża stała teraz stalowa, naga, ozdobiona jedynie rzędami nitów. I wydawało się, że jest częścią czegoś większego, ukrytego pod ziemią. Było też oczywiste, że nie ma – i nigdy nie miała – nic wspólnego z architekturą mauretańską. (KW, 395)

Wynikiem przeobrażenia wieży jest konstrukcja wyraźnie nacechowana obcością, nieprzystawalnością do dotychczasowej rzeczywistości zamku. Przemiana fragmentu twierdzy rozpoczyna proces destrukcji zarówno w sensie dosłownym – zburzenie architektonicznych elementów budowli – jak i metaforycznym – zanegowanie światopoglądu głównej bohaterki, nieświadomej tajemnicy ukrytej w znajomych, zdawałoby się, murach fortecy. Na uwagę zasługuje fakt, że autorzy przypisują nowemu obiektowi labiryntowy charakter, zaś wskazanie na możliwość istnienia jego podziemnej części potwierdza związek zarówno

¹⁹ Zob. *Zaświaty i krainy mityczne. Leksykon*, red. M. Sacha-Piekło, Kraków 1999, s. 8.

²⁰ A. K. Turner, *Historia piekła*, tłum. J. Jarniewicz, Gdańsk 1996, s. 45.

²¹ Zob. M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne...*, s. 32–33.

z piekłem, jak i labiryntem, którego specyfikę wyznaczają między innymi atrybuty charakterystyczne dla sfery chtonicznej: „ciemność, podziemność, tajemniczość”²². Zabieg ten można więc uznać za element uwiarygodniający interpretację symbolu wieży jako znaku „tego świata”, będącego zaprzeczeniem uniwersalnego *sacrum*, stanowiącego odbicie pandemonium na ziemi i będącego źródłem kosmicznego chaosu.

Manfred Lurker pisze, że „cechą charakterystyczną wszystkich prawdziwych symboli jest ich podwójna wartościowość; mogą przemieszczać się z jednego bieguna znaczeniowego na drugi”²³. Taka właśnie dualność charakteryzuje obraz wieży-rakiety, która zawiera w sobie przeciwstawne pola semantyczne: swój-obcy, znany-nieznany, tutaj-tam, bliski-daleki, *sacrum*-*profanum*, aż po najbardziej znaczące zestawienie życie-śmierć. Wieża, pełniąc pierwotnie funkcję osi kosmicznej, zapewniającej otwarcie na transcendencję i uporządkowanie świata, przekształca się w niebezpieczną labiryntową formację. Nie bez znaczenia jest to, że obiekt w jego nowej odsłonie można interpretować jako symboliczny pal ofiarny, bowiem wyznacza on centrum przestrzeni, gdzie miała nastąpić śmierć Klary.

Skrywana w murach zamku rakieta stanowi atrybut Amanecera. Protagonista jest ciekawą, niejednoznaczną postacią. Widzimy go na początku przez pryzmat uczuć Klary, damy jego serca, jako wcielenie błędnego rycerza. Bohater do pewnego stopnia powielił schemat utarty w średniowiecznych legendach. W imię swojej wybranki walczy ze złem, stawia czoła wyznaczanym sobie zadaniom, dowodzi swego męstwa w starciach – z innymi rycerzami, olbrzymami i magami – zawsze wychodząc z nich zwycięsko, co gwarantuje czystą i bezwarunkową miłość Klary. Obraz, jaki pojawia się w relacji kochającej kobiety, sugeruje analogię między postacią Amanecera i gnostycznego posłańca, poszukującego w „tym świecie” iskry prawdziwego życia i przebłyску „tamtego świata”. Do takiej interpretacji skłania jego przydomek – „rycerz poranka”, a także fakt, iż przebywa on na ziemi tymczasowo, będąc mieszkań-

²² K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Warszawa 2003, s. 92.

²³ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnarowski, Kraków 1994, s. 27.

cem odległej gwiazdy. Mamy więc do czynienia z kimś „spoza świata”, przybyszem z zewnątrz, którego posłannictwem, według gnostyków, jest oświecenie ludzi skazanych na bytowanie materialne bez możliwości kontaktu z prawdziwym bóstwem. Ostatecznie jednak misja Amanecera kończy się fiaskiem, a on sam ma zamiar odejść na zawsze: „Chcę wrócić do domu z tego obłąkanego świata” (KW, 396).

Autorzy podsuwają także drugą, alternatywną linię interpretacyjną wątku rycerza. Bohater traci w niej rys pozytywnie nacechowanego posłańca, by zyskać przymioty postaci przeciwnostawnej – demiurga. Należy zwrócić uwagę na interesujący sposób wprowadzenia bohatera do opowiadania. Rycerz funkcjonuje w warstwie fabularnej utworu od początku jako główny, choć nieobecny w przeważającej części opisywanych zdarzeń protagonista. Znamy go z relacji innych bohaterów, Klary oraz przybywających do zamku gości. Taki sposób kreacji postaci przywodzi na myśl podobieństwo do gnostycznego boga-uzurpatora, który tworzy świat, a gdy okazuje się on niedoskonały, opuszcza go, nie chcąc ponosić odpowiedzialności za swój błąd.

Na symboliczne pokrewieństwo z demiurgiem wskazuje także kreacyjna moc Amanecera. Posiada on zdolność konstruowania sztucznych istot nazywanych w opowiadaniu ludźmi drugiego porządku. Rycerz wpisuje się w ten sposób w schemat naukowca-eksperymentatora, który stawia się ponad prawami boskimi i naturalnymi²⁴, a w akcie tworzenia widzi możliwość zaspokojenia chęci dominacji i władzy²⁵. Monika Radkowska-Walkiewicz pisze, że „u podstaw pomysłu zbudowania sztucznego człowieka leży niezgoda na czas, na przemijanie. Bo sztuczny człowiek przede wszystkim ma być nieśmiertelny”²⁶. Bohater Diaczenków swoim postępowaniem zdaje się polemizować z powyższą teorią. Jego działania determinuje w głównej mierze egoizm i potrzeba chwili, dlatego bez humanistycznej refleksji nad losem własnych twórców jest

²⁴ Zob. M. Radkowska-Walkiewicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 54.

²⁵ Ibidem, s. 55.

²⁶ Ibidem, s. 96.

on w stanie zniszczyć je, gdy przestają być użyteczne. Motyw ten autorzy opowiadania prezentują przede wszystkim w wątku Klary. Ukochana Amanecera okazuje się być nieświadomą tego faktu kobietą-cyborgiem, zaprogramowaną przez rycerza, by go kochała i wiernie na niego czekała. Jak wyjaśnia sam bohater, fakt stworzenia Klary wynika z reguł, które rządzą światem:

Jesteś przepiękna. Jesteś najwspanialszą z kobiet. Te oczy, usta, włosy, owal twarzy. I twoje serce, Klaro. Wiem, że czekałabyś przez całe lata. Stawiałabyś w oknie świeczkę i czekała. Twoje oczekiwanie uczyniło mnie rycerzem. Twoje imię pozwalało dokonywać cudów. Szkoda. Nie ja wymyśliłem rządzące tym światem prawa, wedle których rezultat każdego wysiłku nie jest zdeterminowany przez zręczność i wiedzę, przez siłę, czy nawet łut szczęścia, lecz przez motywację. Idiotyczne zasady. Lecz potrafiłem je wykorzystać. Stworzyłem cię, Klaro. Stworzyłem cię – swoją damę. Gdyż byłaś mi potrzebna. (KW, 396–397)

Uderza w tej wypowiedzi bezwzględne podporządkowanie uczuć racjonalnej kalkulacji. Uroda i emocje kochającej kobiety są ważne tylko dlatego, że wspomagają rycerza w jego walce, stanowią rodzaj metafizycznego dopingu, co potwierdza wypowiedź mnicha: „Pani piękno jest dobrem, señora. Pani współczucie, wspaniałomyślność, szczodrość. I pani miłosierdzie. Sądzę, że rycerz, który dokonuje bohaterских czynów na cześć tak wspaniałej damy, powinien być niezwyknięty” (KW, 364). Amanecer traktuje atrybuty Klary jako środki do osiągnięcia celu, który jest nadrzędny wobec losu kobiety. Kierując się swoiście pojmowaną odpowiedzialnością za swoje dzieło, przed opuszczeniem ziemi rycerz postanawia uśmiercić damę swego serca, by nie zostawiać jej samej w obliczu zagrożeń tego świata. Decyzja bohatera zdaje się jednak nie wynikać ze współczucia dla samotnej i bezbronnej ukochanej, jest ona raczej sposobem zademonstrowania hierarchii w relacji między Amanecerem i Klarą, jasno określającej ich role: twórcy i tworu poddanego jego woli. Rycerz ma zamiar usunąć i zniszczyć

chip zawierający dane sztucznej kobiety, nie zwracając uwagi na jej prośby i protesty. Działania bohatera są zdecydowane, towarzyszą im początkowo wyrozumiałość wobec zdumienia Klary, następnie zniecierpliwienie, ostatecznie agresja, gdy kobieta nie chce przyjąć swego losu z pokorą.

Przemiana protagonisty z błędnego rycerza w inżyniera-konstruktora i destruktora jednocześnie nosi znamiona procesu demonizacji bóstwa, o którym wspomina Campbell:

Bóstwo, które nie zostaje rozpoznane, nie jest czczone i nie odgrywa roli w naszym świadomym życiu, staje się bałwanem. Zamyka się i przestaje być przezroczyście wobec transcendencji. Energia ulega zablokowaniu i przekształca się w to, co nazywamy diabłem. Bóstwo zostaje zanegowane i przeistacza się w negatywną, groźną siłę.²⁷

W kulminacyjnym momencie, gdy Amanecer oznajmia Klarze, jak bardzo zawiódł go ten świat, zarówno bohaterka, jak i czytelnicy stają się świadkami przedzierzgnięcia się szlachetnego rycerza w monstrum o naturze demonicznego sobowtóra. Istotnym elementem ujawniającym prawdziwy charakter postaci jest czarny hełm z opuszczoną przyłbicą, stale zakrywający twarz Amanecera. Jego znaczenie można uznać za tożsame z wymową maski, która już „w chrześcijańskim wczesnym średniowieczu stała się symbolem zwodniczych demonów”²⁸, a współcześnie bywa również interpretowana jako „znak fałszu i zakłamania”²⁹. Protagonista przyznaje się do przypisanej mu potworności, mówiąc: „Z ludzkiego punktu widzenia wyglądam przerażająco, Klaro, i na próżno chcesz mi spojrzeć w oczy – ja nie mam oczu” (KW, 397). Jego diaboliczność dostrzega też Diego, giermek jednego z pokonanych przez Amanecera rycerzy: „Och, strasznym mi się wydał pani señor [...]. Myślałem, że jest po prostu z piekła rodem...” (KW, 369).

²⁷ J. Campbell, F. Boa, *Kwestia bogów. Zapisy rozmów*, tłum. P. Kołyszko, Warszawa 1994, s. 20.

²⁸ M. Lurker, *op. cit.*, s. 283.

²⁹ Zob. M. Radkowska-Walkowicz, *op. cit.*, s. 203.

Na uwagę zasługuje fakt, że w postaci rycerza Diaczenkowie łączą tradycyjny przekaz gnostyczny ze współczesną wersją mitu sztucznego człowieka. Amanecer konstruuje cyborgi, jednak jego dzieła wyglądają i zachowują się jak zwykli ludzie, podczas gdy on sam, ubrany w nieodłączną zbroję („Spał, jak zwykle nie zdejmując zbroi” [KW, 394]), pozbawiony ludzkich rysów w rzeczywistości bardziej przypomina robota, mechanicznie wykonującego zaprogramowane czynności. Swoją postawą wobec Klary, obojętnością i bezwzględnością w stosunku do kobiety, której istnienie stanowiło motywację jego działań, bohater udowadnia, że nie kierują nim uczucia i emocje. Autorzy opowiadania *I odjechał rycierz mój...* stosują tu znany w literaturze fantastycznej zabieg przeniesienia wartości i zmiany hierarchii w relacji twórca–robot. Dokonując dehumanizacji rycerza i obdarzając cechami ludzkimi kobietę-cyborga³⁰, pisarska para zdaje się sugerować konieczność rewizji poglądów na temat kondycji współczesnego człowieka i jego uprzywilejowanej pozycji w świecie. Tym samym Diaczenkowie dołączają do kulturowego dyskursu transhumanistycznego, który zapowiada przemianę człowieka i jego środowiska. Postępujący rozwój nauki i techniki przyczynia się według transhumanistów do stopniowego usprawniania istoty ludzkiej i zagwarantuje w przyszłości pełną metamorfozę do stanu idealnego „postczłowieka”, którego zakres możliwości umysłowych i fizycznych zostanie poszerzony tak bardzo, że zatraci on pokrewieństwo z gatunkiem *homo sapiens*³¹. Wydaje się, że wykreowaną przez ukraińskich autorów bohaterkę, łączącą atrybuty sztucznej inteligencji z naturalnymi ludzkimi odruchami, można uznać za przykład postaci przejściowej na drodze transhumanistycznej ewolucji.

Przeciwwagą dla Amanecera jest giermek Diego. Bohaterowie zbudowani są na zasadzie kontrastów, lecz obu cechuje wpisana w specyfikę ich postaci przemiana. W odróżnieniu od demonicznej metamorfozy rycerza zmiana giermka polega na wzroście symbolicznego potencjału tej postaci. Pojawia się

³⁰ O podobnym zjawisku w twórczości Philipa K. Dicka pisze Radkowska-Walkowicz. Zob. *ibidem*, s. 199–206.

³¹ Zob. www.transhumanista.pl.

on w zamku Klary z darami po zwycięskim pojedynku Amanecer z seniorem Diega. W odróżnieniu od innych bohaterów nie odjeżdża po przekazaniu łupów. Prawdziwą motywacją przybycia do posiadłości Klary jest miłość do niej, rozbudzona przez opowiadanie „rycerza poranka” o jego damie serca. Młodzieniec wyznaje: „Nawet, gdyby mi nie kazał [Amanecer – przyp. K. A.] i nie wskazał drogi, i tak bym pani szukał i w końcu znalazł” (KW, 369). Początkowo Diego funkcjonuje w opowiadaniu jako niedoświadczony, zapatrzony w ukochaną adorator („ubóstwiał mnie z daleka, delikatnie, nie dając mi najmniejszego powodu, by podejrzewać go o nachalność” [KW, 370]). Z czasem pozycja giermka zmienia się, zyskuje on na znaczeniu w życiu Klary i zamkowej społeczności, wchodząc stopniowo w nowe role. Pełni on między innymi ważną funkcję obrońcy fortecy przed mchowatymi gwiazdami, wyręczając Klarę, która docenia jego poświęcenie: „mogę pójść odpocząć na wewnętrznym dziedzińcu, posiedzieć przy ogniu albo po prostu położyć się spać, podczas gdy Diego, wierny mi jak własne serce, kosi niebezpiecznych gości na prawo i lewo. Zużywając przy tym dwa razy mniej energii!” (KW, 370). Towarzystwo Diega jest antidotum na samotność stale doskwierającą kobiecie oczekującej swego nieobecnego rycerza. Giermek umila jej czas rozmową, śpiewem i muzyką, sprawia, że kobieta po raz pierwszy z adorującej staje się adorowaną, odkrywa inny wymiar emocjonalny. Takie działanie bohatera pozwala przypisać mu rolę drugiego stwórcy Klary. Amanecer powołuje ją do życia jako robota zaprogramowanego na spełnianie jego poleceń, ale prawdziwego aktu kreacji dokonuje Diego, który stwarza Klarę jako człowieka. Helmuth Plessner stwierdza, że „istota nie posiadająca możliwości śmiechu i płaczu nie jest człowiekiem”³². W kontekście tej wypowiedzi kardynalnego znaczenia nabierają zabiegi giermka dążące do rozśmieszenia kobiety. Sposób, w jaki Diego osiąga cel, przywodzi na myśl magiczne zaklęcia wykorzystujące tajemną moc odpowiednio dobranych słów:

³² H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, tłum. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posł. A. Zwolińska, Kęty 2004, s. 5.

Od czasu do czasu, ni z tego, ni z owego, mówił coś śmiesznego; długo nie mogłam dojść, jak mu się to udaje. Znane słowa w nieznanym połączeniu – i już turlasz się ze śmiechu, sama nie rozumiejąc, dlaczego. Początkowo sądziłam, że wychodzi mu to przypadkowo – jednak nie, rozmyślnie mnie rozśmieszał; zdarzały się wieczory, gdy poważnie błagałam go, by przestał, bo ze śmiechu bolał mnie brzuch.

Sam nigdy się nie śmiał. Jedynie uśmiechał się kącikami ust. Chytry chłopak. (KW, 371)

Istotnym komponentem warstwy fabularnej oraz znaczeniowej analizowanego utworu jest miłość Diega do Klary. Charakteryzuje ją bezinteresowność i czystość – cechy opiewanej w eposie rycerskim miłości dworskiej (Amor) przeciwstawianej namiętności (Eros) i miłości bliźniego (Agape)³³. Uczucie to staje się medium, które przyczynia się do przemiany sztucznego, zaprogramowanego funkcjonowania kobiety w świadome pragnienie egzystencji. Giermek nabiera cech prawdziwego – w odróżnieniu od Amanecera uzurpującego sobie to miano – posłańca, który znajduje i rozbudza w Klarze iskrę życia. Również inne atrybuty świadczą o szczególnej roli młodzieńca. Diego przybywa z „innego świata” – „widział morze jeszcze jako dziecko” (KW, 370) i w opowieściach przekazuje Klarze obrazy niewyobrażalnych krajobrazów. Ponadto charakteryzują go wewnętrzna harmonia, wyrażona między innymi poprzez talent muzyczny, oraz bliskość z naturą – w przestrzeni niemal pozbawionej śladów przyrody Diego ukazany jest w otoczeniu różanego krzewu, cykad i fontanny, symbolizującej żywą wodę. Należy też zwrócić uwagę na widoczną w obrazie bohatera zbieżność z postacią Chrystusa. Przejawia się ona w przypisanej młodzieńcowi symbolice róży i wody, a także w gotowości złożenia się w ofierze w obronie Klary. Giermek ryzykuje własne życie, stając do pojedynku z rycerzem. Czyn Diega przywodzi na myśl walkę Dawida z Goliatem. Świadczy o tym choćby dysproporcja pomiędzy przeciwnikami, ich umiejętnościami i uzbrojeniem:

³³ Zob. J. Campbell, *op. cit.*, s. 212–215.

Stali naprzeciw siebie – wychudzony Diego w skórzanych spodniach i płóciennej koszuli, pechowy giermek pokonanego rycerza i wyglądający niczym żelazna góra Amanecer, który pokonał setki rycerzy i przynajmniej jednego olbrzyma. (KW, 400)

Giermek decyduje się sprzeciwić doświadczonemu, władającemu mieczem, odzianemu w żelazny pancerz wojownikowi, podczas gdy on sam „w rękach trzymał pastuszy kij. Zwykle drzewo. Nawet nie dąb” (KW, 399). Wygrana młodzieńca jest symbolicznym zwycięstwem dobra (czystej miłości Diega) nad złem (wyrachowaniem rycerza-oszusta, uzurpatora do roli stwórcy). W wątku tym pobrzmiewają echa idei „oddzielenia» boskiego ducha (światła) od materii (demoniczne ciemności), który to motyw kulminuje w spekulacjach religijnych i filozoficznych³⁴. W opowiadaniu *I odjechał rycerz mój...* giermek jest zatem hipostazą ducha³⁵ przeciwstawioną materii uosabianej przez Amanecera. To „człowiek Światłości”³⁶ detronizujący rycerza-demiurga.

O wyższości Diega nad Amanecerem świadczy końcowy wynik poszukiwań obu bohaterów. Rycerz nie znajduje tego, do czego dążył, jego peregrynacje zamiast oczekiwanego triumfu i spełnienia przynoszą rozczarowanie. Za przyczynę takiego stanu rzeczy można uznać fakt, że w istocie celem Amanecera jest czysta demonstracja siły pozbawiona humanistycznego sensu i refleksji. Ten protagonista stanowi więc zaprzeczenie idei błędnego rycerza. Wbrew tradycji nie zmierza do damy swego serca, lecz wciąż się od niej oddala, jego miłość nie jest szlachetna, lecz samolubna i destrukcyjna, walczy on nie tylko z silniejszymi od siebie, broniąc słabszych, ale staje w szran-

³⁴ M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne...*, s. 131.

³⁵ Według Carla Gustava Junga duch przejawia się w mitach i baśniach między innymi pod postacią młodzieńca, symbolizującego pomoc, radę, pobudzenie refleksji. Zob. C. G. Jung, *op. cit.*

³⁶ Postać ta w pismach gnostyków funkcjonuje jako przeciwnik Demiurga, zesłany przez Pistis Sophię, by ukarać zarozumiałość i bezbożność Wielkiego Władcy: „Przed tobą jest nieśmiertelny jasny człowiek, który da o sobie znać w waszych tworach. On ciebie podepcze, jak deptana jest glina garncarska, a ty wraz z twoimi odejdiesz do twojej matki, Otchłani”. K. Rudolph, *Gnostycka kosmologia i kosmogonia*, tłum. S. Cinal, „Nomos” 1992, nr 2, s. 11.

ki nawet z rycerzami niemającymi szans w tej konfrontacji, wreszcie Amanecer popełnia największy grzech przeciwko rycerskiemu kodeksowi, ponieważ koncentruje się wyłącznie na sobie³⁷ i wykorzystuje innych, przede wszystkim Klarę, dla zaspokojenia swych mrzonek, nie biorąc odpowiedzialności za ich los.

Giermek jest przeciwwagą dla postawy rycerza. Młodzieniec posiada jasno sprecyzowany cel – pragnie zasłużyć na miłość ukochanej, zaś uczucie, o którym marzy, urasta do symbolicznej rangi świętego Graala i stawia protagonistę w wyjątkowej sytuacji, bowiem „pozycja, jaką Graal zajmuje w swoim świecie, jest analogiczna do tej, jaką ma miłość ziemską, czyli *Minne*, w świecie zewnętrznym. Tak jak *Minne* dodaje sił w walce arturiańskim rycerzom, tak też Graal daje niezwykłą moc tym, którzy mu służą”³⁸. Diego dochowuje wierności idei, która przyświeca bohaterom mitycznym i baśniowym: „Przystając myśląc przede wszystkim o samym sobie i o własnym przetrwaniu, dokonujesz rzeczywiście heroicznej przemiany świadomości”³⁹. Miłość i szlachetność motywują postępowanie Diega i stają się środkiem jego swoistej inicjacji. W momencie konfliktu z Amanecerem następuje punkt zwrotny w historii giermka, co oznacza zakończenie umownego etapu dzieciństwa i wejście w dorosłość. Diego zmienia się z chłopca, służącego najpierw swemu rycerzowi, następnie Klarze, spełniającego polecenia innych, w mężczyznę, którego wyróżnia odwaga w podejmowaniu decyzji o przełomowym znaczeniu dla jego dalszego losu. W procesie symbolicznego dojrzewania bohatera istotna jest wiedza na temat inności ukochanej i świadomość faktu, iż zwycięstwo nad rycerzem zostanie okupione koniecznością rozłąki, gdyż Klara, zaprogramowana przez Amanecera, potrafi kochać tylko na odległość. Zarówno Diego, jak i Klara zgadzają się zrezygnować z możliwości przekształcenia statusu ich uczucia i wytrwać

³⁷ Konieczność pokonania egoizmu w celu osiągnięcia statusu rycerza podkreślana jest w wielu eposach rycerskich, między innymi w historii o Parzivalu opowiedzianej przez Wolframa von Eschenbacha. Zob. A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 91.

³⁸ *Ibidem*, s. 96.

³⁹ J. Campbell, *op. cit.*, s. 146.

w stanie wiecznego oczekiwania. Odrzucają oni negowaną przez gnostyków i mistyków namiętność⁴⁰, która „oszukuje ludzkie serce pozorem miłości”⁴¹, wybierają duchowy aspekt uczucia, symbolizujący, według Władimira Sołowjowa, „wewnętrzzną nierozłączność i współlistność dwóch istot”⁴².

Amanecer, Diego i Klara stanowią interesującą triadę, której znaczenie można interpretować jako swoistą alternatywę symbolu Trójcy. Układ Ojciec–Syn–Duch zostaje w opowiadaniu Diaczenków zastąpiony konfiguracją Ojciec (rycerz)–Córka/Oblubienica (Klara)–Duch (Diego). Demiurgiczna natura Amanecera i zło, którego jest sprawcą, pociągają za sobą konieczność wyeliminowania fałszywego bóstwa. Symboliczny akt ojcobójstwa nie ma więc w tym wypadku związku z obserwowanym we współczesnym świecie zjawiskiem desakralizacji ludzkiego istnienia i odrzucenia elementu transcendentnego⁴³, lecz nosi znamiona procesu „dojrzewiania”: odrzucenia psychicznej tyranii demiurga, podjęcia trudu samostanowienia i tworzenia własnej kosmogonii.

W przypadku Klary motyw uśmiercenia rycerza i jego bezpośrednia przyczyna przywodzą analogie między bohaterką opowiadania Diaczenków a Sofią-Mądrością Bożą, która „należy do najstarszych i najważniejszych elementów struktury gnozy”⁴⁴. Jej doniosłe znaczenie wynika z niezwyklej pojemności

⁴⁰ Krystyna Bezubik zauważyła: „Niektórzy gnostycy przeciwni byli płodzeniu, gdyż oznaczało to uwięzienie życia na ziemi i w ludzkim ciele”. K. Bezubik, *Kobieta i gnoza w powieściach Tadeusza Micińskiego*, w: *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura...*, s. 163. Zob. także S. Humin, *Gnostycy*, tłum. K. Demaniuk, „Literatura na świecie” 1987, nr 12, s. 35. Zdecydowanie negatywne nastawienie wobec miłości cielesnej, której wynikiem jest przedłużanie gatunku, prezentował Władimir Sołowjow: „drogą rozmnażania możemy rodzić tylko takie samo nietrwale i złe życie, jak nasze, i pomnażamy tylko ułudę i zło, przeto oddając się popędowi gatunkowemu, koniec końców popełniamy jedynie bezużyteczne samobójstwo”. W. Sołowjow, *Wybór pism*, t. 1: *Duchowe podstawy życia; Listy paschalne; O pokusach; O falsyfikatach*, tłum. J. Zychowicz, A. Hauke-Ligowski, Poznań 1988, s. 19.

⁴¹ W. Sołowjow, *op. cit.*, s. 19.

⁴² Ibidem.

⁴³ Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 168.

⁴⁴ K. Rudolph, *Gnostycka kosmologia i kosmogonia...*, s. 19.

semantycznej tej postaci-symbolu, jednoczącego przeciwstawne, negatywne i pozytywne aspekty światopoglądu gnostycznego⁴⁵. W opowiadaniu ukraińskich fantastów pozbawienie życia Amanecera, do czego przyczynia się protagonistka, jest z jednej strony heroicznym czynem uwolnienia świata od władzy demiurga, z drugiej strony jednak przypomina o podwójnej naturze i upadku Sofii⁴⁶. Klara, na podobieństwo gnostycznego pierwowzoru, łączy w sobie symbolikę niewinności i upadłości. Znamienne dla pierwszego z tych elementów jest imię bohaterki⁴⁷ i jej cielesna czystość, pozbawiona seksualnego pierwiastka miłość, wyrażona w wiecznym oczekiwaniu i tęsknocie. Z kolei brak wiedzy (nieświadomość własnej sztuczności i prawdziwej natury świata) oraz niemożność zmiany tego stanu skazują kobietę-cyborga na ustawiczne trwanie w tym świecie, co jest równoznaczne z upadkiem. Staje się on jednak wyborem Klary. W scenie starcia z Amanecerem bohaterka deklaruje przywiązanie do sfery bytu materialnego. Jako istota sztucznie stworzona Klara zdaje się powtarzać za Emilem Cioranem: „Nic z tego, co mi się przydarza, nie należy do mnie; nic nie jest moje”⁴⁸. W sytuacji granicznej kobieta decyduje się na kształtowanie własnej egzystencjalnej niszy w jedynej znanej jej przestrzeni i przeżywanie szczęścia „w obrębie zhipostazowanego tu i teraz”⁴⁹. Postawa protagonistki poszukującej spełnienia w świecie pozorów do pewnego stopnia symbolizuje uniwersalne ludzkie dążenie do nadania sensu życiu i „oswajania” niezrozumiałych aspektów rzeczywistości:

Żeby żyć, a choćby tylko oddychać, musimy za cenę wariackiego wysiłku przymuszać się do wiary, że świat i nasze pojęcia są jakoś prawdziwe. Kiedy z takiej bądź innej przyczyny ten nasz wysiłek słabnie, popadamy w stan czystej nieokreśloności, w którym najmniejsza bodaj pewność wydaje nam się zgubnym błędem, toteż wszystko, co umysł oznajmia i twierdzi,

⁴⁵ Zob. ibidem.

⁴⁶ Zob. ibidem, s. 14–19.

⁴⁷ Imię Klara pochodzi od łacińskiego słowa *clarus* – „jasny”.

⁴⁸ E. Cioran, *Upadek w czas*, tłum. I Kania, Kraków 1994, s. 24.

⁴⁹ Ibidem.

za czym się opowiada, przybiera formę niedorzecznej gadaniny. Wówczas wszelka afirmacja wydaje się nam ryzykowna albo zbyt niskiego lotu; podobnie wszelka negacja.⁵⁰

Wieloletnie badania systemów mitologicznych skłoniły Campbella do refleksji o potrzebie powołania do życia nowego mitu, „który by utożsamiał jednostkę nie z jej własną, lokalną grupą, ale z całą planetą”⁵¹. Twórczość ukraińskiej pary pisarskiej zdaje się odpowiadać na powyższy apel. Diaczenkowie opowiadają historie odwołujące się w swojej warstwie symbolicznej do przesłania istniejących mitów, lecz wykorzystując oferowane przez nie wzorce, autorzy uaktualniają je i dostosowują do potrzeb współczesnego czytelnika⁵². W analizowanym opowiadaniu odbiorca styka się z autorską interpretacją mitu gnostycznego i zawartymi w nim motywami odkrywania własnego wnętrza, poszukiwania tożsamości i duchowości w chaosie świata materialnego. Przekaz mityczny łączy się tu z baśniową konwencją opowieści o błędnym rycerzu i futurystycznymi elementami *science fiction*. Dzięki tej kontaminacji możliwa staje się wśród dzisiejszych odbiorców popularyzacja treści, które mogą okazać się „kluczami do naszego ukrytego głęboko potencjału duchowego”⁵³.

⁵⁰ Ibidem, s. 33.

⁵¹ J. Campbell, *op. cit.*, s. 44.

⁵² Specyfika przetwarzania mitów w twórczości Diaczenków zgodna jest z myślą Campbella: „Mity, na pierwszym planie życiowym i strukturalnym, oferują wzorce życia. Ale te wzorce muszą być dostosowane do czasu, w którym żyjesz?”. Ibidem, s. 32.

⁵³ B. Moyers, *Wstęp*, w: J. Campbell, *op. cit.*, s. 18.

Katarzyna Arciszewska

The Gnostic Aspect of the Tale *And My Knight Has Left...*
of Marina and Sergey Dyachenko

The article describes the Gnostic aspect of tale of the contemporary Ukrainian writers Marina and Sergey Dyachenko. In their works the authors use mythological symbols and images to show the dependence of contemporary situations and human behavior on the archetypes encoded in our culture and tradition. The tale *And My Knight Has Left...* is based on the Gnostic myth and popularizes it in unconventional connection with the conventions of fantasy literature. The characters of the analyzed tale take the roles of Gnostic messenger of the light, demiurge and Sophia, proving the relevance of the meaning of Gnostic myth in the contemporary world.

SPIS ILUSTRACJI

<i>Glupiec</i> , karta z tarota Marsylskiego, http://www.solarius.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=267&Itemid=108	11
Artifex z księgą i ołtarzem, Edward Kelly, <i>Tractatus duo egregii, de Lapide philosophorum</i> (1676), w: C. G. Jung, <i>Psychologia a Alchemia</i> , tłum. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 324.....	28
Luigi Schiavonetti, alegoria duszy opuszczającej ciało, ukazująca ich jedność na wzór małżeństwa, http://pl.wikipedia.org/wiki/Dusza_%28teologia_katolicka%29	57
Ilustracje Harry Clerke do <i>Fausta</i> J. W. Goethe, http://www.gutenberg.org/files/14591/14591-h/14591-h.htm	80
A. Белый, <i>Познай самого себя</i> , w: Андрей Белый. <i>Линия жизни</i> , ред. М. Л. Спивак, Москва 2010, c. 137.....	105
<i>Cztery żywioły</i> , rycina alchemiczna, http://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%BBywio%C5%82y	133
B. Кандинский, <i>Набросок для голубого всадника</i> , http://900igr.net/fotografii/russkie-khudozhniki/Kandinskij-1.files/021-Nabrosok-dlja-golubogo-vsadnika.html	147
N. Roerich, <i>Помни</i> , http://www.roerich.org/museum-paintings-catalogue.php	170
Herb Rosji 1497 rok, http://pl.wikipedia.org/wiki/Herb_Rosji	191
Fragment szkicu B. Popławskiego, <i>Глубокие переживания</i> , w: B. Popławski, <i>Автоматyczne wiersze</i> , tłum. G. Ojcewicz, Olsztyn 2009, s. 406.....	203
<i>Newton's dog burns his Alchemy writings in 1693</i> , http://en.wikipedia.org/wiki/Diamond_%28dog%29	227
<i>Meluzyna</i> . Drzeworyt z książki Jeana d'Arras, wyd. z 1525, w: J. E. Cirlot, <i>Słownik symboli</i> , tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 250.....	247
Rycerz konny z <i>Kriegeskunst zu Pferdt</i> (1616), w: H. Biedermann, <i>Leksykon symboli</i> , tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 315.....	268

DOTYCHCZAS
W SERII ŚWIATŁO I CIEMNOŚĆ UKAZAŁY SIĘ:

*Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej
przełomu XIX i XX wieku*, t. 1, pod red. Elżbiety Biernat, Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, ISBN 83-88816-01-2, ss. 172

E. Biernat, *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, s. 7–16; M. Rzczycka, *Sofiologia Władimira Solowjowa i jej dziedzictwo*, s. 17–54; M. Rzczycka, *Mit solarny w «Srebrnym gołębiu» Andrieja Bielego*, s. 55–78; K. Arciszewska, *Diabelskie Bestiarium. Motywy zwierząt piekielnych w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów*, s. 79–96; K. Arciszewska, *Motyw upadłego anioła w rosyjskich powieściach symbolistycznych*, s. 97–110; K. Arciszewska, M. Rzczycka, *Alchemia «Tworzonej legendy» Fiodora Sologuba*, s. 111–123; I. Fijałkowska-Janiak, *Максимилиан Волошин как масонский писатель*, s. 124–150; E. Biernat, *Wielki Mag. Motywy wolnomularskie w twórczości Michaila Kuzmina*, s. 151–172

*Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej
początku XX wieku*, t. 2, pod red. Elżbiety Biernat
i Moniki Rzczyckiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego,
Gdańsk 2006, ISBN 83-7326-388-8, ss. 184

E. Biernat, M. Rzczycka, *Słowo wstępne*, s. 7; T. Kopats, *Музыка начала XX века в поисках духовного обновления. Александр Скрябин*, s. 9–35; Z. Krasnopolska-Wesner, *Ezoteryzm w malarstwie rosyjskim początku XX wieku*, s. 36–49; E. Biernat, *Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner*, s. 50–69; D. Oboleńska, *Посланик космоса. Мотив Архангела Михаила в романе Андрея Белого «Крещеный Китаец»*, s. 70–88; J. Ormińska, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Грому, с. 89–112; M. Rzczycka, Okultysta Piotr Uspienski i jego opowieść «Кинемодрама (не для кинематографа)»*, s. 113–135; K. Arciszewska, *Niebo i piekło w dramacie «Три зари» Pimiena Karpowa*, s. 136–150; I. Fijałkowska-Janiak, *Literackie więzy wolnomularskich przestrzeni*, s. 152–184

*Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej
początku XX wieku*, t. 3, pod red. Diany Oboleńskiej
i Moniki Rzczyckiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego,
Gdańsk 2009, ISBN 987-83-7326-683-4, ss. 305

D. Oboleńska, M. Rzczycka, *Słowo wstępne*, s. 7; J. Prokopiuk, *Towiański – na nowo*, s. 10–25; E. Biernat, *Ezoteryczna misja Borisa Letana*, s. 26–37; M. Rzczycka, *Оккультистки Серебряного века. (Теософия и окрестности)*, s. 38–57; J. Greń-Kulesza, *Ezoteryzm w życiu Margarity Sabasznikowej. «Zielona żmija, czyli historia jednego życia»*, s. 58–70; Z. Krasnopolska-Wesner, *Антропозофичне образы Margarity Sabasznikowej*, s. 72–89; D. Oboleńska, *Фиолетовый в желтом. Сценические композиции В. Кандинского и антропософия Р. Штейнера. Часть первая: Визуализация*, s. 90–110; G. Bobilewicz, *Духовное в искусстве. Ангелы*

Миколаяса Чюрлениса, s. 111–139; I. Malej, *Anioły Mchaila Wrubla*, s. 140–156; М. Федоров, *Юргис Балтрушайтис и духовные традиции исихазма и испанских мистиков*, s. 157–169; А. Świklińska, *Ezoteryczny kontekst motywu Słońca w liryce Konstantina Balmonta*, s. 170–182; M. Matecka, *Muzyczne wizje światła i ciemności w twórczości Aleksandra Skriabina*, s. 183–194; Т. Корас, *Мистика звука в критической прозе Андрея Белого*, s. 195–215; А. Chudzińska-Parkosadze, *Отражение идей философии Владимира Соловьева в романе Андрея Белого «Петербург»*, s. 216–228; I. Fijałkowska-Janiak, *Эзотерические мотивы в творчестве русских реалистов перелома XIX и XX веков. Символика ночи*, s. 229–255; A. Dudek, *Odemonologicznych ujęciach twórczości Dmitrija Mierieżkowskiego*, s. 257–273; K. Arciszewska, *Okultystyczny wymiar wampiryzmu w trylogii Wiery Kryżanowskiej (Rochester) «В царстве тьмы»*, s. 274–289; E. Komisaruk, *Motywy ezoteryczne w prozie Jewdokii Nagrodskiej*, s. 290–304

Światło i Ciemność. Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku, t. 4, pod red. K. Ruteckiej i M. Rzeczyckiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, ISBN 978-83-7865-023-2

K. Rutecka, M. Rzeczycka, *Słowo wstępne*, s. 7–9; I. Fijałkowska-Janiak, *Współczesna powieść okultystyczna*, s. 10–48; K. Arciszewska, *Ezoteryczny aspekt metamorfozy wampira i wilkołaka w wybranych utworach najnowszej rosyjskiej literatury popularnej*, s. 50–67; А. Chudzińska-Parkosadze, *Михаил Булгаков как мистический писатель*, s. 68–90; K. Rutecka, *Motywy ezoteryczne w „Notatkach z Podróży” Andrieja Bielego*, s. 91–111; M. Rzeczycka, *Rosyjska Atlantyda*, s. 112–131; Z. Krasnopolska-Wesner, *W poszukiwaniu praźródła. Antyk w twórczości Lwa Baksta*, s. 132–153; D. Oboleńska, *Maya Deren. Wszystko jest wtajemniczeniem, czyli rzecz oglądana przez pryzmat niewiedzenia*, s. 154–170.

Biblioteka *Światło i ciemność. Monografie*

D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, ss. 274, ISBN 978-83-7326-590-5

M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, ss. 506, ISBN 978-83-7326-769-5

D. Oboleńska, *De Imaginatione. O эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, ss. 284, ISBN 978-83-7865-180-2