

CIEMNOŚĆ  
I ŚWIATŁO



# CIEMNOŚĆ I ŚWIATŁO



*Tom VI*

*pod redakcją  
Karoliny Ruteckiej i Katarzyny Arciszewskiej*

WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO  
GDAŃSK 2015

Recenzenci  
dr hab. Elżbieta Biernat, prof. UG  
prof. dr hab. Jan Iluk

Redakcja, skład i łamanie  
Adam Kamiński

Projekt okładki i stron tytułowych  
Andrzej Taranek

Na okładce ilustracja  
Béroalde de Verville, *Songe de Poliphile* (1600 r.)



LABORATORIUM  
NIEDOGMATYCZNEJ  
DUCHOWOŚCI

Publikacja sfinansowana z działalności statutowej Wydziału  
Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego w ramach projektu  
badawczego dla młodych naukowców i uczestników studiów  
doktoranckich nr 538-F000-3371-14

© Copyright by Uniwersytet Gdański  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-288-5

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](mailto:wydawnictwo@ug.edu.pl)  
[www.wyd.ug.edu.pl](http://www.wyd.ug.edu.pl)

Księgarnia internetowa: [www.kiw.ug.edu.pl](http://www.kiw.ug.edu.pl)

## SPIS RZECZY

|  |     |
|--|-----|
| Zamiast wstępu .....   | 7   |
| Jerzy Prokopuk, Ciemność okrywa ziemię –<br>ale człowiek może ją rozjaśnić .....   | 11  |
| Izabela Trzcńska, Opowieść w ciemności.<br>Przestrzeń inicjacji w literaturze fantastycznej.....   | 39  |
| Izabella Malej, Dusza zbłąkana w odmętach nieświadomości.<br>O psychologicznym zjawisku alienacji<br>w sztuce Michaiła Wrubla .....  | 54  |
| Anna Chudzińska-Parkosadze, Тень черного монаха.<br>Феномен трансгрессии мистического концепта<br>в литературе .....   | 77  |
| Magnus Ljunggren, The Great Liar .....   | 103 |
| Thomas R. Beyer, Jr., The Black Line in the Life<br>of Andrei Bely: The Significance of Andrei Bely's Letters<br>to Natalia Pozzo-Turgeneva.....   | 110 |
| Karolina Rutcka, <i>Królestwo Cieni</i> Andrieja Bielego.....  | 125 |
| Diana Obolénka, О том, как мохнатый цилиндр<br>превратился в серого кота, испугавшегося банки<br>из-под молотого черного перца<br>(А. Скалдин, <i>Рассказ о господине Просто</i> ) ..... | 147 |

|   |     |
|---|-----|
| Monika R z e c z y c k a, Walka światła i ciemności<br>według Gurdzijewa.....   | 166 |
| Georgij G u r d z i j e w, Bitwa Magów. Scenariusz baletu<br>w przekładzie Moniki Rzczyckiej.....   | 173 |
| Nadzieja K o r t u s, Тень демиурга или несостоявшийся<br><i>rite de passage</i> Владимира Набокова<br>(на примере незавершенного романа <i>Solus rex</i> ).....  | 197 |
| Jana N o w a k o w s k a, Демоническое начало в поэме<br><i>Дуггур</i> Даниила Андреева .....   | 211 |
| Adam K a m i ń s k i, Kaftan i całun. Próba konfekcyjnej<br>interpretacji <i>Wielkiej elegii dla Johna Donne'a</i><br>Josifa Brodskiego (w przekładzie Stanisława Barańczaka)<br>w kontekście ciemności .....                 | 223 |
| Marek W i l c z y ń s k i, Shades of the Dark. History, Race,<br>and the Supernatural in H.P. Lovecraft's Fiction.....  | 235 |
| Irena F i j a ł k o w s k a - J a n i a k, Księgi i książki<br><i>Kwartetu aleksandryjskiego</i> Lawrence'a Durrella .....  | 249 |
| Katarzyna A r c i s z e w s k a, <i>Moskwa Noir</i> – mroki miasta<br>i duszy rosyjskiej .....  | 283 |
| Irena B e t k o, <i>Тёмная ночь души</i> : конфронтация личности<br>с тенью в украинской постмодернистской прозе .....  | 302 |
| Mariusz D o b k o w s k i, „Błogosławiony ten, który poznał<br>tę tajemnicę i rozróżnił te dwie substancje,<br>Światła i Ciemności”. Substancja Światła<br>według koptyjskiego traktatu manichejskiego <i>Kephalaia</i> ..... | 324 |
| Spis ilustracji.....  | 347 |

ZAMIAST WSTĘPU









JERZY PROKOPIUK

Warszawa



## CIEMNOŚĆ OKRYWA ZIEMIĘ – ALE CZŁOWIEK MOŻE JĄ ROZJAŚNIĆ

Czym jest ciemność? Czym innym dla ezoteryka czy teologa, czym innym dla psychologa, a jeszcze czymś innym dla fizyka.

Ciemność wszakże to – by spojrzeć na nią „z lotu ptaka” – zarówno symbol, jak pojęcie, wyobrażenie i postrzeżenie. A więc przedmiot ducha, duszy i ciała.

Ciemność – i ciemności – to przede wszystkim symbol. „Ciemność – czytamy w Juana Eduarda Cirlota *Słowniku symboli* – [bywa] utożsamiana z materią, macierzyńskością i załączkowością, poprzedzającą zróżnicowanie na konkretne istności. Dualizm światło-ciemności jako sformułowanie symboliki moralnej pojawia się dopiero z chwilą podziału praciemności na światło i mrok. Tak więc czyste pojęcie tejże ciemności w tradycji nie jest wprost tożsame z mrocznością; odpowiada natomiast prachaosowi. Ma również związek z mistycznym Nic, dlatego język hermetyczny to *obscurum per obscurius*, droga wiodąca w głąb, ku prapoczątkom. Zdaniem Guenona światło to zasada zróżnicowania i hierarchicznego uporządkowania. Poprzedzające *fiat lux* mroki w symbolice tradycyjnej wyrażają zawsze stan potencji nierozwiniętych, umożliwiających chaos. Dlatego ciemność rzutowana w świat już po pojawieniu się światła ma charakter regresywny. Stąd też tradycyjnie utożsamia się ją z zasadą zła i z niesublimowanymi siłami niższymi”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 98.

Symbolowe znaczenie ciemności ukazuje nam zatem dwa jej poziomy: wyższy i niższy, potencjalny i aktualny, neutralny (a także pozytywny?) i negatywny.

Z kolei ciemności – w liczbie mnogiej – to „Symbol dwoisty i ambiwalentny. Mówiąc o ciemnościach, przeciwstawiano je zwykle światłu, w którym upatrywano – jak to czynili Fenicjanie w swej mitologii – «kosmiczną inteligencję», czyli boską emanację. Ale *Zohar* (XIII wiek) mówi o «czarnym ogniu», który jest «światłem pierwotnym». Może stąd wzięły się dwie koncepcje ciemności – zarysowana powyżej i ta, którą można by łączyć z «nieprzejawionym», niewypowiadalnym. Święty Grzegorz z Nyssy nauczał, że prawdziwe poznanie Boga polega na zrozumieniu, że nie da się Go pojąć, jako że ze wszech stron spowija Go – na kształt ciemności – Jego «niepojętość». Pojęcie «ciemności» żarliwie roztrząsane jest w literaturze mistycznej. Poświadcza to Rudolf Otto w *Świętości*, cytując przykłady św. Jana od Krzyża (który w *Ciemnej nocy duszy* mówi o «kontemplacji mroku») i stwierdza, że «boskość wchłania duszę w głębokie ciemności») oraz Gergarda Tersteegen, który powiedział, że Najwyższy Majestat przebywa w «ciemnym sanktuarium». Być może owa mroczność jest tutaj emanacją samego kontemplatyka, projekcją tego, kto należy jeszcze do świata gnostycyckiego «zmieszania» światła z ciemnością, nacisk jednak na ten motyw zdaje się również aluzją do jakiegoś szczególnego mroku nieskończoności (może poprzez kojarzenie z mistycznymi koncepcjami Jedni jako nicości – jak u Eckharta, Mikołaja z Kuzy i innych). W alchemii mroczność pokrywa się z *nigredo*, która – jako faza poprzedzająca *albedo* i *rubedo* (czerń, biel i czerwień) – stanowi etap w drodze do *aurum philosophorum*, z pominięciem osi kolorów «naturalnych» (brązowy = ziemia, zielony = roślinność, niebieski – niebo atmosferyczne), oznaczających świat jako taki. W *Tristanie* Wagner wciela do swej niemal mistycznej koncepcji miłości (jako religii «zbawczej») opozycję Noc–Dzień (czarno-białe lub raczej czarno-błękitne); dla niego mrok jest sferą dającą dostęp do celu duchowego, podczas gdy królestwo światła to dziedzina rozproszenia wśród mnogości form świata”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 97–98.

Symbolowy obraz ciemności w obu jej liczbach, jaki znajdujemy w dziele Cirlota, stanowi zaledwie zarys problematyki, która wiąże się z przedstawianą kategorią. W ezoteryce, religiach, filozofiach i psychologii, nie mówiąc już o fizyce, tworzy ona bogatą panoramę danych. Kategoria ta ma wprawdzie *sui generis* aspekt pozytywny – mam na myśli ciemność/ciemności czy raczej praciemności boskie – te, które dla nas były „na początku”, *en arche*. Jednakże wtórnie ciemność z reguły kojarzona jest ze złem: stanowi wtedy mroczny aspekt tej kategorii zarówno w sensie ontycznym, jak poznawczym, etycznym i estetycznym. W tym aspekcie Byciu, Prawdzie, Dobru i Pięknu przeciwstawia się ona jako Niebyt, Złudzenie, Zło i Brzydota (por. taoistyczny symbol *tajdzitu*).

Zło *tout court* stanowi jedną z największych – najbardziej niezgłębionych – zagadek bycia-i-niebycia, jaka dręczy umysł ludzki od zarania jego istnienia (jest ona także najbardziej bolesna). Można wszakże wyróżnić siedem sposobów rozwiązania tej zagadki.

Zgodnie z pierwszym zło nie istnieje, ma status nicości, czyli istnieje tylko pozornie; sądzili tak: św. Augustyn, Anzelm z Canterbury, św. Tomasz z Akwinu, Giordano Bruno, Spinoza, Leibniz, Karl Barth. W koncepcji drugiej dobro i zło to dwie zasady bytu; pogląd ten znajdujemy w zaratusztrianizmie (zerwanizmie), u Maniego, Platona i Plotyna. W koncepcji trzeciej to sam Bóg tworzy zło, chcąc je lub na nie zezwalając; spotykamy ją w Starym Testamencie, gdzie Jahwe w Księdze Izajasza 45,7 stwierdza: „Ja, Pan, tworzę światłość i stwarzam ciemność, przygotowuję zarówno zbawienie, jak i nieszczęście”, jak również u Orygenesesa, św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu, Lutra, Leibniza, Fichtego i Brentana, także u Steinera. Pogląd czwarty głosi, że przyczyna zła tkwi w samym Bogu; znajdujemy go w taoizmie, zerwanizmie, u starożytnych gnostyków, Mistrza Eckharta i Boehmeo, von Badera i Schellinga. Koncepcja piąta dopatruje się genezy zła w upadku aniołów; głosi ją Nowy Testament, później Anzelm z Canterbury. Koncepcja szósta widzi zło w niedoskonałości stworzenia – w materii; tu trzeba wymienić Platona, Plotyna, św. Tomasza z Akwinu, Kuzańczyka i Leibniza, Schopenhauera i von Hartmanna, choć

swe korzenie ma w Indiach (buddyzm) i antycznym gnostycyzmie. Wreszcie – zgodnie z koncepcją siódmą, reprezentowaną głównie przez teologię i filozofię chrześcijańską (św. Tomasza z Akwinu, Boehme, protestantyzm, Kanta, Fichtego, Schellinga, Hegla) – przyczyną powstania zła jest człowiek – jego wolna wola. Wszakże holistyczne i syntetyczne spojrzenie na genezę zła – metodą *circumambulatio* (okrążenia) i *penetratio* (wnikania) – przedstawiałoby się następująco: przyczyna zła tkwi w samym Bogu – jako Wszystko we Wszystkim (*unio oppositorum*) zawiera On w sobie także zło. Wynika stąd, że Bóg również aktualizuje się w „ekonomii” Stworzenia. Dobro i zło zatem to dwie prazasady Bytu-i-Niebytu. Konsekwencją tego jest zarówno upadek aniołów, jak i upadek stworzenia (świata w świat materialny) i upadek człowieka. Wszakże – z najwyższego punktu widzenia (przynajmniej o tyle, o ile wyobrażać go sobie może człowiek) zło *per se* istnieje tylko pozornie – jest nicością splecioną z bytem, Nicością (*nihil*) nierozzerwalnie złączoną z Pełnią jako *Sige* gnostyków, *Gottheit* Mistra Eckharta czy *Ungrund* Boehme.

Oczywiście wszystkie przytoczone tu poglądy – z ósmą koncepcją włącznie – pozostają w granicach ludzkich możliwości poznawczych (posługujących się już to pojęciami, już to sięgających *gnosis* symbolowej czy imaginatywnej). Nie wiemy, co sądzi o nich sam Bóg (ciekawi – mogą Go zapytać).

Jak widzimy, we wszystkich powyższych próbach wyjaśnienia problemu zła przewijają się dwie koncepcje relacji między światłością i ciemnością. Pierwsza z nich – reprezentowana przez teologię i filozofię chrześcijańską (przynajmniej ortodoksyjną, kościelną) – pojmuje zło jako ciemność będącą jedynie brakiem dobra i brakiem światłości, w tym sensie jest ono także niebytem, brakiem bytu (teza sformułowana przez św. Augustyna). Natomiast druga z nich – heterodoksyjna, proweniencji jeszcze manichejskiej – traktuje zło i ciemność jako swoiste rzeczywistości; pogląd ten powraca w stworzonej przez Goethego koncepcji relacji między światłem a ciemnością (w jego *Farbenlehre*, 1833), a także w poglądach C.G. Junga (np. *Gut und Böse in der Analytischen Psychologie*, 1959).

W niniejszej rozprawie chciałbym przedstawić egzemplarycznie poglądy dwóch wielkich ezoteryków i myślicieli XX wieku – Rudolfa Steinera (1861–1925), twórcy antropozofii, oraz Carla Gustava Junga (1875–1961), założyciela szkoły psychologii analitycznej. Poglądy te – naturalnie – dotyczą przede wszystkim problemu relacji między dobrem i złem jako szczególnej wersji szerszej kwestii stosunku między światłem a ciemnością<sup>3</sup>.

Poglądy Rudolfa Steinera na przedstawiany problem mają wymiar niezwykle szeroki: dotyczą kwestii światłości i ciemności, dobra i zła w aspekcie zarówno teozoficznym, jak kosmofizycznym, antropozoficznym, psychozoficznym, społecznym, etycznym i estetycznym. W niniejszej rozprawie przedstawimy je w formie kwintesencjonalnej: poprzez demonozofię w jej związku z teozofią, kosmofizją, antropozofią, psychozofią, społeczeństwem, moralnością i sztuką.

Według Steinera Najwyższym Bóstwem jest Wielka Trójca (odpowiednik gnostyckiej Sigé, *Gottheit* Mistra Eckharta i *Ungrund* Boehme), której centralną postacią jest Logos. W Trójcy Świętej – znanej chrześcijaństwu kościelnemu – jego odpowiednikiem jest Chrystus jako Najwyższa Istota Słoneczna. To on jest właściwym Kreatorem naszego kosmosu: składa się nań siedem planet (rozumianych jako okresy rozwoju) – Saturn, Słońce, Księżyc, Ziemia, Jowisz, Venus, Wulkan. Centralne miejsce zajmuje w tym ciągu Ziemia – stworzona przez bóstwa Elohim (z Jahwe na czele). Stanowi ona athanor, w którym człowiek ma zostać przemieniony w szczególny rodzaj anioła (por. Słowackiego wizja „przeanielenia” człowieka).

Trzem osobom Trójcy Świętej przeciwstawia się Troisty Demon (termin mój): Lucyfer, Aryman i Asur. Każdy z nich oderwał się od głównej linii rozwoju świata: Asur – na Saturnie, Aryman – na Słońcu, Lucyfer – na Księżycu. Jako antagoniści – każda z tych istot oraz ich „orszaki” (*collectivum*) – Bycia, Życia i Prawdy – reprezentują Niebyt (*Nihil*), Śmierć i Iluzję

<sup>3</sup> Szerokie tło światopoglądowe poglądów Steinera i Junga znajdzie czytelnik w moich dwóch pracach. Zob. J. Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne*, Białystok 2003; idem, *Mój Jung*, Katowice 2008.

(odpowiednio: Asur, Aryman i Lucyfer). W sumie więc – Zło i Ciemność.

W wizji tej Bóg w Trójcy Świętej jest *unio oppositorum* – jednością przeciwieństw (człowiek i świat stworzony zna ją tylko *coincidentiam oppositorum* dualną zbieżność przeciwieństw). Jest w Bogu – w wyższej całości – jedność Światła i Ciemności, Dobra i Zła, Fałszu i Prawdy. Ale w kontekście boskiej Kreacji rozwidła się On na kosmiczną „biel” i „czern” przeciwieństw walczących ze sobą, zarazem jednak ze sobą współpracujących. Nadrzędnym bowiem celem i zadaniem kosmicznego athanora, w którym żyjemy, jest właśnie człowiek. Dla niego to nasz kosmos przybrał swą dwoistą postać – dla niego pewne istoty duchowe (dziś zwane demonicznymi) zeszyły z właściwej linii rozwoju kosmosu, zatrzymując się w rozwoju własnym. Albowiem celem ich istnienia jest stworzenie człowiekowi dwóch czy trzech pól mocy, które zbyt hamują lub zbyt przyspieszają jego rozwój. W ten sposób człowiek może kroczyć „drogą środka” między dwoma pokusami (i groźbą trzeciej) i w walce z nimi współprzemieniać siebie, świat i – w odpowiednim czasie – przemieniać także je (tzn. zbawiać w rewanżu za ich poświęcenie). Człowiek bowiem ma zdolność (możliwość) wyboru między dobrem a dwoma czy trzema postaciami zła – istoty zaś te dają mu możliwość wyboru.

Każda z osób Trójcy Demonów ma swój „projekt” przekształcenia człowieka i kosmosu. Lucyfer chce jednostronnie oderwać człowieka od Ziemi i przenieść go do swych iluzorycznych światów astralnych, uczynić zeń (przedwcześnie) nieregularnego anioła jako „automat dobra”. Patronuje więc wszelkiego rodzaju jednostronnemu idealizmowi, mistyce, gnozie czy zatrzymującym ludzkie „ja” na poziomie kolektywnym, sztuce fantazyjnej czy – *last but not least* – narkomanii. Z kolei Aryman chce człowieka przykuć do Ziemi, uczynić zeń twór maszynowy (skrzyżowany z pozbawioną „ja” istotą podludzką, *quasi*-zwierzęcą. Jako patron wszelkiego rodzaju materializmów, sprzyja scjentycznie interpretowanej nauce i technice oraz takim materialistycznym systemom jak kapitalizm i tzw. socjalizm (komunizm). Asur wreszcie – który wkroczył w dzie-



je człowieka dopiero niedawno – chce jedynie zniszczyć człowieka i boski eksperyment kosmiczny. Toteż Lucyfer atakuje ludzkie ciało astralne (popędowość i uczuciowość człowieka), Aryman – nasze ciała eteryczne (*bios* i witalność), Asur zaś – ludzkie „ja”. Istoty demoniczne – na swych różnych poziomach – są „patronami” grzechu pojętego jako *hamartia*, czyli „nietrafienie” w cel. W każdym człowieku i w całej ludzkości ingerują złowieszczą – odpowiednio – w sferę myśli (Lucyfer), sferę rytmiczną, czyli serce (Aryman), i sferę woli (Asur).

Z drugiej strony zło jako płód Trójcy Demonów ma także aspekt pozytywny. Na aspekt ten wskazuje sam Pan (Demiurg) w prologu do *Fausta* Goethego:

Przesadna gnuśność razi mnie u ludzi,  
 Bezwładu zaraz chcieliby, zacisza;  
 Przydają więc im chętnie towarzysza,  
 Co jako diabeł działa, budzi, judzi<sup>4</sup>.

A Mefisto – partner zakładu Pana (pamiętajmy, że jego pierwowzór znajdujemy w Księdze Hioba) o człowieka Fausta, diabeł – łączy w sobie cechy lucyferyczne i arymaniczne (jeszcze nie asuryczne), zapytany przez doktora, kim jest, odpowiada: „Cząstką siły małą, co złego pragnąc, zawsze dobro zdziała”.

I ciągnie dalej:

Ja jestem duch, co zawsze przeczy.  
 [...]
   
 Moim żywiołem jest więc to,  
 Co grzechem zwykło się wydawać:  
 Nicestwo, krótko mówiąc – zło.

Tu pojawia się – u Mefista czy u Goethego – przeczucie oddziaływania Asura.

Zło więc ma swe zaplanowane, sensowne i celowe miejsce oraz funkcję w ekonomice kosmosu – pełni w nim rolę aktywatora rozwoju przez jego negację (różnego rodzaju), w ten sposób służąc – z umowy i z przymusu – i Bogu, i człowiekowi,

<sup>4</sup> Tu i niżej cytaty z *Fausta* z wydania: J.W. Goethe, *Faust*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1999.

aby „się nie zaleniwił” (jak powiada wielki polski gnostyk i mistyk Towiański).

Ale rozwój człowieka i świata (jako inkubatora przyszłej ludzkości) jest nie do pomyślenia bez wolności. Wolności pojętej zarówno jako możliwość wyboru – akceptacji albo negacji planu Bożego – jako możliwość wertykalnej ekspansji człowieka i jako możliwość kreatywności. Tak to rozumie Steiner, kiedy stwierdza: „Mądra Opatrzność dała ludziom możliwość wolności [...] a tę możliwość można było jej dać tylko pod tym warunkiem, że człowiek sam dokona wolnego wyboru między dobrem a złem” (*Die Apokalypse des Johannes*, 1908, tłum. J.P.). Albowiem człowiek niezdolny do takiego wyboru z własnej wolnej woli poddany byłby konieczności i nie byłby w stanie wybierać dobra z miłości, jaką rodzi wolność. Dopiero bowiem „w nicości możemy znaleźć wszystko” jako wolne indywidualności ludzkie.

Tak odsłania się sens i rola zła – ciemności – w życiu człowieka. Ongiś człowiek był tworem i marionetką, nieświadomym instrumentem Bogów. (Tak jeszcze w pogaństwie, choć już nie całkiem w judaizmie.) Ale z chwilą Wcielenia Chrystusa, syna Bożego, złączenia się przezeń z Jezusem, Synem Człowieczym, ludzie zyskali prawdziwą wolność i nowe zadanie: przemieniać siebie, świat i zło nie na mocy odziedziczonego obyczaju ani podyktowanego prawa moralnego, lecz z wolności i z miłości do dobra. Tak urzeczywistniana wolność to zarazem odpowiedzialność za siebie i za świat, ale także za przemianę istot demonicznych. W ten sposób człowiek staje się współzbawicielem jako „naśladowca Chrystusa Zbawiciela” i współtwórcą świata („bądźcie doskonali jak Bóg, wasz Ojciec”). Ma kreować dobro aktywnie, wychodząc ponad istniejącą w nim „zbieżność przeciwieństw” i dążyć do ich jedności na wyższym poziomie, stać się zrazu podobnym Bogu, by – w dalekiej przyszłości – urzeczywistnić obietnicę Chrystusa: „Bogami jesteście” (J 10,34).

Drogą, która wiedzie do tego celu, jest miłość – Steiner mówi o niej, że jest ona celem dziejów Ziemi. Antropozofia zaś, dla której Chrystus jest wzorem i celem jej dążenia

inicjacyjnego, u niego szuka potwierdzenia zasady i ideału miłości.

Egzemplarycznie przytoczmy jedynie logia Zbawiciela z Ewangelii według św. Mateusza. Słowa fundamentalne rozbrzmiewają w rozdziale 22,37–39: „Będiesz miłował Pana, Boga swego, z całego serca swego i z całej duszy swojej, i z całej myśli swojej. [...] Będziesz miłował bliźniego swego jak siebie samego”. Ale już w Kazaniu na Górze słyszymy, że „Błogosławieni [są] miłosierni, albowiem oni miłosierdzia dostąpią” (Mt 5,7). Wyjścia ponad standardową moralność pogańską i żydowską domaga się w zaleceniu: „Nie sprzeciwiajcie się złu, a jeśli cię kto uderzy w prawy policzek, nadstaw mu i drugi” (Mt 5,39). Tak otwiera się droga ku przekroczeniu przepaści między Dobrem i Złem. Następny wymóg – „Miłujcie nieprzyjaciół waszych i módlcie się za tych, którzy was prześladują” (Mt 5,44) – aktywnie pogłębia to zalecenie. Bardziej wewnętrzny aspekt tych wymogów zawiera następny: „Nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni” (Mt 7,1). Swą zbawicielską i leczniczą misję przedstawia Chrystus w konstatacji: „Nie potrzebują zdrowi lekarza, lecz ci, co się źle mają” (Mt 9,12) i w następnym wersie: „Nie przyszedłem wzywać sprawiedliwych, lecz grzeszników”. A wreszcie całość pieczętuje pouczeniem danym św. Piotrowi, w którym formułuje podstawową zasadę prawdziwie chrześcijańskiej moralności. Kiedy św. Piotr pyta go: „Ile razy mam odpuścić [winy] bratu memu? Czy aż do siedmiu razy?”, Zbawiciel odpowiada: „Nie powiadam ci: Do siedmiu razy, lecz do siedemdziesięciu siedmiu razy” (Mt 18,21–22), a więc – z a - w s z e. (Wątek ten – jako zasadniczy warunek zbawienia człowieka – powtarza także słynny *Kurs cudów* z naszych czasów.)

Tak przedstawia się antropozoficzna – triadyczna – wizja relacji między Światłością a Ciemnością, Dobrem i Złem, Pięknością i Brzydotą, jaka wyznacza też nową trasę moralnemu rozwojowi człowieka; przyznać jednak trzeba, że załączek takiego poglądu znajdujemy już w etyce Arystotelesa (dobro właściwe między niedomiarem i nadmiarem).

W myśli C.G. Junga – w jego psychologii analitycznej – widzimy całkowitą paralelę do tej triadycznej wizji zarówno

w jego psychologii religii, jak psychologii *sensu stricto* czy etyce.

Jung dzieje i rozwój duszy ludzkiej – a ta interesuje go przede wszystkim (głosił, że nie chce być nikim innym jak tylko psychologiem i odżegnywał się zarówno od głoszenia jakiegokolwiek religii czy filozofii) – osadził na wielkim fundamencie wiedzy o człowieku – takiej, jaką posiadała jego epoka. Oczywiście *de facto* był samoświadomym neognostykiem, a jego poglądy miały także konotacje religijne i filozoficzne (epistemologiczne i etyczne), stąd też ogromna erudycja, jaką ukazywał w swych dziełach.

Ludzka *psyche* – według Junga – jest centralną i najważniejszą sprawą w życiu ludzkim: tylko dzięki niej i przez nią człowiek poznaje siebie i świat. Dlatego Jung wprowadził koncepcję *esse in anima* obok *esse in intellectu* i *esse in re* – i tę formę bycia uważał za najważniejszą (było to echo jego wierności myśli Kanta).

Dusza ludzka ma dwie, względnie trzy, warstwy: świadomość (z *ego* w swym centrum), nieświadomość indywidualną i nieświadomość zbiorową. Znajduje się ona w polu ogólnej energii psychicznej mającej dwa strumienie: introwertyczny i ekstrawertyczny; wyznaczają one dwie postawy duszy: introwertyczną i ekstrawertyczną. Dusza dysponuje w różnym stopniu świadomości – personą, czyli strukturą łączącą ją ze światem zewnętrznym człowieka, oraz czterema funkcjami: myśleniem (w kulturze euroamerykańskiej najbardziej rozwiniętym), percepcją i intuicją oraz uczuciem; wola stanowi dostępną świadomości część energii psychicznej. Nieświadomość indywidualna obejmuje psychiczne treści osobnicze, stłumione lub wypchnięte poza świadomość; jej „jednostkami” są kompleksy (małe osobowości). Nieświadomość zbiorowa obejmuje psychiczne treści gatunku ludzkiego lub danego etnosu (kultury), które już to nigdy nie pozostawały do dyspozycji dorywczo oraz bywały stłumione lub wypchnięte poza jej pole. „Jednostkami” nieświadomości zbiorowej są archetypy (prawzorcy) z jednej strony zakorzenione w *biosie* człowieka (genetyka), z drugiej – byty duchowe konstytuujące ludzką kulturę z religią

na czele (metaforycznie można je nazwać „bogami żyjącymi w duszy ludzkości”). (Jung nie wypowiadał się o ich odrębnym i autonomicznym statusie ontycznym – stwierdzał jedynie, że są pośrednio dostępne człowiekowi poprzez symbole i mity.) Archetypów jest wiele, ale ich liczba jest ograniczona.

Rozwój człowieka – w sensie psychofizycznym i kulturowym – stanowi proces indywiduacji: naturalny i spontaniczny – bez udziału świadomości lub z udziałem minimalnym – albo indukowany – tzn. połączony z aktywną ingerencją świadomości, np. w inicjacyjnych procesach ezoterycznych i/lub religijnych czy w psychoterapii. Podstawowy schemat procesu indywiduacji obejmuje sekwencję konfrontacji z archetypami (symbolami je reprezentującymi), które jawią się człowiekowi z zewnątrz i od wewnątrz – tzn. przez symbole i mity oraz wytwory kultury – i przez sny, halucynacje, wizje, objawienia itp. Na początku psychofizycznego rozwoju człowieka ulega on konfrontacji z archetypami Matki i Ojca. W pierwszej fazie życia konstytuuje się jego „ja”, kształtuje persona, postawa oraz dominująca i drugorzędna funkcja psychiczna. Jednocześnie konfrontuje się on z archetypem Cienia reprezentującym te treści psychiczne, których jego *ego* i świadomość – z racji osobistych – nie jest w stanie asymilować. Z reguły w pierwszej połowie życia dochodzi też do konfrontacji z archetypami Animy (u mężczyzny) i Animusa (u kobiety), tzn. do przelotnych lub trwałych związków z przedstawicielami płci przeciwnej. Umożliwia to, a przynajmniej ułatwia, adaptację społeczną. Pierwsza połowa życia ma z reguły (przynajmniej w kulturze zachodniej) na celu przystosowanie społeczne i kulturowe (zdobycie zawodu i wykształcenie światopoglądu – najczęściej akceptowanego przez dane społeczeństwo i kulturę). Ale w połowie życia – między czterdziestym a sześćdziesiątym jego rokiem – dochodzi (choć nie zawsze) do *enantiodromii*, tj. przejścia struktury i dynamiki *psyche* w swe przeciwieństwo. Jak powiada Jung, wtedy „zaczynamy schodzić w dolinę śmierci”. Teraz potrzebna jest adaptacja wertykalna. Jest to faza odkrycia – i znowu: nie u wszystkich – archetypów wyższego rzędu: Starego Mędrca (u mężczyzny) i Bogini Matki (u kobiety); są

to zasady mądrości i miłości ponadindywidualnych. Oznacza to świadomą akceptację roli własnej płci na poziomie czysto ludzkim. Proces indywidualizacji wieńczy przeżycie symboli Jaźni – archetypu pełni *psyche* (świadomej i nieświadomej) – nie jest to dane wielu ludziom. Głównym symbolem Jaźni jest – w kategoriach religijnych – Bóstwo. Jak zauważył Jung, w snach czy wizjach wielu ludzi (przynajmniej w kulturze zachodniej) pojawiają się ostatnimi czasy mandale, czyli symbole pełni *psyche*, przybierające postać Człowieka. (W kategoriach chrześcijańskich można to interpretować jako objawienie Boga-Człowieka.)

W toku procesu indywidualizacji często dochodzi – zwłaszcza w schyłkowej fazie naszej kultury – do kryzysów, załamania jego przebiegu. Jung wyróżnia dwa podstawowe takie kryzysy: w pierwszej połowie życia (nerwica młodzieńcza) i w jego drugiej połowie (nerwica lat dojrzałych). Pierwsza z nich przypada na okres dojrzewania, druga – na lata klimakterium. Pierwsza oznacza zahamowanie na przejściu dojrzałości, druga – na przejściu do starości. Pierwsza kryje lęk przed życiem, druga – lęk przed śmiercią. Pierwsza to konfrontacja z Cieniem-ciemnością, niewiedzą o losie człowieka za życia, druga z kolei to konfrontacja z Cieniem-ciemnością, niewiedzą o jego losie po śmierci.

Nerwice te (często przechodzące w psychozę) mogą przybierać różne formy: już to „chaosu”, rozpadu osobowości – hebefrenii lub schizofrenii, już to „skostnienia” – paranoi; także jednak formę pośrednią – cyklofrenii. Psychotycznemu rozpadowi przeciwstawia się tu paranoiczna „stagnacja”. W rozumieniu szerszym, uwzględniającym całościowo relację między *psyche* świadomą a nieświadomą, jest to dominacja drugiej nad pierwszą: zatopienie świadomości przez treści nieświadomości albo dominacja pierwszej nad drugą: enkapsulacja drugiej w obronie przed pierwszą. Oczywiście jest, że właściwy prawidłowy rozwój człowieka powinien łączyć w sobie integralność *psyche* świadomej z jej otwartością na twórcze i/lub destrukcyjne impulsy nieświadomości; drugie z nich powinny być jedynie wezwaniem do ich przetworzenia. (Widać wyraźnie, że opis

tego układu w psychologii Junga odpowiada dokładnie działaniu i wpływom sił lucyferycznych [chaotycznych] i arymanicznych [stagnacyjnych] w antropozofii Steinera. I Jung, i Steiner ewidentnie obserwowali te same zjawiska i procesy rozwojowe oraz ich zagrożenia, tyle że ten pierwszy ograniczał się do ich aspektu psychologicznego, podczas gdy drugi uwzględniał także ich wymiary kosmiczne.)

Spoglądając na konstatacje obu tych myślicieli, trzeba zauważyć, że ciemność obu form kryzysu w życiu człowieka również ma dwie postaci: ciemność lucyferyczna (chaotyżująca) jawi się raczej jako blask tak oślepiający, że jest wręcz ciemnością, podczas gdy ciemność arymaniczna (stagnacyjna) jest ciemnością *par excellance*, absolutną: metaforycznie podczerwień odpowiada tu ultrafioletowi.

Archetyp Cienia jest nosicielem ciemności. Ale czym jest sam Cień? Jung tak o nim pisze:

Postacią najłatwiej dostępną doświadczeniu jest Cień, albowiem o jego naturze można wnioskować z treści nieświadomości osobowej. Wyjątek od tej reguły stanowią jedynie te rzadsze przypadki, w których stłumione są pozytywne cechy osobowości, wskutek czego *ego* odgrywa rolę zasadniczo negatywną, tj. niekorzystną. Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej *ego*-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzowną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego z reguły spotyka się z poważnym oporem. Jeśli samopoznanie jest środkiem psychoterapeutycznym, to często oznacza ono żmudny wysiłek, który może obejmować długi okres czasu. Dokładniejsza analiza składających się na cień ciemnych czy też gorszych cech charakteru prowadzi do wniosku, że mają one naturę emocjonalną, a raczej pewną autonomię i stosownie do tego mogą wywoływać coś w rodzaju obsesji lub – by lepiej rzecz określić – opętania. Emocja mianowicie nie jest aktywną czynnością, lecz czymś, co nam

się wydarza. [...] Na tej głębszej płaszczyźnie, gdzie rządzą niekontrolowane lub tylko z trudem dające się kontrolować emocje, zachowujemy się, w mniejszym czy większym stopniu jak człowiek pierwotny [...]. Otóż, podczas gdy cień – jeśli tylko okażemy zdrowy rozsądek i dobrą wolę – można w pewnym stopniu zintegrować ze świadomą osobowością, to, jak wskazuje doświadczenie, pozostają jeszcze pewne cechy, które stawiają zawzięty opór w dążeniu do poddania ich kontroli moralnej i właściwie nie poddają się żadnym wpływom. Z reguły opór ten łączy się z projekcjami, których nie można rozpoznać jako takich i których poznanie oznacza przekraczające zwykłą miarę osiągnięcie moralne. Podczas gdy cechy właściwe cieniowi bez zbytecznego wysiłku można rozpoznać jako związane z osobowością, tu zawodzi zarówno zdrowy rozsądek, jak i wola, ponieważ powód do powstania emocji zdaje się niewątpliwie dawać zawsze ktoś inny. Dla obiektywnego obserwatora może być oczywiście, że chodzi tu o projekcje, mimo to pozostaje niewielka nadzieja, by sam podmiot był w stanie je rozpoznać. Trzeba już być przekonanym, że niekiedy nie ma się racji, by chcieć uwolnić przedmiot od projekcji obciążonych emocjami. Przyjmijmy teraz, że jakiś człowiek nie ma ochoty rozpoznać swoich projekcji. Czynniki, który projekcje wytwarza, ma teraz całkowitą swobodę i, jeśli w ogóle dąży do jakiegoś celu, może go zrealizować albo doprowadzić do powstania sytuacji charakterystycznej dla jego oddziaływania. Czynnikiem tym nie jest, jak wiadomo, świadomy podmiot, lecz nieświadomość. Dlatego na projekcję napotykamy się jako na fakt zastany, a nie wytwarzamy jej świadomie. Skutkiem projekcji jest wyizolowanie podmiotu ze środowiska, albowiem miejsce rzeczywistego związku podmiotu ze środowiskiem zajmuje związek oparty na iluzji. Projekcje nadają środowisku własne, ale nieznanne oblicze. Dlatego też ostatecznie wprowadzają człowieka w autoerotyczny lub autystyczny stan, który powoduje, że widzi on świat przez pryzmat własnych marzeń i nie jest zdolny poznać go naprawdę. Powstający stąd *sentiment d'incompletude* i jeszcze gorsze poczucie jałowości zostają z kolei –



wskutek działania projekcji – uznane za rezultat złośliwego działania otoczenia i w ten sposób tworzy się błędne koło prowadzące do wzrostu izolacji. Im więcej projekcji przesłoni podmiotowi obraz środowiska, tym trudniej będzie mu przeniknąć swe iluzje. [...] Często przychodzi nam oglądać tragiczny obraz człowieka, który w jawny sposób marnuje życie sobie i innym, ale za nic w świecie nie potrafi zrozumieć, że źródłem tej tragedii jest on sam, ponieważ ciągle od nowa podsyca ją i podtrzymuje. Oczywiście nie robi on tego świadomie, utyskuje bowiem i przeklina zdradziecki świat, który coraz bardziej się od niego oddala. Tym, co przędzie zasłonę iluzji rozdzielającą świat i *ego*, jest raczej czynnik nieświadomy. W końcu zasłona ta zmienia się w kokon, który spowija człowieka i całkowicie izoluje go od świata. Można by przypuszczać, że te projekcje, które jedynie z największą trudnością albo zrazu w ogóle nie dają się usunąć, również należą do sfery cienia, tj. negatywnego aspektu własnej osobowości. Jednakże począwszy od pewnego punktu możliwości takiej nie da się przyjąć, jako że występujące wówczas symbole nie wskazują na tę samą płęć, lecz na płęć przeciwną – u mężczyzn są to symbole odnoszące się do kobiety, i *vice versa*. A więc źródłem projekcji nie jest tu cień reprezentowany przez postaci tej samej płci, co jego nosiciel, lecz płęć przeciwna. Tu spotykamy animusa kobiety i animę mężczyzny – dwa odpowiadające sobie archetypy, których autonomia i nieświadoma natura tłumaczą uporczywy charakter tych projekcji. Wprawdzie cień jest motywem znanym mitologii w nie mniejszym stopniu, jednakże o ile zrazu i przede wszystkim reprezentuje on nieświadomość osobową, co znaczy, że jego treści mogą zostać bez trudu uświadomione, o tyle właśnie ta większa łatwość zrozumienia go i uświadomienia różni go od animusa i animy, które stoją w świadomości o wiele dalej i dlatego w normalnych okolicznościach tylko bardzo rzadko albo w ogóle nie dają się pojąć. Cień – o ile ma charakter osobowy – można przy odrobinie samokrytycyzmu przeniknąć bez większego trudu. Kiedy pojawia się on jako archetyp, natykamy się na te same trudności, co w przypadku animusa i animy, innymi

słowy, o ile możliwe jest poznanie względnego zła, które tkwi w naszej naturze, o tyle spojrzenie w oczy złu absolutnemu jest doświadczeniem równie rzadkim, co wstrząsającym<sup>5</sup>.

Okolicznościowy ten opis archetypu Cienia uzupełnijmy hasłem *Cień*, jakie znajdujemy w *Krytycznym słowniku analizy jungowskiej* Andrew Samuela, Bani Shorter i Freda Plauta<sup>6</sup>, oraz w *Leksykonie pojęć i idei C.G. Junga*<sup>7</sup>.

W pierwszym z nich czytamy: „W 1945 roku Jung podał najbardziej bezpośrednią i jasną definicję cienia: «To, czym osoba nie chce być» (C. W. 16, par. 470). To proste zdanie podsumowuje wielostronne i powtarzające się uwagi na temat cienia jako negatywnej strony osobowości, sumy wszystkich nieprzyjemnych cech, które chce się ukryć, podrzędnej, pozbawionej wartości i prymitywnej strony natury ludzkiej, «innej osoby» w nas, naszej własnej ciemnej strony. Jung zdawał sobie jasno sprawę z realności zła w życiu człowieka. Jung podkreślał wielokrotnie, że wszyscy posiadamy cień, ponieważ to, co jest substancjalne, rzuca cień. *Ego* ma się tak do cienia jak światło do mroku, i to właśnie cień nas uczłowiecza. «Każdy nosi w sobie cień i im mniej jest on urzeczywistniony w świadomym życiu jednostki, tym jest bardziej czarny i gęsty. Jeśli poczucie niższości jest uświadomione, zawsze istnieje szansa przełamania go. Co więcej, nieustannie ociera się wtedy o inne cele, więc jest ciągle poddawane zmianom. Lecz jeśli zostanie wyparte i odizolowane od świadomości, nigdy nie uda się go zmienić i może pojawić się zupełnie nieoczekiwanie w chwili nieuwagi. W każdym bądź razie tworzy nieświadomą przeszkodę, udamremniając nasze najbardziej nawet szczerze intencje» (C. W. 11, par. 131). Jung przypisuje Freudowi zasługę zwrócenia uwagi człowieka na rozdarcie między jasnymi i ciemnymi stronami psychiki ludzkiej [...] Freud odkrył ciemności w naturze ludz-

<sup>5</sup> C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 67–68.

<sup>6</sup> A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy jungowskiej*, tłum. W. Bobecki, L. Zielińska, Wrocław 1994.

<sup>7</sup> D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998.

kiej, którą oświecony optymizm zachodniego chrześcijaństwa i wiek nauki starały się ukryć. [...] Jung [...] przyjąwszy, że cień stanowi żywotną część osobowości i że «chce z nią współistnieć» w jakiś sposób, utożsamia go przede wszystkim z treściami indywidualnej nieświadomości. Zajęcie się nim wiąże się dla jednostki z kontaktem z własnymi popędami i uświadomieniem sobie, w jaki sposób ich wyrażanie jest poddane kontroli przez to, co zbiorowe. Co więcej, treści nieświadomości indywidualnej są nierozzerwalnie związane z archetypowymi treściami nieświadomości zbiorowej, które same posiadają własną ciemną stronę. Innymi słowy, nie da się usunąć cienia; zatem terminem najczęściej stosowanym przez psycho terapeutów dla procesu konfrontacji z cieniem podczas analizy będzie «nawiązanie kontaktu» z cieniem. Skoro cień jest [także] archetypem, jego treści są potężne, określone przez afekt, obsesyjne, obezwładniające, autonomiczne – krótko mówiąc, są w stanie wstrząsnąć i przygnieść [człowieka] uporządkowanego. Jak wszystkie treści zdolne do wejścia do świadomości, początkowo pojawiają się w projekcji i gdy świadomość jest w pozycji zagrożonej lub wątpliwej, cień ujawnia się jako przemożna, irracjonalna projekcja na drugą osobę, negatywna lub pozytywna. Tutaj Jung znalazł przekonujące wyjaśnienie nie tylko osobistych antypatii, lecz również okrutnych uprzedzeń i prześladowań mających miejsce współcześnie. Gdy chodzi o cień, celem psychoterapii jest rozwinięcie umiejętności uświadomienia sobie tych obrazów i sytuacji, które najprawdopodobniej mogą wywołać projekcje cienia na czyjeś życie osobiste. Uznać (zanalizować) cień, to przełamać jego przymusowy uścisk<sup>8</sup>.

Z kolei w *Leksykonie...* Cień określa się jako: „Ukryte, czyli nieświadome, aspekty człowieka, zarówno dobre, jak i złe, które *ego* stłumiło, albo nigdy ich nie uznało. [...] Zanim zróżnicowaniu ulegną treści nieświadome, cień stanowi całość nieświadomości. W snach jest on zazwyczaj uosabiany przez osoby tej samej płci, co śniący. Na cień w większej części składają się stłumione pragnienia i nieucywilizowane impulsy, motywy moralnie niskie, dziecięce fantazje i resentymenty itd. – wszystko

<sup>8</sup> A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik...*, s. 47–49.

to, z czego nie jesteśmy w nas dumni. Tych nie uznanych cech osobistych często doświadczamy w innych poprzez mechanizm projekcji. [...] Uświadomienie sobie cienia jest hamowane przez personę. W takim stopniu, w jakim utożsamiamy się z jasną personą, cień będzie odpowiednio ciemny. Tak więc cień i persona pozostają w stosunku kompensacyjnym, a konflikt między nimi jest niezmiennie obecny w chwili wybuchu nerwicy. Charakterystyczna depresja, pojawiająca się w takich okresach, wskazuje potrzebę uświadomienia sobie, że człowiek nie jest jednością, jaką udaje lub pragnie być. Nie ma powszechnie skutecznej metody asymilowania cienia. Chodzi tu raczej o dyplomację czy politykę i jest to zawsze sprawa indywidualna. Najpierw trzeba cień zaakceptować i poważnie potraktować jego istnienie. Dokonuje się tego przez sumienną obserwację naszych nastrojów, fantazji i impulsów. Po trzecie, nieuchronny jest długi proces negocjacji. «Jest terapeutyczną koniecznością, ba, pierwszym wymogiem metody psychologicznej, żeby świadomość stanęła twarzą w twarz z cieniem. W końcu musi to doprowadzić do pewnego rodzaju jedności, jeśli nawet jedność ta polega zrazu na otwartym konflikcie, i trzeba często na tym długo poprzestawać. Jest to walka, której nie można uniknąć za pomocą środków racjonalnych. Jeśli stłumimy ją siłą woli, będzie toczyć się w nieświadomości, wyrażając się jedynie pośrednio i tym bardziej niebezpiecznie, tak że nic się na tym nie zyska. Walka taka będzie toczyć się tak długo, aż przeciwnicy opadną z sił. Nigdy nie można powiedzieć z góry, jaki będzie jej rezultat. Pewne jest tylko to, że obie strony ulegną zmianie» (*Rex and Regina*, C. W. 14, par. 514). «Proces godzenia się z Innym jest naprawdę wart zachodu, ponieważ w ten sposób poznajemy te aspekty naszej natury, których nikomu nie pozwolilibyśmy sobie pokazać i do których nigdy byśmy się przed sobą nie przyznali» (*The Conjunction*, C. W., par. 706). Odpowiedzialność za cień ponosi *ego*. Dlatego cień to problem moralny. Jedną rzeczą jest zdać sobie sprawę z tego, jak się on przedstawia – do czego jesteśmy zdolni, a rzeczą całkiem inną jest określić, co mamy robić lub z czym mamy żyć.

«Konfrontacja z cieniem wytwarza zrazu martwą równowagę, stawia nas w martwym punkcie, który krępuje moralne decyzje i odbiera skuteczność naszym przekonaniom czy nawet czyni je niemożliwymi. Wszystko staje się wątpliwe» (*The Conjunction, C. W.*, par. 708). Jednakże cień to nie tylko ciemna podszewka osobowości. Na cień składają się także instynkty, zdolności i pozytywne cechy moralne, które dawno zostały pogrzebane lub nigdy nie były świadome. «Ale cień jest z reguły tylko tym, co niskie, prymitywne, nieprzystosowane i przykre, nie zaś absolutnie złe. Obejmuje on także właściwości naiwne i prymitywne, które w pewien sposób ożywiały i upiększały egzystencję ludzką, ale są obrazą dla odwiecznie przyjętych zasad» (*Psychology and Religion, C. W.*, par. 134<sup>9</sup>). «Jak dotąd wierzono, że ludzki cień był źródłem wszelkiego zła, to teraz, po bliższym zbadaniu, można skonstatować, że człowiek nieświadomy, tj. jego cień, składa się nie tylko ze skłonności moralnie nagannych, lecz także wykazuje pewna ilość dobrych właściwości, takich jak normalne instynkty, właściwe reakcje, realistyczne intuicje, kreatywne impulsy etc.» (*Conclusion, C. W.* 9 II, par. 423). Wybuch nerwicy konsteluje oba aspekty cienia, te cechy i czyny, z których nie jesteśmy dumni, i nowe możliwości, o których nawet nie wiedzieliśmy, że istnieją. Wreszcie Jung rozróżniał cień osobisty i zbiorowy<sup>10</sup>. (Jung rozwijał swe poglądy na archetyp Cienia, tzn. zmieniał je, korygował i wzbogacał.)

Formułując rzecz syntetycznie, Cień człowieka w sensie zarówno indywidualnym, jak zbiorowym, to – najogólniej rzecz biorąc – to wszystko, co jest nieznanie ludzkiej *ego*-świadomości, czyli „inne”. A nieznanie jej może być już nieznanie lub jeszcze nieznanie; to temporalny aspekt Cienia. Otóż człowiek może świadomie lub bezwiednie czegoś już nie znać albo nie znać jeszcze o tyle, o ile nie zna swej przyszłości. W tym rozumieniu może wyrzucać poza pole swej świadomości cechy czy zjawiska niechciane przezeń osobiście lub z punktu widzenia swej kultury (np. jej wartości) albo nie znać jeszcze

<sup>9</sup> Za: C.G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 167

<sup>10</sup> D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei...*, s. 43–46

takich, które w przyszłości uzna za wartościowe. Zasadniczo jednak Jung akcentuje negatywny i regresywny aspekt Cienia. Dodajmy, że – o czym dotychczas nie było mowy – archetyp Cienia jest aktywny także na poziomie kompleksu, jest więc nie tylko tworem nieświadomości zbiorowej, lecz także indywidualnej, i o takim była mowa dotychczas. (Cień – o czym także jeszcze nie mówiliśmy – jako symbol przybiera najczęściej postać demoniczną: w trzech religiach Księgi jako Diabeł czy Szatan.) W aspekcie zbiorowym Cień żyje także w różnych strukturach społecznych: mają go rodziny, związki wszelkiego rodzaju, etnosy (np. narody), rasy i – przynajmniej hipotetycznie – cała ludzkość. Cieniem jest – przede wszystkim w wypadku jednostki – wszystko to, co w sobie i świecie wartościuje ona jako negatywne: w sensie ontycznym, poznawczym, moralnym czy estetycznym. W swej *psyche* jednostka – pamiętajmy: zawsze jako *ego*-świadomość – negatywnie wartościuje swą nieświadomość w jej warstwie popędowej. (Jeśli człowiek za negatywne uznaje swe cechy i właściwości kreowane przez *ego*-świadomość, to albo spada na niższy poziom rozwoju, psychopatycznie wynosząc swe cechy i właściwości [dotychczas] negatywne, co oznacza, że jego kompleks Cienia zawładnął jego *ego*-świadomością [kompleksy bowiem walczą o hegemonię nad *ego*], albo – przeciwnie – wznosił się ponad obowiązujący i przeciętny poziom rozwoju ludzi swej epoki, negując go „z góry” jako pionier nowych, wyższych sensów i wartości.) Cień jest niezamierzonym, ale koniecznym rezultatem rozwoju *ego*-świadomości: w jego toku nie jest ona w stanie ogarnąć całego zakresu swojej *psyche*; proces ten jest stopniowy i w skali indywidualnej biografii zawsze ma granice (*Erdenrest*). Cień – przede wszystkim jako archetyp, ale także jako kompleks – ma nie tylko dużą autonomię i poddaje się kontroli *ego*-świadomości tylko w pewnym stopniu, ale – co więcej – jest w stanie – jak powiedzieliśmy – owładnąć *ego*-świadomością. Zwróciliśmy uwagę również, że Cień ulega nieświadomej projekcji – i tylko dzięki niej go poznajemy. A ponieważ stanowi problem nie tylko psychiczny, lecz także moralny i społeczny, stawia (każdego) człowieka przed zadaniem rozprawy z nim – *Ausein-*

*andersetzung*. W rozwiązaniu – czy raczej rozwiązywaniu, bo bywa to proces dłuższy – pomóc mu ma psychoterapia (por. zalecenie z Ewangelii według św. Mateusza 5,25: „Pogódź się rychło z przeciwnikiem swoim, póki jesteś z nim w drodze, aby cię przeciwnik nie podał sędziemu, a sędzia słuździe, i abyś nie został wtrącony do więzienia”).

W psychoterapii stosowanej w psychologii analitycznej Junga „Projekcja – jak czytamy w cytowanym *Słowniku krytycznym...* – może być normalna lub patologiczna albo stanowić formę obrony przed lękiem. [...] Ogólny rezultat projekcji poniżej poziomu optimum prowadzi do zubożenia osobowości. Poziomy projekcji normalne w dzieciństwie są uważane za patologiczne u dorosłego. W psychologii analitycznej kładzie się również nacisk na projekcję jako środek, dzięki któremu treści świata wewnętrznego stają się dostępne świadomości *ego*. [...] «Nośnikiem» projekcji animy i animusa są rzeczywiste kobiety i mężczyźni; bez tego nośnika nie mogłoby zaistnieć spotkanie. Tak samo spotyka się w projekcji Cień [...] z definicji zawiera [on] to, czego nie może zaakceptować świadomość. [...] Jednakże aby osiągnąć przez projekcję coś wartościowego, konieczne jest, by zaszła ponowna integracja, czyli ponowne przyłączenie tego, co jest rzutowane. Jung sugerował, by [...] proces ten podzielić na pięć faz: 1) Osoba jest przekonana, że to, co widzi w innej osobie, rzeczywiście takie jest. 2) Stopniowe rozpoznanie opiera się na umiejętności rozróżnienia w innej osobie tego, jaka ona «rzeczywiście» jest, i rzutowanego obrazu. 3) Z tej rozbieżności wynika jakiś rodzaj oceny lub osądu. 4) Dochodzi się do konkluzji, że to, co się czuło, było błędne lub iluzoryczne. [...] 5) Zostaje przedsięwzięte świadome poszukiwanie źródeł i przyczyn projekcji [...]. Jung zauważył rolę projekcji w empatii, ale większą rolę przyznał introjekcji”<sup>11</sup>. Był jednak przekonany, że jedną z funkcji projekcji jest wywoływanie separacji podmiotu od obiektu. (Neofreudowska psychoanalizy Melania Klein słusznie jednak zauważyła, że projekcyjna identyfikacja, do której dochodzi w procesie obronnej kontroli obiektu, osłabia proces separacji.)

<sup>11</sup> A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik...*, s. 152–153.

W również przytaczanym *Leksykonie...* znajdujemy jeszcze wiele konstatacji uzupełniających prezentację zjawiska projekcji. Czytamy tam: „Projekcja. Rzutowanie. Automatyczny proces, dzięki któremu treści własnej nieświadomości są postrzegane w innych ludziach. [...] Projekcja nie jest procesem świadomym. Człowiek spotyka się z projekcjami, nie wytwarza ich. [...] Można rzutować pewne cechy na drugą osobę, która w ogóle ich nie ma, ale jakąś z cech [tej osoby], na którą są rzutowane, może do tego zachęcać. [...] Przez projekcję można stworzyć szereg wymaginowanych relacji, które często mają niewiele lub nic wspólnego ze światem zewnętrznym. [...] Projekcja ma również skutki pozytywne. W życiu codziennym ułatwia ona stosunki interpersonalne, ponadto, kiedy przyjmujemy, że jakaś właściwość [...] jest obecna w innym człowieku, a następnie, dzięki doświadczeniu, stwierdzimy, że tak nie jest, to możemy dowiedzieć się czegoś o sobie. Oznacza to wycofanie, czyli likwidację projekcji. [...] Potrzebę wycofania projekcji na ogół sygnalizują sfrustrowane oczekiwania [...]. Jung czynił rozróżnienia między projekcją bierną a projekcją aktywną. Projekcja bierna jest całkowicie automatyczna i niezamierzona, jak zakochanie się. [...] Projekcja aktywna jest lepiej znana jako empatia [...]. Empatia posunięta do utraty naszego punktu widzenia staje się utożsamieniem. Projekcja osobistego cienia na ogół spada na osoby tej samej płci. Na poziomie zbiorowym daje początek wojnie, szukaniu kozła ofiarnego i konfrontacjom między partiami politycznymi. Projekcja, która dokonuje się w relacji terapeutycznej, nazywana jest przeniesieniem lub kontrprzeniesieniem”<sup>12</sup>.

„Aby osiągnąć przez projekcję coś wartościowego, konieczne jest, by zaszła ponowna integracja, czyli ponowne przyłączenie tego, co jest rzutowane”. O integracji – w domyśle także: ponownej integracji – czytamy w *Słowniku krytycznym...*, co następuje: „Jung używa tego terminu w trzech podstawowych znaczeniach: 1) Jako opis (czy nawet diagnoza) psychicznego stanu jednostki. Oznacza to badanie interakcji świadomości i nieświadomości, męskich i żeńskich części osobowości, róż-

<sup>12</sup> D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei...*, s. 132–135.



nych par przeciwieństw, postawy przyjętej przez *ego* w relacji do cienia i zmian między funkcjami a postawą świadomości. Z diagnostycznego punktu widzenia integracja jest przeciwieństwem dysocjacji. 2) Jako część procesu indywiduacji, która jest luźną analogią ze „zdrowiem psychicznym” czy „dojrzałością”. Trzeba zaznaczyć, że integracja jako proces stanowi podstawę dla indywiduacji, lecz nie ma w niej nadmiernego nacisku i wyjątkowości i samorealizacji, które zawarte są w indywiduacji. Można również [...] twierdzić, że integracja prowadzi do pełni, będącej efektem syntezy różnych aspektów osobowości. 3) Jako etap rozwoju, typowy dla drugiej połowy życia, w której różne napięcia omówione w punkcie 1) osiągają pewien rodzaj równowagi”<sup>13</sup>.

W procesie indywiduacji człowieka – z punktu widzenia psychologii i psychoterapii Junga – Cień (zarówno indywidualny, jak zbiorowy) powinien ulec (ponownej) integracji: człowiek, dorastając, powinien „ciemność” i zło, które przypisuje innym – a które przecież w większości przypadków czy przynajmniej w umownej połowie należą do niego samego – ponownie odkryć w sobie i przyjąć za nie odpowiedzialność. W naszym tekście będziemy dalej mówili przede wszystkim o Cieniu osobistym.

Celem psychicznej reintegracji Cienia jest przemiana własnej „ciemności” człowieka. Stwierdzeniem tym wszakże opuszczamy już sferę psychologii i wkraczamy w sferę moralności (i etyki). Albowiem nasz Cień, nasza „ciemność”, to z ł o – nie tylko psychologiczne, ale także moralne.

Steiner określa zło jako „dobro umieszczone w niewłaściwym miejscu i/lub czasie”. W kontekście jego demonozofii oznacza to – kiedy człowiek się go dopuszcza – grzech: hamartię, „nietrafienie w cel” (jakim jest prawidłowa droga jego rozwoju), czyli zahamowanie rozwoju człowieka albo nieprawidłowy jego rozwój. A zatem oznacza to zejście z drogi Chrystusowej (por. „Jam jest Drogą, Prawdą i Życiem”) i zejście na manowce lucyferyzmu czy arymanizmu – przedstawionych już

<sup>13</sup> A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik...*, s. 84–85.

przez nas – by skończyć w otchłani, „czarnej dziurze”, nihilizacji, jaką gotuje nam Asur.

Jung w swej psychologii i psychoterapii za zło uważa już to zatrzymanie się człowieka w rozwoju, już to nieuprawnione przyspieszenie go: deflację lub inflację psychiczną. Prowadzi do tego albo odcięcie się *ego*-świadomości od twórczych impulsów psychiki pozaświadomej, albo zatopienie pierwszej przez treści tej ostatniej. Rezultatem jest tu albo somatoza, albo psychoza (przynajmniej druga z nich może skończyć się katonią – zniszczeniem osobowości człowieka.) Mamy tu więc pełną analogię do koncepcji zła Steinera.

Jak można przemienić nasze – indywidualne i zbiorowe – zło? W tradycyjnej moralności zarówno Wschodu, jak Zachodu, przedchrześcijańskiej i (kościelnej) chrześcijańskiej, dominuje niemal wyłącznie zasada dualizmu: na gruncie chrześcijaństwa – od soboru w Konstantynopolu w 869–870 roku, który „zlikwidował” trychotomiczną (istniejącą jeszcze u św. Pawła i wschodnich Ojców Kościoła) wizję człowieka, który jest duchem, duszą i ciałem – zaczęto uznawać, że człowiek jest bytem dualnym: składa się z duszy i ciała (w ten sposób też odrzucając reinkarnację).

Postanowienie to – jeśli nie zainicjowało, to przynajmniej pogłębiło dualizm etyczny: dobro i zło przeciwstawiono sobie jako odwiecznych wrogów – i tylko wrogów, między którymi toczy się walka, która u kresu czasów ma się skończyć zwycięstwem dobra i zniszczeniem zła.

Walka ze złem – także własnym – jeśli nawet pominąć fakt, że – jak pokazują dzieje ludzkości – nie prowadzi do zniszczenia zła, a jedynie je pomnaża (już Budda wiedział o tym, mówiąc, że nienawidząc wroga, jedynie mnożymy zło) – jest po prostu kontynuacją nieprzemienionego sposobu reakcji zwierzęcej: *fight or flight*, „walcz albo uciekaj”, czyli nienawiści i lęku. Czy postawę tę jednak można przemienić w postawę czysto ludzką? Oczywiście: zamiast walczyć, możemy m i ł o w a ć, a zamiast uciekać, możemy p o z n a w a ć to, co inne, co uważamy za naszego wroga. (Tak łączymy Drzewo Poznania i Drzewo Życia [z] Raju.) Czy mamy – pozytywnie – pozna-

wać go i kochać? Takie zalecenie czy wręcz dyrektywę znajdujemy przecież w słowach Chrystusa z Ewangelii według św. Mateusza 5,39 (powtórzonych w Ewangelii według św. Jana 28,22–23): „A ja wam powiadam: Nie sprzeciwiajcie się złemu, a jeśli cię kto uderzy w prawy policzek, nadstaw mu i drugi”. Zauważmy: Chrystus mówi tu o miłości do nosicieli zła, *nie* do zła.

Z zalecenia tego jednak czy dyrektywy nie wynika – jak się z pozoru zdaje – sposób czy sposoby takiego postępowania, które prowadziłyby do przemiany człowieka czyniącego zło (z nami samymi włącznie). Sądzę wszakże, że jest *p r z e c i w n i e*. Już w nich zawiera się przynajmniej podstawa takiej przemiany. Podstawą taką jest *w y b a c z a n i e i w y b a c z e n i e* w każdym z możliwych przypadków. (Pamiętać bowiem trzeba, że człowiek czyniący zło nie tylko wyrządza je przede wszystkim sobie, ale – i to jest najważniejsze – *n i e j e s t o n z ł y*, a jedynie został oświadczony złem. A naszym zadaniem jest uwolnić go z tej niewoli. (*Sui generis* „podręcznikiem” takiego sposobu postępowania jest słynny *Kurs cudów*.)

Albowiem – ujmując rzecz całościowo – wobec zła, własnego i cudzego, człowiek może przybrać trzy postawy alternatywne: może je aktywnie czynić, może mu biernie ulegać, może też – właśnie – równie aktywnie je przemieniać. (Tym, których na to ostatnie nie stać, można tylko doradzić, by szukali sposobów *powstrzymywania* agresji zła: propozycję taką przedstawiłem w moim eseju *Misja i parę przeklętych problemów*, zamieszczonym w książce *Piękno jest tylko gnozy początkiem*<sup>14</sup>). Wybaczenie jest fundamentem i początkiem takiej przemiany. (Ważne jest przy tym, by rozpocząć je od siebie – w ramach własnego „rachunku sumienia” – jeśli zaś nas na to nie stać, to przy pomocy spowiednika w religii czy psychoterapeuty w psychologii jako świeckiej „religii” naszych czasów).

W naszych czasach, kiedy człowiek jest przedmiotem szczególnie intensywnej agresji Troistego Demona<sup>15</sup>, Lucyfer kusi nas „ratunkiem” przez ucieczkę do jego światów

<sup>14</sup> J. Prokopiuk, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Katowice 2007, s. 367–386.

<sup>15</sup> Por. S. Prokofieff, *Spotkanie ze złem i jego przezwyciężenie dzięki nauce duchowej*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2008.

iluzorycznych, Aryman stwarza na Ziemi nieznośną sytuację, na którą składa się dominacja materialistycznej nauki, rakowaty rozrost supertechniki niewołającej człowieka, gnijący system ekonomiczny, narastanie konfliktów społecznych i narodowych oraz rujnowanie ekologii, Asur „pożera” ludzkie jaźnie, to cóż nam pozostaje? Jedni stają się sługami Arymana jako kaci, drudzy zaś jako bierne ofiary, inni idą za pokusą Lucyfera (uciekają się do regresji, przyjmując przestarzałe formuły religijne), inni jeszcze – niszczą swe jaźnie w ogłupiających orgiach seksu, agresji lub obżarstwa, rozbuchanej ludyczności czy wręcz w narkomanii.

Wzór idący dalej niż samo tylko wybaczenie znajdujemy w koncepcji siedmiu grzechów śmiertelnych i praktyce ich przewycięzania przez przemianę znajdujemy w chrześcijaństwie ezoterycznym. Poprzedza je chronologicznie hermetyzm – w *Poimandresie* (*Corpus Hermeticum*), gdzie przedstawia się drogę duszy ludzkiej prowadzącą do inkarnacji: Saturn przydaje jej lenistwa, Jowisz – pychy, Mars – gniewu, Słońce – obżarstwa, Merkury – chciwości, Venus – rozwiązłości, Księżyc – zawiści. W chrześcijaństwie siedem grzechów głównych to: lenistwo, pycha, gniew, obżarstwo, chciwość, nieczystość, zadróżć. U podstaw obu sekwencji leży to samo doświadczenie.

Najwyższą formą „antidotum”, będącą podstawą praktyki transformacyjnej (przemieniającej te grzechy w cnoty), jest w chrześcijaństwie jego naczelny kodeks moralny: zawarte w Kazaniu na Górze „błogosławieństwa” (Mt 5,1–12). Przytoczmy je:

Błogosławieni zebrzący o Ducha, w sobie samych znajdują Królestwo Niebieskie.

Błogosławieni, którzy znoszą cierpienia ziemskie, w sobie samych znajdują pociech duchową.

Błogosławieni, którzy kształcą w sobie spokój duchowy, we własnym „ja” otrzymają sens Ziemi.

Błogosławieni, którzy pragną i łakną dobra, własnymi czynami ukoją to pragnienie.

Błogosławieni miłośnierni, albowiem dane im będzie miłosierdzie.

Błogosławieni czystego serca, albowiem w nim ujrzą Boga.

Błogosławieni, którzy niosą pokój światu, gdyż będą nazwani Synami Bożymi.

Błogosławieni, którzy cierpią prześladowania, gdyż służą wyższemu życiu, Królestwo Niebios żyje w nich.

Błogosławieni jesteście, kiedy was lżą i prześladowają, i obrzucają was słowami nienawiści i kłamstwa, gdyż żyje w was moje Ja. Cieszcie się i radujcie, w Niebie bowiem zgotowano dla was pełne zadośćuczynienie.

(na podstawie przekładu Rudolfa Steinera)

Z kolei fundamentem przemiany Cienia, zła w wyższe dobro, ciemności w światłość, jest w antropozofii system ćwiczeń i medytacji zawarty w podstawowym ich podręczniku Steinera *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*<sup>16</sup>.

Analogicznie fundament taki znajdujemy – na gruncie psychologii analitycznej – w medytacyjnej metodzie tzw. aktywnej imaginacji<sup>17</sup>.

Właściwa transformacja zła (prezentuję tu tylko punkt widzenia Junga, który łatwiej przyjąć nam, zwykłym ludziom) winna zacząć się od zdjęcia projekcji Cienia z innych i świata. Tak dochodzi do konfrontacji ze złem – w nas samych. Obie procedury wymagają od człowieka – oczywiście – rozwiniętego i silnego „ja”. Oznacza to wielką odwagę – mało kto potrafi sprostać widokowi własnego zła. Jest to także wzięcie za nie – za ten swój aspekt – odpowiedzialności. Wtedy bowiem stajemy się własnymi sędziami – oraz własnymi kapłanami i lekarzami. Ale oznacza to, że bierzemy odpowiedzialność także za naszą *psyche* nieświadomą. (Wzorcem jest tu sam Chrystus, który przecież nawet Judasza przyjął do grona swych uczniów.) Poznajemy w ten sposób, że zło jest narzędziem naszego rozwoju:

<sup>16</sup> R. Steiner, *Jak osiągnąć poznanie wyższych światów*, przeł. M. Waśniewski, Gdynia 2000. Por. idem, *Droga do wtajemniczenia*, tłum. T. Mazurkiewicz [et. al.], wyb., wst. J. Prokopiuk, Poznań 2000; J. Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne*, Poznań 2000.

<sup>17</sup> Zob.: J. Prokopiuk, *Mój Jung*, Katowice 2008, rozdz. *Metoda aktywnej imaginacji C. G. Junga*, s. 156–168.

prowadzi nas do wyższego dobra, nie tego, które jest nam po prostu „dane”, lecz do takiego, które sami tworzymy. Jest ono „krzyżem”, na którym umieramy, by się odrodzić na wyższym poziomie. „Krzyżem” – to znaczy – narzędziem cierpienia jako drogi do zbawienia. Ale w konfrontacji ze złem przemieniamy nie tylko zło naszych bliźnich, lecz także je samo.

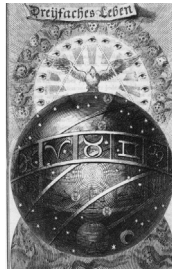
Ciemność okrywa Ziemię – ale człowiek może ją rozjaśnić.

Jerzy Prokopiuk

#### Darkness Shadows the Earth but Man Can Make Light

The author presents the ways in which the concepts of darkness and evil are described in chosen philosophical and religious systems. He focuses on the ideas of two esoteric thinkers of the 20<sup>th</sup> century – Rudolf Steiner, the founder of anthroposophy, and Carl Gustav Jung, the founder of the analytic school of psychology.

IZABELA TRZCIŃSKA  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków



OPOWIEŚĆ W CIEMNOŚCI.  
PRZESTRZEŃ INICJACJI W LITERATURZE  
FANTASTYCZNEJ

Inicjacja jest fenomenem kulturowym o uniwersalnym zasięgu i znaczeniu. W jej tradycyjnym modelu, opisywanym po wielokroć w literaturze przedmiotu, osią rytuału stało się przekroczenie egzystencjalnej granicy, poza którą otwierał się niuwarunkowany wymiar istnienia<sup>1</sup>. Dzięki temu przejściu w chaotyczną formę rzeczywistości, a następnie powrotowi do ustalonego porządku świata w życiu ludzi uczestniczących w obrzędzie mogła dokonać się istotna zmiana, ważna ze względów osobistych i społecznych. Z czasem ceremonia inicjacji zaczęła podlegać daleko idącym przekształceniom, które uwidoczniły się przede wszystkim w kulturze europejskiej. Początek tej ewolucji daje się zauważyć w przebiegu antycznych misterii, ponieważ uczestnictwo w nich zależało od swobodnego wyboru określonej ścieżki duchowej każdego z adeptów, przy czym decyzja o przyjęciu wtajemniczenia nie musiała wpływać na zmianę statusu społecznego, a nawet mogła być wyrazem jego kontestacji. W konsekwencji wspólnotowy

---

<sup>1</sup> Wśród podstawowych opracowań tego problemu należałoby wymienić przede wszystkim pozycje: A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006; V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005; M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.

aspekt rytuału został zdominowany przez indywidualne podejście, w którym decydujące znaczenie zyskało poszukiwanie soteriologicznego spełnienia<sup>2</sup>. Ta transformacja jeszcze bardziej pogłębiła się w tradycji chrześcijańskiej<sup>3</sup>.

W rezultacie takiej internalizacji możliwe stało się porzucenie jasnych reguł i określonej społecznie celowości charakteryzujących inicjację liminalną na rzecz formuły znacznie bardziej otwartej, którą nazywam inicjacją ku nieskończoności. Różnice między tymi dwoma podejściami przedstawiają się w wyraźny sposób. Zwieńczeniem tradycyjnych rytuałów przejścia było dynamiczne przywracanie równowagi złożonej struktury kosmosu w jego wszystkich wymiarach, tymczasem inicjacja ku nieskończoności jawiła się jako doświadczenie, które nie przebiega według gotowego scenariusza i rozpoczyna się, aby nigdy się nie skończyć. Obecna i w tym wypadku granica na sposób hermetyczny pojawia się wszędzie i nigdzie. Tym samym inicjacja przeszła w sferę oddziaływania idei i jako taka nie musiała wyrażać się w bezpośredniej rytualnej praktyce, stała się natomiast symbolicznym wyrazem transgresji człowieka w jego konfrontacji z nieodgadnioną naturą absolutu. Nie oznacza to, że obrzędowość liminalna całkowicie zanikła. Jej elementy przetrwały choćby w zwyczajach tajnych stowarzyszeń, a także w wielu kulturowych praktykach przejścia osadzonych w tradycyjnym rozumieniu człowieka i jego ról pełnionych w świecie, które to ryty po dzień dzisiejszy są obecne także w kulturze Europy i Zachodu. Również w literaturze pięknej można odnaleźć liczne nawiązania do tego modelu, zwłaszcza w narracjach

<sup>2</sup> Walter Burkert, przedstawiając problematykę misteriów w kontekście inicjacji, podkreślał także, że w większości miały one charakter powtarzalny – w przeciwieństwie do jednorazowych obrzędów przejścia. Por. W. Burkert, *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski, Bydgoszcz 2001, s. 47.

<sup>3</sup> Kwestię chrztu jako inicjacji chrześcijańskiej w starożytności wyczerpująco przedstawił Jean Daniélou w: idem, *Symbolika obrzędów chrzcielnych*, tłum. S. Fedorowicz, Kraków 1998. Autor ten niejednokrotnie nazywał chrzest – wraz z towarzyszącym mu bierzmowaniem i Eucharystią – chrześcijańską inicjacją. Z pewnością w taki właśnie sposób można było rozumieć te obrzędy w starożytności, kiedy przystępowali do nich przede wszystkim ludzie dorośli. W późniejszym okresie funkcję inicjacyjną przejęły w tej religii inne ceremonie – na przykład ślubu lub święceń kapłańskich.



osnutych wokół monomitu<sup>4</sup>, czyli podróży bohatera przemierzającego świat tam i z powrotem, tak jak Odyseusz czy Bilbo. Jednakże kontekst inicjacji ku nieskończoności, rozumiany jako swoisty projekt nabywania i przekształcania tożsamości, z czasem zdominował nawet interpretacje tych zakorzenionych w tradycyjnych narracjach wędrówek i zaznaczył się w literaturze mistycznej, ezoterycznej oraz fantastycznej<sup>5</sup>.

Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza ten ostatni, niezwykle szeroki, nurt, w którym fantastyczne ujęcia z definicji nie stanowią opisu faktycznych wydarzeń, często nawet do nich nie nawiązują, pozostając wytworem twórczej wyobraźni. Jak pisał Alfred Korzybski, każdy człowiek wytwarza poznawczą mapę, będącą jego jedynym łącznikiem z obiektywną rzeczywistością<sup>6</sup>. Życie człowieka toczy się nie tylko w świecie realnym, lecz także wyobrażonym i urzeczywistnionym jedynie w umyśle, a przedstawienia fantastycznych światów odzwierciedlają właśnie ową przestrzeń imaginacji, pełną irracjonalnych obrazów i wyjaśnień, które na sposób mityczny tłumaczą niespójność otaczającego świata, stanowiąc jednocześnie specyficzną symulację doświadczeń przejścia. Wówczas inicjacja, chociaż odbywa się jedynie w imaginacji, może wpływać na proces rozumienia samego siebie i jest to wyjątkowo kreatywny – a jednak niekonwencjonalny – czynnik budowania subiektywnego

<sup>4</sup> Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1997.

<sup>5</sup> Wzorcowymi przykładami takiej inicjacyjnej ścieżki wykraczającej poza konwencję są doświadczenia mistyków – reprezentujących różne nurty ortodoksji i heterodoksji, którzy mówili o doświadczeniu rzeczywistości ciągle przekraczającej intersubiektywne ramy, ale wzorce ich inicjacji zazwyczaj pozostawały jedynie ścieżkami indywidualnego doświadczenia, niemożliwego do dokładnego naśladowania, chociaż na różne sposoby inspirującego jako symbol spotkania z transcendencją. Problematykę ezoterycznej powieści inicjacyjnej w Rosji znakomicie przedstawiła Monika Rzczycka w: eadem, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010. Świadectwem złożoności problemu powieści inicjacyjnej, a jednocześnie jej doniosłości kulturowej, jest praca *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.

<sup>6</sup> A. Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to non-Aristotelian Systems and General Semantics*, New York 1994, s. 750–751. O problematyce relacji obrazu i mapy świata zob. I. Trzcińska, *Obraz, mapa i hybryda. Kulturowe aspekty przedstawiania świata*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2013, nr 5 (8).

obrazu świata. Odczytywana w tym kontekście literatura fantastyczna okazuje się istotnym nośnikiem kulturowych znaczeń odnoszących się do odpowiedzi na pytanie o sposoby formowania tożsamości. Są one warunkiem adaptacji również we współczesnych społeczeństwach zdominowanych przez zmianę, chociaż nie ma w nich konkretnych formuł inicjacji, poza jej fantomowymi relikdami. Wydaje się, że fantastyka, na którą zapotrzebowanie ciągle rośnie, wypełnia ten brak, pozwalając przeżywać i identyfikować się w wyobraźni z przywołanymi w literackiej przenośni wzorcami zachowań w sytuacjach granicznych. Ten rodzaj wypowiedzi pojawia się coraz częściej jako przedmiot badań nie tylko filologicznych, lecz także antropologicznych.

Znaczenie metafory<sup>7</sup> łączy obydwie wyróżnione typy inicjacji. Jej funkcją jest wprowadzenie w paradoksalność dogłębnego przeżycia niecodziennego wymiaru egzystencji, w rezultacie którego możliwa staje się modyfikacja dotychczasowego obrazu świata, a czasem wręcz zastąpienie go innym. Tym samym jej wykorzystanie organizuje poznawczy proces drogi w nieznaną, którą obrazuje wejście w ciemność i związane z nią doświadczenie śmierci, będącej najgłębiej transformującą maską granicy. Dzięki niej dokonuje się również radykalne przekształcenie archetypowych sensów<sup>8</sup>. Ciemność inicjacji nie jest bowiem równoznaczna z unicestwieniem, podobnie jak w koncepcji alchemicznej przemiany stan *nigredo* nie oznaczał martwego punktu, przeciwnie – był uważany za element dynamicznej zmiany warunkującej możliwość zaistnienia w kolejnej, doskonalszej postaci. Metafora ciemności w inicjacyjnej narracji również nie ogranicza się do zakreślenia nieprzekraczalnej granicy, w której niejako wyczerpuje się możliwość generowania dalszych sensów, lecz pojawia się w postaci przestrzeni otwar-

<sup>7</sup> Kwestię metafory w kontekście tradycyjnej inicjacji szeroko omówiono w: V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory...*, s. 15–44.

<sup>8</sup> O możliwości takiej radykalnej przemiany, a nawet „śmierci” archetypów w narracji klasycznych bajek pisze Jadwiga Wais. Zob. eadem, *Bracia Grimm i siostra Śmierć. O sztuce życia i umierania*, Warszawa 2014, s. 142–143. O nieświadomości jako specyficznej *materia prima* wszelkich wyobrażeń w ujęciu przede wszystkim Carla Gustava Junga wspomina Ilona Błocian. Zob. eadem, *Psychoanalityczne wykładnie mitu. Freud, Jung, Fromm*, Warszawa 2010, s. 284–286.

tej na wprowadzanie nowych, często, zaskakujących interpretacji. Jednocześnie konfrontacja z obszarem cienia prowadzi poza opozycję światła i ciemności, ujawniając pierwotną naturę bytu, nieokielznany wymiar *zoe*, w którym sprzeczności – podobnie jak groza śmierci – jawią się jedynie jako jedna z czasowych form istnienia<sup>9</sup>. Doświadczenie ciemności pozwala więc przekroczyć wewnętrzne sprzeczności egzystencji i wyprowadza poza metaforę, a nawet poza język, w przestrzeń transcendencji. Idea takiej wyobrażonej inicjacji, podążającej w mrok nieskończoności w sposób niezwykle wyrazisty, pojawiła się w literaturze rosyjskiej. W tym tekście chciałabym przywołać jej dwa, szczególnie znamienne, przykłady – *Mistrza i Małgorzatę* (*Macmep u Mapzapuma*) Michaiła Bułhakowa oraz *Metro 2033* (*Mempo 2033*) Dmitry’ego Glukchovsky’ego.

Fraza mówiąca o tym, że „Ciemność, która nadciągała znad Morza Śródziemnego, okryła zniechęconego przez prokuratora miasto”<sup>10</sup> zapadła zapewne w pamięć niejednemu czytelnikowi pierwszej z przywołanych powieści. Nie jest to jednak ciemność ostateczna, znosi ją wszak szalejąca burza i blask błyskawic, a potem światło wstającego dnia, który potem znów przejdzie w mrok nocy. Podobne zderzenia światła oraz ciemności budują scenografię całego utworu i dotyczy to jego wszystkich perspektyw, czyli historii o Piłacie spotykającym Jezusą ha-Nocri, z której pochodzi przytoczony cytat, następnie narracji dotyczącej życia Moskwy, gdzie nieoczekiwanie pojawia się Woland ze swoją świtą, wreszcie wątku *Mistrza i Małgorzaty*. Obecny w powieści infernalny kontekst nie polega więc na jednostajnej ekspansji ciemności, ale na ciągłym i gwałtownym następstwie przeciwieństw. Przypomnijmy, że akcja rozpoczyna się w środę wieczorem na Patriarszych Prudach w ostrych promieniach zachodzącego słońca, kontrastujących z nadchodzącą nocą. Zgodnie z paschalną sekwencją powieści dzień ten jest wprowadzeniem do świątecznych obchodów Wielkanocy. Gdyby sięgnąć do *Księgi Rodzaju* (1,14–19), która stanowi

<sup>9</sup> Fundamentalny dualizm *bios* i *zoe* omówił K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, tłum. I. Kania, Kraków 1997, s. 3–4.

<sup>10</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 406.

egzegetyczny kontekst świąt Zmartwychwstania, to właśnie w czwartym dniu stworzenia wyłania się mierzalny czas – pojawiają się bowiem gwiazdy i planety, które wyznaczają jego przebieg: „aby rządziły dniem i nocą i oddzielały światło od ciemności”<sup>11</sup>. Według lekcji biblijnej Bóg zobaczył je jako dobre, a w tradycji chrześcijańskiej, także ezoterycznej, stały się one symbolami naturalnej dynamiki rozwoju i przetwarzania świata. Na przykład Jakub Boehme zawarł w swej teozofii przesłanie, że potencjał kreacji rozwija się w konsekwencji wielkiej wojny pierwotnych zasad, będącej swoistym wyrazem mocy Stwórcy<sup>12</sup>. W takim ujęciu pobrzmiewało echo kabalistycznych i alchemicznych wywodów, poszukujących wyjaśnienia dla świata oraz boskiej teodycei. Natomiast w powieści Bułhakowa starcie światła i ciemności traci swój biblijny charakter – przybiera postać piekielną, a dzień i noc stają się reprezentantami pograżonych w wiecznej wojnie skrajności, w starciu z którymi człowiek musi ostatecznie przegrać. W codziennym obcowaniu z „całą jaskrawością”, by użyć słów Edwarda Stachury, ujawnia się nieuchronność przemijania i nieodwracalność pędzącego przed siebie czasu, a przede wszystkim miałość życia w świecie, który w żaden sposób nie jest w stanie przywołać ani porużyć milczącego Boga.

Ostry kontrast światła i ciemności buduje swoisty świat na opak, a wyolbrzymiony porządek stworzenia przydaje znamion piekielnych wszelkim powszednim – z pozoru banalnym – okolicznościom. W konsekwencji świat daje się ująć jedynie słowami opisującymi apokalipsę, niczym wielką wojnę u schyłku Tysiącletniego Królestwa, wprowadzającą stany piekielne w naturę codziennych rzeczy i spraw do tego stopnia, że nawet zwykły barszcz w porze obiadu wydaje się niczym jezioro ogniste. Nie chodzi jednak w tym wypadku o zwykły karnawał, będący chwilowym odwróceniem porządku, zanim wszystko wróci do pierwotnego ładu. Idea demiurgicznego początku zdaje się bowiem zawierać w sobie potencjał kosmicznej destrukcji. Dlate-

<sup>11</sup> Por. I. Trzcińska, *Lux in tenebris. Czas i światło w nowożytnej kosmologii*, [w:] *Światło, czas, transcendencja*, red. I. Trzcińska, Kraków 2007, s. 141–176.

<sup>12</sup> Zob. G. Wehr, *Jakub Böhme*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1999, s. 64, 106–108.

go śmiech dworzan Wolanda rozbrzmiewający w powieści nie ma mocy odnawiającej, staje się za to wyrazem sarkazmu i rozpaczycy wobec świata, którego nie da się naprawić<sup>13</sup>.

Z iście sansarycznego koła dni i nocy nie sposób się wyrwać. Jedynym ratunkiem staje się swoista „egzegeza protestu”<sup>14</sup>, która w wydaniu Bułhakowa zyskuje formę mrocznej teologii, głęboko ukrytej w niespecyficznych znakach „siódmego dowodu”. Manifestuje się ona także w przypadku, za sprawą którego Mistrz kupuje szczęśliwy los. Staje się to początkiem radykalnej odmiany jego życia, polegającej na całkowitym porzuceniu „dawnego” siebie: „Jestem mistrzem [...]. Nie mam nazwiska [...]. Wyrzekłem się go, jak zresztą wszystkiego w tym życiu. Puśćmy to w niepamięć”<sup>15</sup>. W ten sposób bohater Bułhakowa umiera po raz pierwszy i można go w tym uznać za swoistego kontynuatora tradycji prawosławnych świętych, w których życiorysach porzucenie świata i śmierć wyznaczały właściwy początek historii, niejednokrotnie wymazujący wcześniejsze wydarzenia. Dlatego też – dzięki swej desperacji – mógł on wejść w historię jako anonimowy Mistrz, wpisany w długą tradycję pseudonimicznych dzieł i tajemnic, które odkrywa w swej powieści wolnej od zniekształceń naniesionych przez długą tradycję chrześcijańskich komentarzy. Spotkanie z Małgorzatą sprawiło, że jego przygoda nabrała cech ezoterycznej inicjacji.

Rozdarty skrajnościami świat opisany przez Bułhakowa nie chce żadnych inicjowanych, którzy mogliby podważyć jego szalone reguły, usuwa na margines również Mistrza, skazując go na samotność i niezrozumienie. W ten sposób w jego

<sup>13</sup> O kulturowych funkcjach karnawału i śmiechu zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975. Autor wskazał tu odnawiającą rolę śmiechu – także w odniesieniu do gatunków literackich. Por. idem, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164. Problem karnawału w kontekście inicjacji liminalnej poruszyła natomiast M. Cozart Riggio w: eadem: *Czas poza czasem? Miejska dialektyka karnawału*, tłum. K. Dylewska [w:] *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. W. Dudzik, Warszawa 2011, s. 383–389.

<sup>14</sup> Kategorię „egzegezy protestu” w odniesieniu do starożytnego gnostycyzmu wprowadził K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2003, s. 314.

<sup>15</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata...*, s. 185. Nawet Iwan Bezdomny próżno szukał w pamięci jego nazwiska. Ibidem, s. 194.

biografii dokonuje się kolejny etap wchodzenia w przestrzeń śmierci. Mistrz wspomina to potem w rozmowie z Iwanem Bezdolnym: „Powróciłem do życia, trzymając oburącz moją powieść, a wtedy moje życie się skończyło”<sup>16</sup>. Od tej pory w oczach krytyków literackich staje się on „starowierem wojującym”<sup>17</sup>, co wyraźnie wskazuje na intuicyjny związek jego dzieła z religijną tradycją, radykalną i odrzuconą, a przy tym pełną eschatologicznych odniesień<sup>18</sup>. Z tego też względu powrót do naturalnego biegu spraw okazuje się nie do zniesienia, zwłaszcza że powraca znów zniesiona na chwilę nużąca kontrastowość, teraz już tylko czarno-biała, której barwy Mistrz będzie pamiętał, kiedy już odejdzie:

I oto ostatnią rzeczą, którą pamiętam z mego życia, jest smuga światła padającego z przedpokoju, a w tej smudze jej potargane włosy, jej beret i jej oczy pełne zdecydowania. Pamiętam dotąd czarną sylwetkę w progu drzwi prowadzących na podwórze i ten biały rulon<sup>19</sup>.

Pobyt w szpitalu psychiatrycznym Mistrz przyjmuje z rezygnacją, traktując to miejsce jako schronienie w cieniu nieświadomości, z którego nie ma już powrotu<sup>20</sup>.

Ostateczny spokój przynosi kochankom dopiero cielesna śmierć zadana przez Wolanda, która pozwala im wejść w mgłę, skrywającą miejsce, w którym „Zaczęło świtać natychmiast, przy północnym księżycu”<sup>21</sup>. Przestrzeń ta rozciąga się więc między

<sup>16</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>18</sup> Por. E. Przybył, *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.*, Kraków 1999.

<sup>19</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata...*, s. 201.

<sup>20</sup> Konstrukcja ucieczki przed zmiennością świata w zapomnienie wydaje się jednym z motywów w omawianej powieści. Pojawia się ona również na przykład w opisie doznań pewnego poety: „Riuchin wychylał samotnie kieliszek za kieliszkiem całkowicie przekonany, że w jego życiu nic się nie da naprawić, że pozostaje mu tylko zapomnienie. Poeta zmarnował swoją noc, podczas gdy inni ucztowali, i teraz już wiedział, że stracił ją na zawsze. Wystarczyło unieść głowę, spojrzeć ponad lampą w niebo, by zrozumieć, że noc minęła bezpowrotnie [...] Na poetę nieubłaganie zwała się dzień” (ibidem, s. 100).

<sup>21</sup> Ibidem, s. 522. Związek Wolanda z symboliką północnego księżyca został przywołany również w innym miejscu, kiedy to po wielkim balu Mistrz zostaje

świtem paschalnej niedzieli, będącej zapowiedzią mesjańskiej paruzji, pełniący nocy, nad którą panuje Woland, tym samym *co-incidentia oppositorum* łączy rzeczy niemożliwe i nieprzystające czasy, a „wieczysta przystań” kochanków z powieści Bułhakowa zyskuje charakterystykę terytorium granicy, w którym światło i ciemność zawsze pozostają w harmonijnym zmieszaniu. O wadze tej symboliki w powieści Bułhakowa pisał Jurij Łotman:

Dom u Bułhakowa jest wewnętrzną, zamkniętą przestrzenią, nosicielem znaczeń bezpieczeństwa, harmonii, twórczości. Poza jego ścianami buszuje destrukcja, chaos, śmierć [...]. Dom przemienia się w element znakowy przestrzeni kulturowej. Tutaj odsłania się ważna zasada kulturowego myślenia człowieka. Przestrzeń realna staje się ikonicznym obrazem semiosfery – językiem, w którym artykułują się rozmaite znaczenia pozaprzestrzenne, semiosfera zaś przeobraża realny świat przestrzenny, otaczający człowieka, na swój obraz i podobieństwo<sup>22</sup>.

W kontekście tej analizy trzeba jednak pamiętać o tym, że to idealne miejsce bezpieczeństwa i twórczości w dziele Bułhakowa przechodzi w sferę śmierci. Jeśli więc uznać, że w procesie symbolizacji kategoria domu konstytuuje przestrzeń semiosfery, tworzącej z kolei znaczeniową rzeczywistość na swój obraz i podobieństwo, to czytelnik zostaje w ten sposób niejako wyprowadzony poza świat, w strefę pośrednią, której istnienie staje się ostatnią nadzieją dla ludzi zdeterminowanych przez porządek doczesności.

Wiara w istnienie światów zawieszonych między niebem i ziemią ma zresztą długą historię w prawosławiu – należy do nich choćby legenda o Kitieżu ukrytym w toni Jeziora Krasnojarskiego lub rosyjskie warianty legendy Śambhali. Wymowa chrześcijańskich legend podkreśla związek tych ukrytych grodów z paruzyjnym oczekiwaniem i zachowaniem nieskażonej pamięci, które stają się ważne także dla widzialnego życia.

w końcu przywołany na ucztę, a „w dali na wysokości ukazał się krągły, nieporanny jednak, tylko północny księżyc” (ibidem, s. 387).

<sup>22</sup> J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 291.

W pozaświatowym domu opisanym przez Bułhakowa gasną autobiograficzne wspomnienia Mistrza, zostaje jednak zachowana księga, która mówi o sprawach odrzuconych i skazanych na zapomnienie. Według tradycji żydowskiej świat istnieje dzięki żyjącym w nim sprawiedliwym – świętym cadykom. Dla Bułhakowa ocalenie dokonuje się dzięki ukrytym w „wieczystej przystani” rękopisom, „które nie płoną”. Opowieść w nich zawartą poznajemy, zanim Bułhakow wprowadzi głównego bohatera, ponieważ Mistrz nie jest zwykłym autorem, o czym wspomniałam już wcześniej. On ujawnia pewną wersję zdarzeń, zachowuje w miejscu pojednania przeciwieństw wykluczoną, a przecież żywą pamięć. Nie byłoby to jednak możliwe, gdyby nie pojawiła się ciemność otchłani, do której rzuca się Woland i gdzie odchodzi w poranek zmartwychwstania syn króla-astrologa Poncjusz Piłat, swoiste *alter ego* Mistrza<sup>23</sup>.

Natura tej ciemności nie jest oczywista, chociaż jej wyobrażenie u Bułhakowa zdaje się nawiązywać do najbardziej skrajnego modelu inicjacji ku nieskończoności, w którym docelowa okazuje się nie świetlista manifestacja Absolutu, lecz transcendentna ciemność nieprzeniknionej boskiej natury. Żeby ustalić źródła tej odmiany, trzeba się cofnąć do chrześcijańskich początków naszej ery. O ile bowiem Najwyższy Ojciec gnostyków, jakkolwiek ujmowany na sposób apofatyczny, ostatecznie zawsze był utożsamiany z blaskiem, którego iskrę nosi w sobie każdy szukający gnozy człowiek, to chrześcijańska teologia negatywna okazała się znacznie bardziej radykalna w skojarzeniu Boga z ciemnością. Zapoczątkował ją Grzegorz z Nyssy, który pisał o życiu Mojżesza, przechodzącego w doświadczeniu transcendencji od gorejącego krzewu, przez półmrok obłoku wiodącego go na Synaj, aż po spotkanie na tej górze nieprzeniknionej ciemności boskiej teofanii<sup>24</sup>. Ta ostatnia stała się sym-

<sup>23</sup> M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata...*, s. 523.

<sup>24</sup> Klasycznym dziełem analizującym specyfikę teologii negatywnej Grzegorza z Nyssy cały czas zostaje J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris 1944. Zob. również M. Corbin, *Un désir qui n'a pas de limite. Libre essai sur un passage de „La vie de Moïse” selon saint Grégoire de Nysse*, „Laval théologique et philosophique” 1999, vol. 55, no. 3, s. 365–391.



boliczną reprezentacją trudną do jednoznacznej definicji, jakkolwiek wiązała się z intuicją wiecznej przemiany i zarazem wiecznej niewiadomej, rozciągającej się poza dwubiegunowo ukształtowaną i opisaną rzeczywistością stworzonego świata. Model ten został następnie upowszechniony w pismach Pseudo-Dionizego, który dla złagodzenia tej idei przedstawił rozbudowane hierarchie boskich imion i aniołów, rozciągające się między ziemską egzystencją człowieka a niewypowiedzianym Absolutem. Taki negatywny radykalizm pozostawiał zbyt wiele kwestii bez odpowiedzi, dlatego też nie przyjął się powszechnie, chociaż jego ślady można odnaleźć w całej słowiańskiej myśli prawosławnej<sup>25</sup>.

W interpretacji Bułhakowa otchłań ujawnia swoją paradoksalność, kiedy wkracza w nią Piłat, ponieważ wtedy przestaje ona przynależeć wyłącznie księciu ciemności. W chrześcijańskiej tradycji rzymski prokurator Judei był zawsze postacią co najmniej ambiwalentną. Skazał Chrystusa na śmierć, ale zrobił to dlatego, że Żydzi nie zostawili mu wyboru, a jego pytanie o prawdę stało się duchową i filozoficzną inspiracją długich pokoleń chrześcijańskich myślicieli i teologów. W literaturze apokryficznej jego postać wiąże się z *Ewangelią Nikodema*. Tekst ten składa się z trzech części. W pierwszej został opisany proces Chrystusa, w drugiej – Jego męka i śmierć, natomiast część trzecia opowiada o zstąpieniu Pana Jezusa do piekielnej czeluści, w celu uwolnienia uwięzionych tam sprawiedliwych<sup>26</sup>. Wątek ten został zobrazowany w jednym z najbardziej znanych typów ikonograficznych malarstwa ikonowego, jakim jest przedstawienie Anastasis. Również w *Mistrzu i Małgorzacie* topos ten wpisuje się w konwencję soteriologicznych oczekiwań – jak przystało na gnostyckiego autora, Bułhakow nie daje wprawdzie wyraźnych wskazówek, jakie i czy w ogóle

<sup>25</sup> Ostatecznie w prawosławiu zwyciężył pogląd wsparty autorytetem Grzegorza Palamasa, zgodnie z którym boska esencja (*ousia*) pozostaje całkowicie poza zasięgiem wszelkich stworzonych istot. Przebóstwienie dokonuje się natomiast dzięki świetlistej manifestacji boskich Energii.

<sup>26</sup> Por. *Cykl Piłata*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2, Lublin 1986, s. 420–460.

zbawienie kryje się w ciemności, nie odbiera jednak nadziei, że jest ono możliwe.

W *Mistrzu i Małgorzacie* ciemność prowadzi do transcencji, chociaż jej natura pozostaje ambiwalentna i nieoczywista. Natomiast w *Metrze 2033* Glukhovskij'ego czerń określa całą przestrzeń postapokaliptycznego uniwersum, w której „dzień” i „noc” pozostają jedynie konwencjonalnymi znakami społecznej umowy. Rzeczywistość ludzi zamieszkujących moskiewskie metro po bliżej nieokreślonej katastrofie wojennej jest dramatyczną walką o przetrwanie, toczącą się w niezwykle trudnych warunkach podziemi. Ciemność wypełnia perony i łączące je linie, a także świadomość mieszkańców, którzy przechodzą nieuchronnie w stan barbarzyństwa, zapowiadający rychły koniec ich świata. Brak jasnego światła, monotonne pożywienie, wszechobecny chłód, stare narzędzia, kałasznikowy spełniający rolę swoistej waluty określają tę ponurą codzienność. Próba uczłowieczenia nieznośnych warunków staje się tworzenie swoistej mistyfikacji społecznego kosmosu, mającego zastąpić świat, którego nie ma. W konsekwencji powstają wrogie społeczności toczące zażarte wzajemne spory, jakkolwiek, co paradoksalne, różni ich od siebie przede wszystkim narracja, gdyż warunki realnego życia pozostają wszędzie bardzo podobne. Dlatego wszelkie opowieści przekazywane przez wędrowców i kupców przemierzających obszar metra, a nawet wychodzących na zewnątrz stanowią wartość samą w sobie. Znajdują w nich odbicie dotkliwie lęki przed nieznanym, mityczne domniemania i nieuzasadnione nadzieje związane z wiarą w cud ocalenia, które nigdy nie nadejdzie. Ważnym aspektem opowiadanego świata stają się poglądy religijne – te stare, millenarystyczne, raz jeszcze zinterpretowane, i zupełnie nowe, jak na przykład religia Wielkiego Czerwia, która odzwierciedla absurd podziemnej egzystencji. Jednak w każdym przypadku ciemność jawi się jako nieprzekraczalna i zabójcza granica tego świata, poza którą niczego nie można sobie już wyobrazić, gdyż zniszczenie objęło wszystkie sfery istnienia, także te pozaziemskie i pozostał tylko mrok podziemnych korytarzy:

Więcej wcieleń już nie będzie. Na wszystko przyszedł kres [...]. Nie ma już ani raju, ani piekła. Nie ma czyścica. Po tym jak dusza oddziela się od ciała – mam nadzieję, że wierzysz chociaż w nieśmiertelność duszy? – nie ma już schronienia. Ile potrzeba megaton, gigaton, żeby wyparowała noosfera? Przecież była tak samo realna jak ten czajnik [...]. Unicestwiliśmy i niebo, i piekło. Wypadło nam żyć w przedziwnym świecie, w którym dusza po śmierci musi zostać<sup>27</sup>.

Jednak najbardziej dynamicznie rozwijające się uniwersum znaków nie ma mocy stwórczej, nie wskrzesza minionej rzeczywistości ani nie formuje nowej, zostając narracyjnym ersatzem w coraz bardziej pustej i daremnej walce o przetrwanie<sup>28</sup>. Jedną z największych tajemnic metra, z którą wiążą się też największe, chociaż do końca niesprecyzowane, nadzieje wyjaśnienia świata i znalezienia wyjścia z postapokaliptycznej pułapki, jest stara księga poszukiwana przez mędrców potężnej i legendarnej stacji nazywanej Polis. Jest to: „Stary foliał. Na czarnych jak węgiel stronicach, złotymi literami zapisana jest Historia. Do samego końca”<sup>29</sup>. Charakterystyka tej książki przypomina nieco specyfikę mistycznej Tory<sup>30</sup> i magicznych ksiąg ezoterycznych tradycji. Ostatecznie i jej istnienie okazuje się jeszcze jedną desperacką próbą mityzacji świata, która nie ma jednak mocy uzdrowienia rzeczywistości.

Tym niemniej także w podziemiach metra jest możliwa inicjacja, polegająca jednak nie na przywoływaniu tradycji, lecz wychodzeniu ku przyszłości jakkolwiek wydawałaby się ona przerażająca i obca. Doświadczył jej Artem, główny bohater, który poszukując wspomnień oraz własnej tożsamości, nieoczekiwanie znajduje Czarnych, nową rasę zmutowanych istot uosabiających grozę, a jednocześnie niezwykle możliwości

<sup>27</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2033*, tłum. P. Podmiotko, Kraków 2012, s. 146.

<sup>28</sup> Władimir Wiernadski wprowadził pojęcie noosfery jako uzupełnienie geoi biosfery. Por. J. Łotman, *Uniwersum umysłu...*, s. 199–200.

<sup>29</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2033...*, s. 344.

<sup>30</sup> Tora w swojej boskiej wersji miała być napisana czarnym ogniem na białym ogniu. Zob. G. Scholem, *Kabala i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 60. Inna interpretacja mówi, że ciemnością Tory są jej warstwy literalne, które rozjaśnia blask misterium odkrywanych w Kabale. Ibidem, s. 73–75.

przemienionego kataklizmem świata. Dla chłopca stali się oni wręcz zapowiedzią nowego życia, swoistej nowej ziemi, tyle że nakreślonej w symbolice zupełnie innej niż znana z Apokalipsy. Artem przeczuwał istnienie tej niezwykłej wiedzy, której blask mógłby rozproszyć ciemności, a jednocześnie zniszczyć tego, kto ją poznał:

Równocześnie poczuł jednak strach, zupełnie jakby zajrzał za przymknięte drzwi, by dowiedzieć się, co jest za nimi, i zobaczył jedynie bijące stamtąd nieznośne, palące oczy światło. I jeśli otworzyć zakazane drzwi, to owo światło wyleje się niepowstrzymanie i spali na miejscu śmiałka, który ośmielił się to zrobić. Jednak owo światło, to była właśnie Wiedza<sup>31</sup>.

Droga do uświadomienia sobie tej prawdy okazała się – jak wszystkie inicjacje – długa i mozolna. Nieprzypadkowo też jej patronem okazał się Castaneda, tropiący przejścia w sferę bezgraniczności nagualu<sup>32</sup>. Zanim Artem zdał sobie sprawę z wagi swoich doświadczeń, musiał pograć się w ciemności – dosłownie i metaforycznie:

Szedł przez nieprzeniknione ciemności, nie widząc własnych rąk, nawet kiedy trzymał je tuż przy twarzy. Zupełnie jakby wypadł z przestrzeni i czasu i przywidziało mu się, że jego ciało przestało istnieć. Jakby nie przemierzał tunelu, a szybował przez substancję czystego umysłu w niewiadomym kierunku<sup>33</sup>.

Wejście w ciemność nie doprowadziło Artema do światła, chociaż przyniosło mu gnozę. Nie uratowała ona jednak ani jego samego, ani ludzi z metra, ani istnienia Czarnych. Ewan-

<sup>31</sup> D. Glukhovski, *Metro 2033...*, s. 121. Obraz trudnej do zniesienia światłości wydobywający się z bramy występuje często w literaturze kabalistycznej, z której skorzystał między innymi Franz Kafka w *Opowieści o odźwiernym* znajdującej się w *Procesie*.

<sup>32</sup> Na temat koncepcji podziału na *tonal* i *nagual* zob. C. Castaneda, *Opowieści o mocy*, tłum. Z. Zagajewski, M. Pilarska, Poznań 1996. W omawianej powieści najbardziej znamienne nawiązanie do Castanedy znajduje się w opisie jednego ze snów Artema. Zob. D. Glukhovski, *Metro 2033...*, s. 82–83.

<sup>33</sup> D. Glukhovski, *Metro 2033...*, s. 315.

gelia według Wolanda, która pobrzmiewa w opowieści Mistrza, stanowi niepokorną, zbuntowaną i gnostyczną głosę do tradycji. Tymczasem Ewangelia według Artema wychodzi poza wszelkie znane księgi, mity i stare opowieści. Czarni, będący w niej jedyną – zaprzepaszczoną – nadzieją, nie potrzebują ksiąg, ich umysł stanowi bowiem sieć, której doświadczenie przynosi chłopcu spokój i jasność. Jeśli w tej sieci istnieje opowieść, to nie opowiadają o niej księgi, tylko żywe, sprzężone w jedność umysły. Dlatego Artemowa ewangelia jest tragicznym przesłaniem samotnego bohatera, który nie sprostał nadziei, a może ostatnim złudzeniem człowieka, chcącego nawet w warunkach całkowitego zniszczenia dostrzec możliwość transgresji.

W obydwu przywołanych powieściach został zachowany motyw inicjacji głównego bohatera, w której spotkanie z ciemnością, a nawet poddanie się jej oddziaływaniu stanowi istotny element transformacji. Wchodzenie w mrok wiąże się z pragnieniem opuszczenia „odwróconego” świata i odnalezieniem tajemnej księgi<sup>34</sup>. Jednakże w powieści Bułhakowa wszystkie te wątki przynależą jeszcze do tradycyjnego rozumienia świata, chociaż reinterpretowanego w inny sposób. Tymczasem u Glukhovskogo następuje przekroczenie klasycznych toposów. Dlatego inna jest też funkcja opowieści prowadzącej w mrok. W *Mistrzu i Małgorzacie* wskazuje ona na transcendencję, która ujawnia mesjański sens otchłani. W *Metrze 2033* staje się zapowiedzią pozaludzkiej rzeczywistości, w której tracą znaczenie dotychczasowe wyobrażenia dotyczące człowieka.

Izabela Trzcńska

#### The Story of Darkness. The Space of Initiation in Fantasy Literature

The author examines the *rites of passage* and, directly connected with it, a motif of darkness in chosen literary works: *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov and *Metro 2033* by Dmitry Glukhovskiy. The article presents the patterns of initiation paths that the heroes – Master and Artem – decide to follow.

<sup>34</sup> Obydwa wymienione toposy wyczerpująco omówiono w: E.R. Curtius, *Literatura europejska i lacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 2005, s. 103–107, 309–357.

IZABELLA MALEJ  
Uniwersytet Wrocławski



DUSZA ZBŁĄKANA  
W ODMĘTACH NIEŚWIADOMOŚCI.  
O PSYCHOLOGICZNYM ZJAWISKU ALIENACJI  
W SZTUCE MICHAŁA WRUBLA

Я ненавижу человечество,  
Я от него бегу спеша.  
Мое единое отечество –  
Моя пустынная душа<sup>1</sup>.

Za cechę dystynktywną sztuki Michaiła Wrubla uznać można wizyjność, wynikającą z roli symbolu – podstawowego budulca Wrublowskich dzieł – jako nośnika treści semantycznych, psychicznych i archetypowych. Z perspektywy psychologicznej obrazy, jakie wyszły spod pędzla symbolisty rosyjskiego, wydają się stanowić eksplikację paradygmatu nieświadomości, wyrażoną przy pomocy środków materialnych – linii i kolorów, wychodzących ze sobą na płótnie w dyskurs o charakterze multiplikacyjnym. Znamienne, iż musiało upłynąć ponad sto lat od narodzin psychoanalizy jako nauki, by można było mówić o nieświadomości w roli podstawowej kategorii badawczej dla antropologii, filozofii, socjologii czy medycyny<sup>2</sup>. Wciąż natomiast

<sup>1</sup> К.Д. Бальмонт, *Я ненавижу человечество...*, [w:] idem, *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*, Москва 1980, s. 185.

<sup>2</sup> Zob. *Nieświadomość jako kategoria filozoficzna*, red. A. Motycka, W. Wrzosek, Warszawa 2000; Z.W. Dudek, *Głębinowa struktura nieświadomości*, „ALBO albo” 2001, nr 1, s. 14–29.

mało popularna jest wiedza o tym, że teoria nieświadomości może być przydatnym narzędziem dla badań prowadzonych na polu literatury i sztuki<sup>3</sup>. Ojcem koncepcji nieświadomości jest Sigmund Freud, jednak to Carl Gustav Jung, zainspirowany ustaleniami austriackiego neurologa i psychiatry<sup>4</sup>, odkrył na nowo, znane wszak już od czasów Platona i Plotyna, rewiry nieświadomości zbiorowej, wskazując na możliwości celowościowej interpretacji zjawisk ze sfery sztuki, religii, kultury czy psychopatologii. Jak celnie zauważa Henryk Paprocki,

nawet przy pobieżnym kontakcie z myślą Junga zdumiewa wprowadzenie przez twórcę psychologii analitycznej pojęć typowych dla teologicznej myśli greckiej [...]. Zwłaszcza kluczowe pojęcie „archetypu” wykazuje w swej warstwie znaczeniowej zbieżność z takim samym pojęciem stosowanym przez patrystykę. [...] pojęcie „archetypu” (gr. *archetypos*) ma proweniencję platońską i sam Jung porównywał je z ideami Platona, ale bezpośrednim bodźcem były dla niego dzieła Dionizego Pseudo-Areopagity [...] i Augustyna<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zdaniem Zofii Rosińskiej poglądy Junga mają wartość dwojaką: jako myśl filozoficzno-antropologiczna i jako filozofia sztuki. Por. eadem, *Jung*, Warszawa 1982.

<sup>4</sup> Jung powiada, że od samego początku wstąpienia na ścieżkę badań psychiatrycznych poszukiwania Breuera i Freuda dostarczały mu „żywej podniety”, podkreślając zarazem, iż to on sam jest właśnie kontynuatorem badań nad dwoma ujawnionymi przez Freuda dla psychologii zjawiskami: archaicznymi pozostałościami w psychice i nad rolą seksualności w życiu psychicznym człowieka. Zgłębianie problemu archaiczności przywiodło Junga do teorii archetypów, analiza seksualności zaś do odkrycia w niej aspektów: duchowego i numinalnego. Zob. C.G. Jung, *Wspomnienia, sny i myśli. Spisane i podane do druku przez Aniełę Jaffé*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1993, s. 179–202. Z kolei znaczenie Freuda jako psychoanalityka przyrównywał Jung do roli biblijnego proroka, który „postawił przed sobą zadanie obalenia fałszywych bogów, zdarcia zasłony nieuczciwości i hipokryzji, by bezlitośnie wywlec na światło dzienne całą zgniliznę współczesnej duszy”, dodając, że Freud „empirycznie dowiódł istnienia *psyche* nieświadomej, która wcześniej istniała jedynie jako postulat w filozofii Carla Gustava Carusa i Eduarda von Hartmana” (ibidem, s. 203).

<sup>5</sup> H. Paprocki, *Jung i teologia, [w:] Fenomen Junga. Dzieło, inspiracje, współczesność*, red. K. Maurin, A. Motycka, Warszawa 2002, s. 110.

Dla Wrubla, który przedkładał – wbrew koncepcji Kartezjusza – prymat duszy i natury nad rozumem, działanie twórcze polegało – mówiąc językiem Junga – na podniesieniu treści mitycznej, myślenia mitycznego i – wreszcie – samego mitu do rangi wiedzy archetypowej. Inaczej rzecz ujmując, sztuka malarza rosyjskiego stanowi rezultat zabiegu archetypizacji, sprowadzającego się w tym konkretnym wypadku do inspiracji zawartością archetypalną mitu poprzez jej transformację symbolistyczną. Takiej rewitalizacji poddaje Wrubel chociażby mity o Panu, Fauście, Hamlecie, Walkirii, przypowieści biblijne, motywy bylin rosyjskich czy – kluczowy dla zrozumienia jego osobowości artystycznej – obraz Demona, uosabiającego duszę indywidualną.

W rozumieniu jungowskim archetyp stanowi ideę pierwotną, kompensującą w sobie znaczny ładunek emocjonalny. Idea ta tworzy wyobrażenia i wizje, które w życiu codziennym odpowiadają określonym aspektom spostrzeganej sytuacji, sama zaś jest związana z tematami uniwersalnymi, takimi jak dobro i zło, narodziny i śmierć. W planie psychologii głębi tak rozumiane archetypy są emocjonalnymi odpowiednikami instynktów, stając się formą dla ludzkich przeżyć. Będąc składowymi nieświadomości, archetypy powstają w dynamicznym napięciu wewnątrz psychiki i reprezentują *universum* kultury. Stąd też zarówno świadomy, jak i nieświadomy, emocjonalny oraz racjonalny kontakt ego z archetypem umożliwia przeżycie, a także zrozumienie wartości zbiorowych, otwierając zarazem psychikę na moc wyższą, pochodzącą z symbolicznej wartości archetypu. Malarski tryptyk Wrubla o Demonie (*Demon siedzący* [Демон сидящий, 1890], *Demon lecący* [Демон летящий, 1899], *Demon pokonany* [Демон поверженный, 1902]) wskazuje na mitotwórczą, symbologenną i archetypową, a zarazem konfrontującą z rzeczywistością rolę nieświadomej psyche jako siły napędzającej proces twórczy. Wrublowskie wcielenia Demona-idei ujawniają – na wzór archetypów – strukturę pierwotnych obrazów zbiorowej nieświadomej wyobraźni, reprezentując jednocześnie kategorie myśli symbolicznej, która organizuje w akcie kreacji artystycznej pochodzące z zewnątrz wyobrażenia<sup>6</sup>. Cała sztuka Wrubla stanowi przykład mitotwór-

<sup>6</sup> Por. E. Mielecki, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancyngier, Warszawa 1981, s. 82.



stwa, przebiegającego na osi ego artysty–archetyp. Tego rodzaju stała relacja ego z ideą stanowi dla twórcy rosyjskiego źródło „przeżyć wzbogacających osobowość i poszerzających świadomość poprzez asymilację znaczeń, energii i doświadczenia, które są zapisane w archetypach”<sup>7</sup>.

Wrubel nawiązuje bezpośredni kontakt z mocą archetypu poprzez pierwszy obraz z cyklu o Demonie – *Demonia siedzącego*, by następnie przeżyć wraz z nim wzlot duszy, określanej w psychoanalizie mianem inflacji (*Demon leccący*), zaś w trzecim, ostatnim, etapie doświadczyć alienacji – upadku duszy (*Demon pokonany*). I to właśnie ta trzecia faza przeżycia archetypu będzie mnie interesować najbardziej. Demon jako praobraz nosi w sobie pamięć o straconym przez Boga aniele, który – powodowany pychą – uzurpował sobie prawo do władzy równej boskiej. Demon, objawiający w malarskich wizjach Wrubla swoją istotę archetypową, stanowi dlań źródło natchnienia i głębokich doświadczeń wewnętrznych. Jednak oddziaływanie prawzoru nie zawsze przynosi pozytywne konsekwencje. Na podstawie Wrubłowskiej demoniady można zaobserwować eksplikację negatywnej mocy archetypu, będącej rezultatem przejęcia przez nieświadomość całkowitej kontroli nad tym kontaktem z praobrazem. To właśnie nieświadomość odpowiada za doprowadzenie ego malarza do autonomii, stając się przyczyną upadku, dramatycznej dezintegracji „ja” personalnego. Wrubel od samego początku drogi twórczej, a więc już podczas prac restauracyjnych w Kijowie (1884–1885), odczuwał obecność Demona, który kusił go obietnicą podróży poza granice dobra i zła. Egzemplifikacją ulegania tej pokusie staje się u Wrubla cykl obrazów o Demonie, przy czym ostatni z nich może być traktowany jako wynik niekontrolowanego otwarcia się malarza na nieświadomość i skutek nadmiernej stymulacji wyobraźni ideą Demona – duszy potężnej, acz cierpiącej z powodu niezaspokojonych dążeń<sup>8</sup>. Znamienne, iż świadomość poruszana przez wewnętrzne spotkania z Demonem wprowadza ego artysty do

<sup>7</sup> Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*, Warszawa 2006, s. 153.

<sup>8</sup> *Demonia pokonanego* Wrubel namalował w przededniu pierwszego ataku choroby psychicznej.

labiryntu tajemnego świata wyobraźni i archetypów. Na etapie wstępnym tej osobliwej podróży Wrubel był w stanie powrócić do świata realnego, który jednak budził w nim niesmak i deprymował. Wraz z upływem czasu doszło do zaostrzenia choroby psychicznej<sup>9</sup>, a wraz z nią powroty do rzeczywistości stawały się coraz trudniejsze – archetyp Demona ujawnił swoją złowrogą naturę, zniewalał i mamił, odbierając ego malarza poczucie indywidualności i niezależności.

Powrót do normalnego świata po okresie fascynacji symbolami, które nie zostały zasymilowane jako wartości świadomości, jest jak powrót z wysokiego szczytu na szarą ziemię bez odpowiedniego zabezpieczenia. Po gwałtownym otwarciu na archetypy, obserwowanym np. po psychozach, po narkotykach czy po intensywnych przeżyciach artystycznych [...] często pojawiają się stany głębokiej depresji oraz fantazje i myśli samobójcze<sup>10</sup>.

Symboliczna idea Demona urastała zatem w (nie)świadomości Wrubla do rangi wartości odwróconej, a więc takiej, która choć pobudza najgłębsze pokłady duszy, to jednak ją samą prowadzi nie do wewnętrznego odrodzenia, lecz upadku odczuwanego w doświadczeniu alienacji.

Nadmierna koncentracja energii psychicznej na archetypowej idei Demona prowokuje inwazję treści nieświadomości. Nie jest to atoli proces przypadkowy, bowiem nieświadomione, pomijane dotąd sfery wrubłowskiej psyche ulegają wynaturzeniu i przyoblekając się w Demona, dopraszają się z coraz większą natarczywością uwagi, akceptacji. Ich manifestują stają się w wypadku Wrubla sztuka – świadectwo niepowodzenia indywidualacji. Demon lewituje ponad szczytami gór Kaukazu, zmierzając dumnie do jądra psyche, które stanowi Jaźń, lecz ta próba osiągnięcia celu indywidualacji – pełni absolutnej – kończy się porażką: Demon rozbija się o skały, jego połamane, rozciągnięte diagonalnie ciało cierpi z bólu, o dawnej sile Demona

<sup>9</sup> Więcej na temat choroby psychicznej artysty zob. Н. Шумский, *Врубель. Жизнь и болезнь*, Санкт-Петербург 2001.

<sup>10</sup> Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga...*, s. 175.

przypominają okalające jego sylwetę pawie pióra i wieńczący głowę diadem. Z punktu widzenia psychologii głębi jest to ilustracja alienacji od wewnętrznej Jaźni oraz strefy archetypów: ego, miast przybliżyć się do symbolicznej głębi, oddaliło się, tracąc kontakt ze źródłem mocy duchowej. Możemy więc mówić w wypadku Wrubłowskiej demoniady o przejściu od nadmiernej fascynacji archetypem Złego do alienacji ego. Ego ulega bowiem fascynacjom archetypowym (lot Demona), równie często jednak dręczy je lęk i niepokój, obawa przed zanurzeniem się w pełni. Jest to przyczyna wewnętrznej niezdolności, jaką odczuwa Demon Wrubla. Świadomy swej potężnej mocy Demon siedzący<sup>11</sup>, co nie znaczy, że wolny od zwątpień, decyduje się w końcu na lot ku nieznanemu, a więc na czyn godny istoty wyjątkowej. I choć lot daje Demonowi poczucie wyjątkowości, to jednak jest to poczucie zaledwie chwilowe i nieznoszące odczuwanego wcześniej wewnętrznego rozdarcia. W rezultacie tych psychicznych ambiwalencji, znalazłszy się w sytuacji na rozdrożu, zbyt słabe ego malarza wycofuje się z kontaktu z nieświadomością zbiorową i identyfikuje się z Cieniem<sup>12</sup> – Demonem. Odtąd najważniejsze staje się dla symbolisty rosyjskiego p r z e ż y w a n i e Cienia, gdyż „ja” artysty wpadło w obszar Cienia, utracił zdolność obrony przed negatywnymi treściami nieświadomości. Fascynację Złem, duszą potępioną, a nie zbawioną, wyraża Wrubel dobitnie w twarzy Demona upadłego, który zatrzymawszy się na krawędzi życia, nie stracił swej dumy oraz aspiracji bycia istotą wszechmocną, „nietzscheańcem”<sup>13</sup>. Demon, choć poniósł klęskę, nie posiadał tajemnicy życia i śmierci, nadal emanuje energią nieświadomości. Natomiast jako wyobrażenie symboliczne archetypów przejmuje kierującą rolę ego, wskutek czego malarz sam zaczyna czuć się to Demonem, to Chrystusem lub innym niż

<sup>11</sup> Ten właśnie obraz jako pierwszy wskazuje na predylekcję Wrubla do idei omnipotencji (wszechmocy).

<sup>12</sup> Cień pojmuję tu jako archetyp niedoskonałości, względności przeciwieństw w doświadczeniu psychicznym, względności dobra i zła, jako symbol ciemnej, ukrytej mocy.

<sup>13</sup> „Nietzscheańcem” mianowała Demona Wrubla jego żona Nadieżda Zabiela. Zob. M. Алленов, *Михаил Врубель*, Москва 2001, s. 42.

w rzeczywistości człowiekiem. Wrubłowski „ja” nie potrafi odeprzeć naporu nieświadomości i utożsamia się z postaciami mitycznymi (Pan), literackimi (Hamlet, Faust), heroicznymi (Rycerz, bogatyra), biblijnymi (Prorok) bądź symbolicznymi (Demon). Stąd tak typowe dla sztuki Wrubla rozszczepienie w planie semantycznym na wartości przeciwstawne, operowanie barwnymi i linearnymi kontrastami, mozaikowy sposób konstruowania obrazów, geometryzacja kompozycji, permutacje stylistyczne. Zbudowane z nienaturalnie powyginanych fragmentów ciało Demona pokonanego, mieniący się feerią opalizujących barw ornament z pawich piór, tyleż realny, co abstrakcyjny pejzaż, stanowiący *proscenium* dla upadku Demona – to wszystko w swej artystycznej dziwaczności symbolizuje z punktu widzenia psychologii głębi rozbite elementy Jaźni.

Sens Jaźni nie został wprowadzie przez Wrubla odkryty, co nie znaczy, że przestał artystę fascynować fenomen duszy. O jej wartości ego malarza przekonuje się najmocniej, ale i najboleśniej w stanie alienacji, utraciwszy więź z pozytywną energią archetypalną. Stan ów porównać można do sytuacji odrzucenia i braku akceptacji, kiedy to brak nadziei, samotność, poczucie utraty czegoś najcenniejszego strącają ego w otchłań cierpienia. Wizja Demona pokonanego obrazuje stan alienacji, będący pokłosiem uszkodzenia na osi ego–Jaźń<sup>14</sup>: ego utraciło źródło inspiracji (wolę napędzającą dążenie Demona do pokonania wszelkich granic poznania i odczuwania), świadomość zatruwa poczucie bezsensu jakichkolwiek działań. Dotychczasowa pewność własnej tożsamości zostaje zatem mocno zachwiana. Dysfunkcja osi ego–archetyp, której punktem kulminacyjnym i nieodwracalnym jest scena upadku Demona oraz uwięzienie jego połamanych członków w skalnej szczelinie, prowadzi do alienacji określanej w psychoanalizie mianem bezwzględnej<sup>15</sup>, a więc takiej, która implikuje poczucie nieodwołanej skończoności, bliskości śmierci, lęku przed samotnością, utraty oparcia w idei tudzież wiary we własną, wewnętrzną moc. Gdy Bóg strącił Demona z niebios na ziemię, a ów przysiadł w zadumie

<sup>14</sup> Por. E.F. Edinger, *Ego and Archetype. Individuation and the Religious Function of the Psyche*, New York 1986, s. 40.

<sup>15</sup> Zob. Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga...*, s. 217.

na szczytach gór, w psychice uruchomione zostały jednocześnie dwa wykluczające się przeżycia: jedno związane z wypędzeniem z raju, drugie – z poczuciem nieograniczonych możliwości twórczych, rozciągających się bezbrzeżnie perspektyw mocy woli. W ten sposób Demon znalazł się w nienaturalnej, sztucznej sytuacji. Symbol doskonałej jedności człowieka z Bogiem – raj rozbił się w wizjach Wrubla na miliony kolorowych kryształów. Można w tym dostrzec odpowiednik rozbicia wewnętrznej symbiozy ego i Jaźni, pierwotnej harmonii materii i ducha. W momencie wypędzenia Demon, czyli dusza ludzka, traci to, co najcenniejsze – oazę psychiczną<sup>16</sup>. Jeśli więc buńczuczny lot Demona jawi się jako próba odzyskania tej więzi, to jego upadek implikuje już tej utraty nieodwracalność. Warto jednak podkreślić, że

w psychologii głębi alienacja to skutek błędu ego zrywającego więź z wyższą mocą, wyższą wartością, archetypami – na ogół w wyniku przesadnego zaufania do własnych możliwości – ale też nieunikniona kolej losu, wynik ograniczonych możliwości człowieka (prawo Cienia). Jest nieuniknioną konsekwencją rozwoju, rezultatem dążenia ego do samodzielności, samopoznania i racjonalności. Zerwanie owocu z drzewa wiedzy naraża na utratę raju, ale czyni człowieka świadomym siebie i samodzielnym<sup>17</sup>.

W tym kontekście cykl demonicznych obrazów Wrubla, a zwłaszcza wieńczący go *Demon pokonany*, może być przestrożą i zachętą zarazem: przestrożą przed pychą własnego „ja” i zachętą do podejmowania wyzwań, bez względu na ich konsekwencje.

W stanie alienacji bezwzględnej i negatywnej ego doświadczają swoistej śmierci psychologicznej. Dominacja ciemnej

<sup>16</sup> Takiej właśnie oazy brakowało Wrublowi jako artyście, o czym zaświadcza jego słowa: „Я знаю, что я, но я никому не нужен. Мне так странно: меня совершенно не смотрят, и никто не интересуется, и совершенно никто не понимает, что я делаю, но я так хочу” (*Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике*, Ленинград 1976, s. 230).

<sup>17</sup> Z.W. Dudek, *Podstawy psychologii Junga...*, s. 218.

strony archetypu Demona skutecznie redukuje dostęp ego do Jaźni, blokując jednocześnie rozwój i samopoznanie. Zgodnie z wykładnią jungowską Demon Wrubla mógł w tej sytuacji wybrać jedną z trzech postaw: buntu, zobojeźnienia lub niszczenia<sup>18</sup>. Wybiera pierwszą: bunt przeciw wszelkim ograniczeniom, normom i zakazom – jako demonstrację możliwości ducha i ciała (*Demon leący*). Alienacja Jaźni od archetypu wypełnia się w chwili upadku Demona w górską szczelinę i oznacza niezdolność do percepcji tajemnicy życia. Lot Demona jawi się jako remedium na lęk przed ograniczeniem, zamknięciem, ostatecznością, a jednocześnie jest wyrazem wielkiego pragnienia ostateczności, tęsknoty za Jaźnią – symbolem jedności i ducha. Lot zakończony upadkiem w sposób symboliczny obraca w perzynę wszystkie nadzieje, marzenia i pragnienia Demona. Jego wykrzywione w podkówkę usta nie są więc tylko dziecięcym grymasem, lecz także wyrazem rozczarowania samym sobą. Natomiast mozaikowa kompozycja obrazów demonicznych Wrubla symbolizuje życie rozbite na odłamki, których w jedną całość złożyć już niepodobna. Jak uczy bowiem psychologia głębi,

brak kontaktu z Jaźnią prowadzi do utraty zaufania i wiary. Człowiek o słabym kontakcie z Jaźnią rozkłada życie i sprawy na części, a potem ich nie składa, unika metody *a priori*, wykazuje wyłącznie eksperymentalne, strukturalne podejście do wiedzy, analizę *ex post*, ma do życia stosunek analityczny, techniczny, przedmiotowy. Syntezę, własną podmiotowość i ducha potrafi odłożyć w nieskończoność, w niebyt<sup>19</sup>.

Psychika wyalienowana popada więc w stan dysharmonii wewnętrznej, a niepokój ducha wprowadza chaos. Z tego punktu widzenia mieniające się kaskadą barw kryształą materii, z jakich malarz konstruuje pejzaż górski oraz rozrzucone wokół Demona upadłego pawie pióra, zyskują rangę *signum* psychologicznego: będąc elementami *decorum*, zakrywają pustkę

---

<sup>18</sup> Por. *ibidem*, s. 222.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 226.

wewnętrznej duszy ludzkiej, przeżywającej stan frustracji egzystencjalnej. Wrubel ukazuje zatem w swej malarskiej trylogii o Demonie dramatyzm istnienia uwarunkowany doświadczeniem alienacji jednostki.

Demon pełni także dla samego Wrubla ważną rolę symboliczną, stając się w swych plastycznych wcieleniach eksplikacją głęboko ukrytych pragnień, pośród których najważniejszym jawi się potrzeba więzi między ego i Jaźnią. Wkraczając na drogę twórczości artystycznej, Wrubel wstępuje jednocześnie na drogę poszukiwania Jaźni w sobie. W toku tych poszukiwań wyraża się wewnętrznie ulokowany, nieświadomy symbol Jaźni, który zostaje wyprojektowany w dziełach sztuki. U Wrubla przyjmuje on postać Demona, którego malarz traktuje jako istotę dla siebie niezwykle ważną, potężną i doskonałą. Bo Demon to wcielenie duszy samego Wrubla. Jednak Demon nie okazuje się w rzeczywistości wszechmocny, zatem malarz z czasem rozczarowuje się, uświadamiając sobie własną niemoc. Wskutek rozczarowania projekcją idealną więź między ego a symbolem słabnie, aż do całkowitego zaniku. *Demon pokonany* symbolizuje zatem w tym kontekście poczucie opuszczenia przez Jaźń, a więc stan alienacji świadomości indywidualnej. Zawiedzione oczekiwania malarza wobec idei Demona jako duszy omnipotencjalnej, uruchamiają projekcje negatywne: kochając Demona, Wrubel jednocześnie go nienawidzi. Co więcej – rozpaczliwie próbuje go uratować, pojawiając się z pędzlem i paletą już na wystawie i przemalowując na płótnie rysy tego uosobienia niespełnionych pragnień<sup>20</sup>. Świadczy to o tym, iż zdeorientowane ego malarza przestaje odbierać i rozróżniać projekcje Jaźni, do projekcji owych na domiar wszystkiego dołączają emocje negatywne.

<sup>20</sup> Nad *Demonem pokonanym* Wrubel pracował po osiemnaście godzin na dobę i nigdy nie był zadowolony z rezultatów tej wyczerpanej pracy ponad siły. Gdy płótno wisiało już na wystawie zorganizowanej pod egidą „Świata sztuki” („Мир искусства” 1890–1924), malarz na oczach zwiedzających każdego dnia przemalowywał swojego Demona. Jak wspomina Aleksandr Benois, oblicze Demona z dnia na dzień nabierało coraz bardziej groźnego, porażającego wyrazu, zaś w jego pozie czaiło się coś „пыточно-вывернутое” (zob. *Михаил Врубель: альбом*, ред. А. Галат, Санкт-Петербург 2010, s. 40–44).

W tym mechanizmie rodzi się pojęcie „złego boga” (szatana) jako idei naczelnej. Pierwotnej potrzeby więzi ego z Jaźnią nie można się pozbyć. Jest to archetyp, czyli wzorzec wrodzony, dziedziczny, dlatego „ja” zawsze, świadomie czy nieświadomie, odwołuje się do czegoś, co je przerasta<sup>21</sup>.

Demon przerósł Wrubla, a to oznacza, że artystę przerósł jego idee, dążenia i tęsknoty. Obrazy stają się zatem wyrazem potrzeby władzy duchowej, pragnienia wolności absolutnej, Demon zaś jako symbol duszy człowieka idealnego zostaje przez malarza przeniesiony na kult mocy. Tym samym dochodzi do wytworzenia się więzi identyfikacyjnej między ego a projekcją Demona. Demon objawia się wówczas nie tyle jako wyobrażenie idealne, choć nim także pozostaje, ile jako idol. Zatem nie pełni, do jakiej artysta dąży, lecz wartość cząstkowa staje się dlań źródłem mocy i natchnienia twórczego, także inspiracją dla „ja” indywidualnego. Taki stan zyskał w psychoanalizie miano tożsamości pierwotnej (inflacji) ego z Jaźnią, takiej, jaka występuje u małych dzieci<sup>22</sup>. Stan ów objawia się poprzez identyfikację z ideałem i wiąże się z silnymi uczuciami, fascynacją, zaangażowaniem. Z tego punktu widzenia dwa pierwsze obrazy z demoniady Wrubla są wyrazem odczuwania archetypowej siły boskości, symbiozy z ideałem wyprojektowanym na Demona, trzeci natomiast – dąsów „ja” na Demona jako znaku duszy, gdyż nie okazał się idealny, doskonały – rozbił się o skały. Atoli Demon to nie tylko pozytywne wcielenie duszy światłej i mocnej, to także źródło Złego, mamiącego ego podszeptami nieświadomości. Malując Demona pokonanego, Wrubel zrywa więź z jasną stroną archetypu i wiąże „ja” indywidualne z idolem: wartość cząstkową traktuje jako ideał, substytut Jaźni. Nie wie jednak, że idol daje wprawdzie poczucie mocy, ale nie zapewnia pełni.

Demoniada Wrubla odczytana w kluczu jungizmu ujawnia ciemne labirynty, po jakich błąka się dusza artysty. Niezreali-

<sup>21</sup> Z.W. Dudek, *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*, Warszawa 2006, s. 108.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



zowane marzenia, nierozwinięte obszary osobowości, które lokują się w nieświadomości, zyskują swój wyraz w wizyjnych obrazach rosyjskiego symbolisty. Sztuka pełni zatem tę samą rolę co marzenia sennie jako kompensatory emocji, wyobrażeń oraz tego wszystkiego, co tworzy ciemną stronę psychiki, związaną przez Junga z Cieniem<sup>23</sup>. Przeżycia, jakie kumulują się poza granicami świadomości, formują strukturę Cienia indywidualnego człowieka i dają znać o sobie w sytuacjach granicznych, w snach oraz – jak w przypadku Wrubla – w sztuce. Sytuacje przedstawione na płótnie przy pomocy linii i kolorów obrazują podprogowe życie o dwojakim charakterze: z jednej strony piękne, idealistyczne, z drugiej – przeniknięte obawami, dysharmonią, poczuciem zagubienia, agresją i śmiercią. Ową negatywną, nieakceptowalną część psychiki Wrubel eksplikuje w swej malarskiej demoniadzie, stanowiącej świadectwo uaktywnienia się i transformacji Cienia indywidualnego. Z pierwszym etapem wchodzenia w sferę nieświadomości wiąże się w psychoanalizie marzeń sennych obraz nieznanego, nienaturalnego miejsca, ciemności, obcej krainy, pełnej dziwnych kształtów. Za takie właśnie *locus* we wrublowskich wizjach uznać możemy pejzaż górski znany nam z *Demona siedzącego* – bajkowo fantastyczny, niepokojąco groźny, rozżarzony luną zachodzącego słońca. Przeczucie zbliżającej się ciemności kryje w sobie zagrożenie, wywołuje stan niepewności i lęk. Jednak u Wrubla ciemność ujawnia także moc pociągającą swoją magią, urzeka tajemnicą. Przeżycia na granicy ciemności wyzwalały w głębinach psyche atak sił demonicznych, co prowadzi do narodzin Demona. Jego pojawienie się jako silnego, młodego mężczyzny siedzącego w zadumie na szczycie góry, to zapowiedź podjęcia próby wejścia do wnętrza Cienia. Pokłosiem tego staje się eksplikacja doznań i dysharmonii zachodzących na linii ciało–przeżycia–wyobraźnia–świadomość. Wrublowski obraz zdeformowanego ciała Demona po upadku ujawnia taki rodzaj odczuwania, który w psychologii głębi zyskał mia-

<sup>23</sup> Szerzej zob. C. Zweig, J. Abrams, *Meeting the Shadow. The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature*, Los Angeles 1991.

no rozszczepienia ciała i psychiki<sup>24</sup>. Bohater malarskiej trylogii ma nietypowy kontakt z ciałem w trakcie lewitacji, a więc doznaje emocji niemożliwych w normalnym stanie świadomości. Tego rodzaju wizja wskazuje – z punktu widzenia psychoanalizy – na nieumiejętność radzenia sobie z emocjami i popędami. Wyjście poza własną fizyczność, ograniczenia ciała, a lot wszak tego właśnie jest przykładem, pozwala dokonać niemożliwego, pełni rolę dowartościowującą ego. Scena lewitacji Demona i jego upadku obrazuje brak syntonii w psychice malarza, czyli izolację emocji od ciała. Patrząc na *Demona lecącego*, z trudem dostrzegamy jego rozciągniętą w poziomie sylwetę, elementy ciała giną w płątaniu linii, kreślonych przez nerwowo prowadzony pędzel. Nastrój niepokoju, przeczucia apokalipsy kreuje tutaj Wrubel poprzez szaro-brązową kolorystykę, emanującą fioletem, inferalnym blaskiem. „Страшный, леденящий душу темный лик Демона с пугающей бездной очей, обращенных в сторону зрителя, гипнотизирует его”<sup>25</sup>. Można zatem domniemywać, iż Wrubel, malując demoniadę, znajdował się w stanie głębokich zaburzeń emocjonalnych, regresji świadomości do archaicznego sposobu przeżywania. Oznacza to zarazem, że wizje Demona wyartykułowane przez pędzel artysty implikują głęboko wyparte uczucia. Nienaturalnie ułożone ciało Demona po locie zakończonym upadkiem przypomina manekina, czyli ciało bez duszy. Zaś ciało bez duszy to zwłoki, jednak Demon nie jest w wizji Wrubla trupem. Albowiem to głowa i twarz są ośrodkiem tożsamości człowieka, *signum* jego indywidualności. Znanie w psychologii prawo świadomości ciała powiada, że twarz i głowa umierają wraz ze śmiercią świadomości<sup>26</sup>. Oblicze Demona wykrzywia grymas, a więc mimo połamanego ciała, zachowuje on świadomość – wie, co się stało, i ma związane z tym odczucia. Jeśli więc nawet w momencie zderzenia ze skałami ciało Demona umarło, to emocje nie pozwalają mu umrzeć *ex definitione*. Właśnie ów szczególny stan zakłócenia między ciałem i psychiką sprawia Demonowi

<sup>24</sup> Zob. Z.W. Dudek, *Jungowska psychologia marzeń sennych. Psychologia snów od Freuda i Junga po inspiracje współczesne*, Warszawa 2010, s. 240.

<sup>25</sup> Л.А. Ефремова, *Врубель*, Москва 2010, s. 90–91.

<sup>26</sup> Z.W. Dudek, *Jungowska psychologia marzeń sennych...*, s. 242.

wyjatkowy ból – cierpi nie z powodu zwichniętych członków, lecz roztrzaskanej na cząstki duszy. Wizję Demona upadłego można zatem zinterpretować jako eksplikację szczególnego przypadku zdeformowanego emocjami, patologicznego odczucia ciała i emocji. Demon marzący o locie, wcielający owo marzenie w czyn i ponoszący klęskę okazuje się niewolnikiem słabej strony własnej psyche. Jego obecność w sztuce Wrubla to głos przebudzonego Cienia indywidualnego, od którego malarz próbuje bezskutecznie się uwolnić.

Stan wielowarstwowej nieźborności powodowany zakłóceniem na linii ego–Jaźń ukierunkowuje zadumę nad demoniadą malarza w stronę fenomenu tragiczności rozumianego dwojako: jako właściwość kondycji człowieka i jako właściwość bytu. Bez względu na perspektywę oglądu – czy będzie to podejście racjonalistyczne, filozoficzne, religijne bądź psychologiczne – tragiczność zawsze utożsamiona zostaje z cierpieniem, cierpienie natomiast ze złem. Samo cierpienie z kolei może objawiać się albo jako doznanie niezawinione, albo jako przeżycie ponad siły<sup>27</sup>. Niekiedy oba rodzaje cierpienia łączą się. Projekcja Demona to w sensie symbolicznym także zmierzanie się artysty z fenomenem tragiczności, co skutkuje narodzinami „teologii zła”. Pojawienie się Demona jako „dziecka Nocy”<sup>28</sup> potwierdza realną obecność sił demonicznych i ich mocy sprawczej w świadomości artysty. Od tej chwili, malując kolejne wcielenia Demona w dążeniu do scalenia tego, co demoniczne, z tym, co harmonijne, Wrubel usprawiedliwia jego obecność. W ten sposób Demon zyskuje rangę formy wyższej, przeciwstawionej formom naturalnym, oswojonym przez świadomość. Jednocześnie poddawany jest w każdym obrazie reinterpretacji jako forma ekspresji emocji oraz motywacja sensu istnienia (człowieka i bytu). Kołem zamachowym malarskiej trylogii o Demonie okazuje się więc być dialektyka powstawania i unicestwiania, mająca wartość elementu niezbędnego dla pełni bytu. Ta swoista próba usprawiedliwienia cierpienia duszy,

<sup>27</sup> Szerzej zob. C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.

<sup>28</sup> G. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit de la tradition grecque*, Paris 1959, s. 7–9.

jaką podejmuje w swej twórczości Wrubel, wykazuje koherencję z myślą Friedricha Nietzschego o imperatywie tragiczności w życiu człowieka i o dysonansie jako cesze warunkującej dostojność ducha<sup>29</sup>. „Dostojność ducha przejawia się nade wszystko nie tylko w zdolności pojmowania, iż tragiczność jest niezbędnym komponentem bytu, ale również w umiejętności przyswiaszania temu porządkowi (na tym polega buntownicza uległość Nadcześnika), znalezienia w nim rozkoszy, wreszcie – w umiłowaniu tego porządku jako najwyższej prawdy, przekazywanej przez życie, tj. witalistycznie pojmowany byt”<sup>30</sup>.

Wrubel wciela ową ideę w postać Demona: w siedzącym rodzi się buntownicza moc istoty nadludzkiej, w leżącym – rozkosz, wynikająca z afirmacji tragiczności. Znamienne, iż nawet Demon pokonany nie wzbudza współczucia dla cierpienia, albowiem byłby to przejaw słabości jego ducha, przyznanie, że tragiczność to jednak skandal bytu<sup>31</sup>. Dlatego – choć pokonany – jednak dumnie dźwiga na głowie inkrustowaną klejnotami koronę. Demon z godnością Nadcześnika przyjmuje więc tragiczność jako coś, czego uniknąć nie sposób, i jako tajemnicę, której poznać nigdy nie będzie mu dane. Ta wrubłowska „teologia zła” ma zatem – rzecz można – swoją jasną, pozytywną jakość, albowiem demoniczność w niej ujawniona nie jest „wzniosłością zła”<sup>32</sup>, lecz próbą nawiązania dialogu z nieświadomością, z tym, co dla intelektu intuicyjnie odczuwalne, ale rozumowo niepercypowalne, z własnymi przeżyciami. W tym kontekście kluczowe okazuje się dla malarza pytanie o istotę tragiczności. Malarz pełnej odpowiedzi na to pytanie nie znajduje, tak jak nie dociera do pełni własnej psyche – do Jaźni. Pewne natomiast jest jedno: tragiczność i implikowane nim cierpienie związane

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, tłum. B. Baran, Kraków 1994, s. 61–63.

<sup>30</sup> R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Kraków 2000, s. 37–38.

<sup>31</sup> Pełną wykładnię problematyczności człowieka jako kategorii nadrzędnej myśli Nietzschego zawiera książka Hanny Buczyńskiej-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.

<sup>32</sup> W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 184.

są z p r z e ży w a n i e m świata, nie tylko na poziomie rozumowym czy zmysłowym, lecz także – a wręcz przede wszystkim – na poziomie nieświadomości. W ten sposób symbolista rosyjski przerzuca pomost w postaci tragiczności pomiędzy bytem realnym i intuicyjnym, interpretacją kondycji ludzkiej i jej niezgłębionymi, wewnętrznymi rewirami. Wyprowadzając kategorię tragiczności ludzkiej egzystencji ze sfery subiektywnej (odczucia – melancholia, *Weltschmerz*), Wrubel zdaje się ją rozumieć po ricoeurowsku, to znaczy jako konsekwencję ludzkiego dążenia do wolności (motyw lotu Demona)<sup>33</sup>. Demon dokonuje wyboru między apatią i buntem, stagnacją i działaniem, skowaniem i wolnością. Pojawia się w nim pokusa przekroczenia świata znanego, dostępnego sposobu doświadczania go tudzież interpretowania. Dusza ludzka decyduje się więc na destrukcję tego wszystkiego, co zna, po to, by dotknąć tego, czego jeszcze poznać nie zdołała, i wpada w pułapkę „zagubienia się w (nie)świadomości”. Tego rodzaju stan Jung opisuje jako „dysocjację między świadomością a nieświadomością, a więc stan nienaturalny czy też patologiczny, równoznaczny z tzw. «utratą duszy»”<sup>34</sup>. Dotknięty poczuciem inności, wyobcowany ze świata mu znanego, wrubłowski Demon wzbija się do lotu poza dobro i zło, ku nieznanemu, nawet jeśli miałaby to być podróż po własną zgubę.

Nietzscheański rodowód demoniczności Wrubla potwierdza, a nie wyklucza, jej korelację ze sferą psychoidalną i metafizyczną zarazem, gdyż mamy tutaj do czynienia z demonicznością jako rewersem boskości. Demon cierpiący po upadku doświadcza istoty tragiczności przede wszystkim jako doznania emocjonalnego, wątpić należy w kluczową w tym momencie rolę refleksji myślowej, a więc zrodzonej przez rozum. Można zauważyć, iż lot ku nieznanemu, choć zakończył się w sensie egzystencjalnym i intelektualnym porażką, to jednak otworzył duszę ludzką na inną, nową przestrzeń odczuwania pozarozumowego. Doświadczając cierpienia, Demon doświadcza także własnej jedyności w cierpieniu, czyli samotności jednostki.

<sup>33</sup> Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986; idem, *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1994.

<sup>34</sup> C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1995, s. 127.

A to znaczy, iż bardziej jest człowiekiem niż aniołem upadłym, że dotknął jądra człowieczeństwa. Lot i katastrofa mają zatem swoje metafizyczno-emocjonalne konsekwencje, gdyż – jak zauważa Milan Kundera – poprzez cierpienie ego odczuwa samo siebie w czystej postaci:

*Myślę, więc jestem* to powiedzenie intelektualisty, który nie docenia bólu zębów. *Czuję, więc jestem* jest prawdą o wiele większym zasięgu, dotyczącą każdego żywego stworzenia. Moje ja samą myślą nie różni się istotnie od waszego. Wielu ludzi, mało myśli: myślimy wszyscy mniej więcej to samo, przekazując, pożyczając, kradnąc sobie wzajemnie nasze myśli. [...] Fundamentem ja jest nie myśl, lecz cierpienie, uczucie najbardziej podstawowe ze wszystkich<sup>35</sup>.

Rozbite na części „ja” wprowadza Demona w stan gotowości do przekroczenia granic empirii, a więc otwiera drzwi do sfery doznań metafizycznych, do *sacrum*. Wrubel będzie korzystał z tego otwarcia zwłaszcza pod koniec swojej drogi twórczej, malując siebie jako wcielenie biblijnego Proroka<sup>36</sup>.

Дух смятения, скорби и сомнений сменяют пророки, серафимы – персонажи противоположного Демону мира. «К небесам, к высоте, к чистоте!» – таков императив прощающегося с миром художника. Он спешит, наверстывая упущенное. Ощущая себя бичом и языком Божиим, Врубель неистово, с необыкновенной страстностью, творит свои «знамения»<sup>37</sup>.

Niezależnie od tego, czy Wrubel pogrąża się w otchłani zła, czy też szuka wybawienia w metafizyce, cierpi. Owo cierpienie wynika z niedosytu i niespełnienia, napędza zatem działa-

<sup>35</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 229.

<sup>36</sup> Mam tu na uwadze takie obrazy, akwarele i rysunki Wrubla jak *Głowa Proroka* (*Голова Пророка*, 1904), *Prorok* (*Пророк*, 1905), *Wizja Proroka Izajasza* (*Видение Пророка Иезекииля*, 1906).

<sup>37</sup> Л.А. Ефремова, *Врубель...*, s. 118.

nia twórcze rosyjskiego symbolisty. W tym sensie odczuwanie cierpienia staje się przyczyną odkrywania siebie, otaczającej rzeczywistości, a także labiryntów podświadomości. Cierpienie bowiem – podług słów Miguela de Unamuno – jest

drogą świadomości i to przezeń istoty żywe zyskują świadomość samych siebie. Bowiem mieć świadomość samego siebie, mieć osobowość znaczy wiedzieć i czuć, że jest się różnym od pozostałych istot, a do poczucia tej różnicy dochodzi się tylko przez zderzenie, przez większy lub mniejszy ból, przez odczucie własnej granicy. Świadomość samego siebie jest właśnie świadomością własnego ograniczenia. Czuję się sobą samym czując, że jestem i n n y m ; wiedzieć i czuć, dokąd jestem, znaczy wiedzieć, gdzie przestają być i odkąd mnie już nie ma<sup>38</sup>.

W grymasie zniekształcającym twarz Demona pokonanego można dostrzec przejaw tak właśnie rozumianej świadomości. Zaś samo cierpienie, jakiego doświadcza Demon, jest symptomem choroby nicości. „Choroby największego cierpienia, jakim jest doświadczenie cudu i tajemnicy bytu w obliczu przeczcucia absolutnej nicości”<sup>39</sup>. Wciśnięty w szczelinę Demon leży połamany nie tylko w sensie fizycznym, jest bowiem porażony także przez lęk – lęk przed nicością, której obecność właśnie odczuł. W ślad za Sørenem Kierkegaardem należy odróżnić lęk od strachu, albowiem strach dotyczy zawsze tego, co konkretne, realne, lęk zaś towarzyszy trudności dokonania przemiany wewnętrznej.

Poprzez pojęcie lęku Kierkegaard nigdy nie miał na myśli relacji do czegoś zewnętrznego. Lęk Kierkegarda nie ma nic wspólnego z bojaźnią i drzeniem. Lęk jest wewnętrzną sprawą i według Kierkegarda określa uczucie, które poraża człowieka, kiedy odnajduje się w samym środku swego bytu, otoczony przez siły

<sup>38</sup> M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia*, tłum. H. Woźniakowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 156.

<sup>39</sup> J.A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm. Dialektyka ludzkiej skończoności. Krytyka nowożytnej i współczesnej myśli egzystencjalnej*, Kęty 2007, s. 40.

natury zarówno od zewnątrz, jak i wewnątrz samego siebie. Ale właśnie lęk doprowadza człowieka do przecucia wyższego związku z bytem. Lęk jest niepokojem umysłu, który otwiera dalsze perspektywy i dlatego zawiera zarazem coś odstrasającego i coś przyciągającego, jest jednocześnie sympatyczną antypatią i antypatyczną sympatią wobec fenomenu egzystencji. Lęk jest, innymi słowy, punktem przecięcia dwóch światów, które odsłaniają się w każdym człowieku: tego zewnętrznego, określonego przez naturę, i tego, który jest określany przez ducha. Natura *contra* duch. Konieczność *contra* wolność<sup>40</sup>.

Dlatego też ów lęk w wypadku wrubłowskiego Demona oznacza także niepokój niespełnionej duszy w jej dążeniach ku wolności absolutnej. Doświadczenie lęku, tożsame z odczuciem nicości, jest fascynacją nieznanym, przeżyciem zachodzącym w relacji do czegoś poza jestestwem człowieka, także czymś, co można zinterpretować jako naturę ludzką, z wpisaną weń wolnością możliwości, tyle że „uwikłaną w siebie”<sup>41</sup>. Nade wszystko jednak lęk, jakiego doświadcza Demon w stanie upadku, jest przeżyciem pierwotnym, regresem do źródeł psychiki. „Nie ma on zatem żadnego określonego przedmiotu, jest natomiast odczuwany w obliczu zewnętrznego, obcego i wrogiego świata, siły pchającej egzystencję ku jej kresowi; w ostatecznym rachunku jest to lęk przed nicością, bywa, że przed śmiercią”<sup>42</sup>. Demon jest uwięziony i otoczony przez góry, które wcześniej wynosiły go ponad trywialność ludzkiego bytu, a teraz swoją nieprzystępnością wzbudzają lęk. Wiąże się to z konfrontacją poczucia własnej skończoności z nicością. Złowrogie dla Demona góry, będące przyczyną bezpośrednią bólu fizycznego i pośrednią – emocjonalnego, biorą niejako świat wokół w nawias i Demon okazuje się pozostawiony sam na sam ze sobą, z własnym cierpieniem, z własną egzystencją, antypo-

<sup>40</sup> P.P. Rohde, *Søren Kierkegaard*, tłum. J.A. Prokopski, A. Szulc, Wrocław 2001, s. 194.

<sup>41</sup> Por. H. Ferguson, *Melancholy and The Critique of Modernity. Søren Kierkegaard's Religious Psychology*, London–New York 1995, s. 133.

<sup>42</sup> J.A. Prokopski, *Egzystencja i tragizm...*, s. 49.



dyczną w stosunku do nicości. Jako że nicość nie jest – jak przekonuje Kierkegaard – niczym konkretnym, więc jest wszystkim możliwym, oznacza to, że przedmiot lęku jest nieskończony<sup>43</sup>. Przekonawszy się o skończoności ludzkiej egzystencji, Demon staje przed koniecznością dokonania wyboru swojego stosunku do nicości. Już sama możliwość takiego wyboru stanowi oznakę nieskończoności czy – mówiąc ściślej – owej nieskończoności iluzję. Demon przekonuje się zatem, że być człowiekiem to znaczy mieć duszę, która dąży do niebytu po to, by uświadomić człowiekowi, iż stanowi mieszaninę bycia i niebycia. Demon przekonuje się także, że żadna skończoność, a taką wszak jest człowiek, nie może uniknąć zstąpienia do nicości, w otchłań niebytu. Spotkanie z nicością stanowi bowiem imperatyw na drodze ku Jaźni.

Demon Wrubla przedłożył akt kreacji „ja” nad stagnację, spodziewając się osiągnąć pełnię absolutną. Ów akt stawania się sobą zostaje jednak przerwany – nieskończone i skończone, wieczne i czasowe nie uzyskały koniunkcji, Demon zaś nie tylko nie pojął prawideł kierujących ludzką egzystencją, lecz także i samego siebie. Albowiem stawanie się syntezą

polega na ruchu nieskończonym od siebie samego i uczynieniu osobowości nieskończonością i na nieskończonym ruchu powrotu do samego siebie w procesie czynienia osobowości skończonością. Jeżeli, przeciwnie, osobowość nie staje się sama sobą, popada w rozpacz [...]. O ile osobowość nie staje się samą sobą, nie jest samą sobą; a nie być samym sobą, to jest właśnie rozpacz<sup>44</sup>.

Demon w trakcie lotu przebywał w swym „ja” absolutnym i wówczas stawał się sobą przez samego siebie. W akcie tego rodzaju kreacji tożsamy był Bogu, bo stwarzał siebie w wolności, jaką dał mu lot. Mimo to – jako pan stawania się sobą – Demon ponosi klęskę, ponieważ nie zaakceptował tego, co Lew Szestow mianuje Koniecznością:

<sup>43</sup> Por. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Kęty 2000, s. 48.

<sup>44</sup> S. Kierkegaard, *Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 165–166.

Nie wolno nam walczyć o skończone szczęście [...] ponieważ wszystko to, co skończone, przemija; jest to podstawowa zasada bytu. Nie wiemy, dlaczego, kiedy lub kto ustanowił to prawo, lecz jest ono odwieczne i niezmienne. Wszystko to, co jest skończone, właśnie dlatego, że jest skończone, ma swój początek, a wszystko to, co ma swój początek musi mieć swój koniec. [...] Przy jej boku [skończoności – przyp. I.M.] stoi Wieczność i jej siostra Nieskończoność [...]. Prawdopodobnie ludzka odwaga ma wystarczająco dużo siły, aby poradzić sobie z etyką – ale czy istnieje jakakolwiek siła zdolna pokonać Wieczność? Wieczność pochłania wszystko i nigdy nie zwraca tego, czym zawładnęła<sup>45</sup>.

Wybrawszy się przeto w podróż na spotkanie z nieskończonością, Demon rozbija się o fizyczną skończoność materii, którą w wizji Wrubla symbolizują góry Kaukazu. Tym samym wolność jako akt kreacji ujawnia tkwiący w niej pierwiastek demonizmu, stając się dla tego, kto jej zaufa, pułapką egzystencjalną.

Malarska trylogia Wrubla o Demonie wskazuje, jeśli odczytać ją w kluczu psychologii głębi oraz w relacji do antropologii filozoficznej, że źródło cierpienia, jakiego doświadcza każda istota ludzka, żyjąc, tkwi w Jaźni, czyli w ludzkiej duchowości, w ludzkich emocjach. Na podobieństwo swojego Lermontowskiego poprzednika Demon Wrubla, zaznawszy smaku namiętności (poprzez marzenie o pełni, siłę woli, dążenie do głębin nieświadomości), przestaje być aniołem i staje się człowiekiem, a więc istotą, która przeżywa, doświadcza swojego istnienia w relacji do innych bytów, do wartości, do samego siebie. Pierwotnym przykładem przeżycia ludzkiej egzystencji jest podjęcie przez Demona próby postawienia siebie, swojego ego na miejscu Boga. Od tego momentu rozdwojenie staje się cechą immanentną osobowości Demona, samo będąc skutkiem ego-izmu, który niepodobna przezwyciężyć. Utknąwszy w zamkniętym kręgu pokus, Demon zmierza ku samo-destrukcji, zaś takie odczucia antagonistyczne jak lęk i duma, zło i duch, tożsamość

<sup>45</sup> L. Szestow, *Kierkegaard i filozofia egzystencjalna*, tłum. J.A. Prokopski, Kęty 2003, s. 86.

i alienacja stanowią rezultat samo-wyobcowania. Parafrazując Kierkegaarda, można skonstatować, że Demon Wrubla doznał w locie ku Jaźni zawrotu głowy spowodowanego przez wolność, „który powstaje wtedy, gdy duch pragnie ustanowić syntezę oraz wolność, patrząc w dół na swoją własną możliwość, i wówczas chwyta się skończoności, by się na niej zatrzymać. W tym zawrocie głowy wolność upada”<sup>46</sup>. Jednak wraz z upadkiem Demon nie utracił pragnienia woli mocy. Po upadku bowiem wciąż czuje, a więc istnieje i pragnie. Upadek był koniecznością, by Demon mógł – z psychologicznego punktu widzenia – zyskać powtórny szansę na odrodzenie: wyjść poza siebie, przekroczyć własne granice, przewyciężyć siebie, stworzyć się na nowo. Demon pokonany już wie, że nie jest jeszcze Nadczłowiekiem, ale może się nim stać, dokonawszy samo-przewyciężenia. Gdy to się uda, będzie człowiekiem w pełni, który ma do spełnienia zadanie Boga: ma nadać sens istnieniu. Związanego z tym zadaniem ciężaru Wrubel nie zdołał jednak udźwignąć, pozostawszy do końca swojego życia – osobistego i artystycznego – w niewoli u Demona – złego ducha, wabiącego pożądaniami woli. „Возвращаясь в своих созданиях к Демону, он лишь выдавал тайну своей миссии. Он сам был демон; падший прекрасный ангел, для которого мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением”<sup>47</sup>.

Izabella Malej

Spirit Lost in Depths of Unconsciousness.  
About the Psychological Phenomenon of Alienation in Mikhail  
Wrubel's Art

Mikhail Wrubel recognized primacy of the spirit and nature over reason in art. In his opinion creative action involved elevation of mythical content, mythical thinking and, finally – the myth itself to the rank of archetypal knowledge

<sup>46</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku...*, s. 67.

<sup>47</sup> Słowa Benoisa o Wrublu jako autorze demoniady. Cyt. za: С. Сулежкова, «И жизнь, и слёзы, и любовь...» *Происхождение, значение, судьба 1500 крылатых слов и выражений русского языка*, Москва 2011, s. 527 (hasło: *Падший ангел*).

through symbolic transformation. The myth of Pan, Faustus, Hamlet and the key to understanding Vrubel's artistic personality – the picture of Demon, personification of individual spirit were revitalized in such a way. Excessive concentration of mental energy and archetypal idea of Demon induces the invasion of the contents of unconsciousness. The triptych *Sitting Demon* (*Демон сидящий*, 1890), *Flying Demon* (*Демон летящий*, 1899), *Demon Defeated* (*Демон поверженный*, 1902) is the manifestation of this phenomenon. From the point of view of the depth psychology it is the illustration of the process of the alienation of ego from internal Self and from the realm of archetypes. The series of demonic pictures of Vrubel and, particularly, the picture crowning the cycle, *Demon Defeated*, can be interpreted as a warning and at the same time as an encouragement: the warning against the conceit of oneself and the encouragement to take challenges regardless of the consequences. The presence of demon in Russian symbolist's art is also the voice of awakened individual Shadow indicating dual nature of the tragic: as a quality of human condition and as a quality of existence.

-



## ТЕНЬ ЧЕРНОГО МОНАХА. ФЕНОМЕН ТРАНСГРЕССИИ МИСТИЧЕСКОГО КОНЦЕПТА В ЛИТЕРАТУРУ

Литература как одна из областей культуры впитывает в себя все интеллектуальные тенденции своего времени. В парадигме современной науки признается, что продукты человеческого интеллекта связаны с сознанием<sup>1</sup> и его эволюцией, понимаемой как развитие человеческого познания не только в отношении внешнего мира, но и познания человеком самого себя. Вопросы, касающиеся природы человеческого познания охватывают, естественным образом, проблему духовного в человеке. Начиная с эпохи романтизма, писатели старались проникнуть глубже в природу духовного, что в свою очередь, привело их к исследованиям мистической сферы познания.

Изучение мистического в литературе требует внимательного методологического подхода. Кажется, что наиболее адекватными в данном контексте являются феноменология и психоанализ. В настоящей статье предлагаем рассмотреть феномен черного монаха как мистический

---

<sup>1</sup> H. Korpikiewicz, *Wokół definicji świadomości. Świadomość odzwierciedleniem rzeczywistości?*, [w:] *Światłocienie świadomości*, red. P. Orlik, Poznań 2002, s. 11–24; W. Szewczuk, *Słownik psychologiczny*, Warszawa 1979, s. 291; J. Horgan, *Czy nauka zdoła wyjaśnić zjawisko świadomości?*, „Świat Nauki” 1994, nr 9, s. 76.

концепт<sup>2</sup>, который нашел свое воплощение в образах героев в конкретных произведениях русской литературы. В первых же строках нашего анализа необходимо подчеркнуть, что трансгрессия<sup>3</sup> этого загадочного образа совершалась в работах писателей, обладающих мистической интуицией, которым не были чуждыми мистические переживания. Наш обзор начнем с рассмотрения специфики образа черного монаха в одноименном рассказе Антона Чехова (1894). Затем перейдем к характеристике темных рыцарей в романе *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова (1941), в эссе Александра Блока *Рыцарь-монах* (1910) и драме *Железная мистерия* (1956) Даниила Андреева. Исследование закроет характеристика образа героя в поэме Сергея Есенина *Черный человек* (1925). Порядок этого сравнительного анализа диктуется не хронологическими, а контекстуальными данными.

Симптоматично, что образ черного монаха или же сходные варианты данного типа героя, такие как рыцарь, или черный человек, во всех названных нами выше произведениях зародились сначала в видениях самых писателей и носили мистический характер. В данной статье постараемся сосредоточиться именно на связи мистического опыта с его литературным воплощением. Кроме того, целью нынешней работы будет определение главных черт, функций и сути этой загадочной фигуры. Призрак черного монаха будет

---

<sup>2</sup> Концепт употребляется в смысле „сгустка культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек [...] сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее” (Ю. Степанов, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, с. 43).

<sup>3</sup> Трансгрессия – главным условием возможности осуществления ее становится наличие самой границы, которую необходимо преодолеть, и которая является демаркационной линией, отделяющей внешнее от внутреннего, сущность от явления, власть от воли к власти и т.д. Трансгрессия символизирует собой стремление современной философии отойти от классических установок на абсолютную трансцендентальность мыслящего субъекта, преодоление границы власти его сознания и обнаружение возможности иных позиций в соотношении бытия и мышления. А.А. Грицанов, *Новейший философский словарь*, Минск 1999, [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_new\\_philosophy](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy) [доступ: 14.03.2014].

трактоваться нами, с одной стороны, как феномен, а с другой, как архетип (Карл Густав Юнг).

В современной философии феномен понимается как осознаваемый субъектом его собственный внутренний опыт. В понимании феноменологии, феномен несет в себе все содержание, все знание о предмете – и явление, и сущность. В итоге, такое понимание феномена сносит дуалистическое разделение на явление и сущность, на субъективное познание и его объект, на „внешнюю” и „внутреннюю” реальность<sup>4</sup>. Таким образом, феномен черного монаха становится онтологической, не одной лишь субъективной, проблемой, требующей осмысления.

Категорией, которая позволит нам рассмотреть образ черного монаха как объективное данное, является коллективное бессознательное, понятие, сформулированное Юнгом. Коллективное бессознательное это объективная форма возрождения мифологических мотивов в индивидуальной психике. Архетип, в свою очередь, будучи проявлением коллективного бессознательного, активизируется, когда человеком встречается ситуация, соответствующая данному архетипу. Тогда появляется принудительность, которая, подобно инстинктивному влечению, прокладывает себе путь вопреки всякому разуму и воле<sup>5</sup>.

Рассказ Чехова *Черный монах* представляет собой довольно сложную интерпретационную задачу, что и выразительнее всего отразилось в высказываниях критиков. Одни исследователи относились к этому произведению как к описанию истории болезни главного героя Коврина (мании величия)<sup>6</sup>, другие обвиняли Чехова в „безыдейности”<sup>7</sup>,

<sup>4</sup> См.: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, ред. А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 1138–1139.

<sup>5</sup> К.Г. Юнг, *Понятие коллективного бессознательного*, [в:] idem, *Аналитическая психология. Прошлое и настоящее*, пер. А.М. Руткевича, Москва 1995, <http://psiland.narod.ru/psiche/bess.htm> [доступ: 13.12.2014].

<sup>6</sup> См.: R. Śliwowski, *Antoni Czechow – prozaik*, [в:] A. Czechow, *Opowiadania i opowieści. Wybór*, Warszawa 1989, с. LVIII; З. Паперный, *А.П. Чехов*, Москва 1954, с. 68.

<sup>7</sup> Первые выступления Николая Михайловского о Чехове – рецензия на сборник *В сумерках* в „Северном вестнике” от 1887 года (№ 9); статья *Об*

спорили по поводу антагонистических образов Песочного и Коврина или поднимали проблему искусства<sup>8</sup>. Лишь недавно появились работы, в которых применяется феноменологический подход к анализу творчества Чехова, в том числе и к рассказу *Черный монах*<sup>9</sup>. Сергей Кибальник отмечает, что у Чехова наблюдается феноменологический дискурс и феноменологический тип повествования, при котором именно картины окружающего мира и образы людей, отраженные в сознании героев и сами особенности их сознания становятся единственными доступными „истинами”. Более того, у Чехова прослеживается применение принципа слитности субъекта и объекта, даже их „тождества” („нет объекта без субъекта”, как формулировал этот принцип Эдмунд Гуссерль)<sup>10</sup>.

Несомненно, загадка черного монаха составляет идейную суть чеховского рассказа. Прежде чем перейти к обсуждению этого образа в тексте произведения, обратимся сначала к генезису его замысла. В письме от 25 января 1894 года Алексею Суворину, Чехов пишет о своем сне, в котором увидел черного монаха, и содержанием которого писатель поделился со своим братом Михаилом Чеховым. Согласно реляции брата, писатель назвал этот сон „страшным”, а впечатление от черного монаха „сильным”. Антон Чехов после этого сновидения долго не мог успокоиться, и все время говорил о черном монахе. Это состояние про-

---

отцах и детях и о г. Чехове в „Русских ведомостях” от 18 апреля 1890 года. В подобном духе высказывались: Э.А. Полоцкая, *Антон Чехов*, [в:] *Русская литература рубежа веков (1890-е–начало 1920-х годов)*, кн. 1, Москва 2000, с. 406; П. Перцов, *Изъяны творчества. (Повести и рассказы А. Чехова)*, „Русское богатство” 1893, № 1, с. 39. Проблему критики обсуждает подробно Н.Н. Нартыев в статье *А.П. Чехов в оценке журнала «Русское богатство» 1890-х годов*, „Вестник ВолГУ” 2002, серия 8, вып. 2, с. 83–89.

<sup>8</sup> R. Śliwowski, *Antoni Czechow...*, с. LIX.

<sup>9</sup> См.: А. Chudzińska-Parkosadze, *Феномен памяти в творчестве А.П. Чехова*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2012, nr 37, с. 33–43.

<sup>10</sup> С.А. Кибальник, *Художественная феноменология Чехова*, „Русская литература” 2010, № 3, <http://www.newruslit.ru/culture/s.a.kibalnik.-hudozhestvennaya-fenomenologiya-chehova/view> [доступ: 13.09.2011].



должалось до тех пор, пока он не написал известного рассказа<sup>11</sup>.

Естественно, несмотря на исключительность данного текста и на мифологический характер мышления, отраженный в некоторых произведениях<sup>12</sup>, Чехова нельзя назвать мистическим писателем. Однако *Черный монах* отражает переживание мистического характера. Сон, в котором Чехов увидел черного монаха архетипичен по своему характеру. Юнг утверждал, что обычно сны передают бессознательные реакции или спонтанные импульсы сознанию. Но рядом с обыкновенными снами есть и такие, которые навязчиво повторяются или же сны с повышенной эмоциональной окраской. Более того, наблюдаемые в таких снах элементы могут оказаться вовсе не индивидуальными и не связанными с личным опытом сновидца. Зигмунд Фрейд назвал их „архаическими остатками”, т.е. ментальными формами, присутствие которых не объясняется собственной жизнью индивида, а следует из первобытных, врожденных и унаследованных источников человеческого разума. Юнг, в свою очередь, назвал эти „архаические остатки” – „архетипами” или „первобытными образами”, отражающими коллективные образы и мифологические мотивы<sup>13</sup>.

Итак, эмоциональная нагрузка и содержание чеховского сновидения указывают на то, что это был поистине архетипический сон. Тем более, что история черного монаха связана с легендой, т.е. имеет коллективный характер. Именно это обстоятельство подчеркивается Чеховым в тексте рассказа. Ведь Коврин до того, как увидел мираж черного монаха, признался Тане в том, что эта история устойчиво занимает его мысли, но он не может определить ее источника:

<sup>11</sup> Т. Осух, «*Черный монах*» Чехова. К истории замысла и символике образа, [в:] *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku*, red. E. Biernat, T. Bogdanowicz, Gdańsk 1999, с. 22.

<sup>12</sup> См.: А. Chudzińska-Parkosadze, *Мифопоэтика драм Антона Чехова*, „Przegląd Rusycystyczny” 2010, nr 1, с. 5–18; А. Chudzińska-Parkosadze, *Мифологическая символика в пьесе «Чайка» А.П. Чехова*, „Мова і культура. Язык і культура” 2009, вип. 11, т. 12 (124), Київ 2009, с. 205–212.

<sup>13</sup> К.Г. Юнг, *Архетип в символизме сна*, <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-as-14.php> [доступ: 14.03.2014].

– Меня сегодня с самого утра занимает одна легенда, – сказал он. – Не помню, вычитал ли я ее откуда или слышал, но легенда какая-то странная, ни с чем не сообразная. Начать с того, что она не отличается ясностью. Тысячу лет тому назад какой-то монах, одетый в черное, шел по пустыне, где-то в Сирии или Аравии... За несколько миль от того места, где он шел, рыбаки видели другого черного монаха, который медленно двигался по поверхности озера. Этот второй монах был мираж. Теперь забудьте все законы оптики, которых легенда, кажется, не признает, и слушайте дальше. От миража получился другой мираж, потом от другого третий, так что образ черного монаха стал без конца передаваться из одного слоя атмосферы в другой. Его видели то в Африке, то в Испании, то в Мидии, то на Дальнем Севере... Наконец, он вышел из пределов земной атмосферы и теперь блуждает по всей вселенной, все никак не попадая в те условия, при которых он мог бы померкнуть. Быть может, его видят теперь где-нибудь на Марсе или на какой-нибудь звезде Южного Креста. Но, милая моя, самая суть, самый гвоздь легенды заключается в том, что ровно через тысячу лет после того, как монах шел по пустыне, мираж опять попадет в земную атмосферу и покажется людям. И будто бы эта тысяча лет уже на исходе... По смыслу легенды, черного монаха мы должны ждать не сегодня – завтра.

– Странный мираж, – сказала Таня, которой не понравилась легенда.

– Но удивительнее всего, – засмеялся Коврин, – что я никак не могу вспомнить, откуда попала мне в голову эта легенда. Читал где? Слышал? Или, быть может, черный монах снился мне? Клянусь богом, не помню. Но легенда меня занимает. Я сегодня о ней целый день думаю<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> А.П. Чехов, *Черный монах*, [в:] idem, *Рассказы из жизни моих друзей*, Санкт-Петербург 1994, с. 394. Все дальнейшие цитаты из данного произведения будут приводиться по этому изданию, в скобках с инициалами заглавия и номерами страниц.

В данном контексте существенным кажется также то обстоятельство, что история черного монаха, будучи мифом, активизирует мистическую интерпретацию, поскольку миф является самой древней и полной эстетической формой выражения мистического в литературе. Следовательно, в *Черном монахе* реализуется единство мистического и эмпирического, характерное для мифической образности, а сфера мистического становится разновидностью реальности<sup>15</sup>. Симптоматично, что Чехов при презентации легенды о черном монахе выстраивает семантический ряд, который затем пополняется дальнейшими фактами из жизни Коврина: мысль о черном монахе – легенда – мираж – правда – факт воображения Коврина – лучшие научные работы Коврина, вдохновленные монахом. Когда на закате, после приведенного нами выше разговора с Таней, Коврин вышел из дома, он в открытом поле впервые увидел мираж черного монаха и тогда сам себе сказал: „– Ну, вот видите ли... – пробормотал Коврин. – Значит, в легенде правда” (ЧМ, с. 396). Стоит при этом добавить, что описание прогулки Коврина соответствует мистической символике перехода *rites de passage*, где главным мотивом является переход через реку в другое измерение. Именно в той новой сфере Коврин увидел монаха<sup>16</sup>. Дело в том, что согласно сценарию *rites de passage* переход из низшей, земной сферы в верхнюю сферу духовного совершается при сопровождении адепта проводником. В случае Коврина монах стал его проводником

<sup>15</sup> М.В. Яковлев, *Мистическое*, [в:] *Литературная энциклопедия...*, с. 557–559.

<sup>16</sup> Символика *rites de passage* включает в себя и другие элементы, которые присутствуют в описании места встречи Коврина с монахом: все происходит на закате, земля на которую попадает посвященный определяется как „обетованная”, в результате перехода через реку герой забывает все пройденные испытания и страдания, и наконец, обретает покой. Описанный ритуал свидетельствует о трансформации героя и переходе от незнательного состояния к сознательному, от хаоса к космосу, от незнания к познанию. Проблема в том, что если посвященный решит вернуться в земное измерение, переходя обратно через реку, он должен забыть все то, что увидел в духовной сфере. Если его память сохраняет пережитое в „обетованной” земле, героя, как и Коврина, постигает несчастье. См.: Л. Бугаева, *Литература и rite de passage*, Санкт-Петербург 2010.

только после того, как Коврин самостоятельно переступил эту условную грань миров.

Семантический ряд, о котором мы вспоминали выше, манифестируется Чеховым в высказываниях самого монаха. Когда, во время первой беседы Коврин спрашивает монаха кто он, монах ему отвечает: „Легенда, мираж и я – всё это продукт твоего возбужденного воображения. Я – призрак. [...] Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе” (ЧМ, с. 402). О феноменологическом и коллективном характере привидения свидетельствует комментарий Коврина, высказанный в ответ на слова монаха: „– Я не знал, что мое воображение способно создавать такие феномены” (ЧМ, с. 402). Итак, несмотря на индивидуальный и избраннический колорит мистического переживания Коврина, проповедь, о которой извещает его монах, не бред и продукт безумия, а благое известие, не противоречащее даже учению Иисуса Христа, а во многом с ним созвучно.

Проблема прочтения чеховского рассказа заключается в мировоззрении и изначальном подходе к нему читателя. Лакмусовой бумажкой здесь может послужить восприятие смерти. Ведь монах наделяется отрицательным смыслом потому, что приводит к болезни и смерти как Коврина, так и Песоцкого, а Таню делает несчастной. Оставляя в стороне дискуссию об избранничестве<sup>17</sup>, предлагаем обратить внимание на тот факт, что, учитывая избранную нами методологию аналитической психологии Юнга, негативное отношение к смерти и отрицание „вечной жизни” однозначно со сведением образа черного монаха к личной тени Коврина (трактовка монаха как альтер эго Коврина, как его двойника). Если признаем существование „вечной жизни” и актуальность проповеди монаха, тогда он становится воплощением архетипа старого мудреца. Но с другой стороны, признание его архетипом старого мудреца, не обозначает утраты им отрицательного, „зловещего” ка-

<sup>17</sup> См.: А. Худзиньска-Паркосадзе, *Проблема героя в рассказе А.П. Чехова «Черный монах»*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2011, № 36, с. 45–57.

чества „предвестника смерти”<sup>18</sup>, а иногда и сходства с образом черта<sup>19</sup>.

Рассматривая образ черного монаха сквозь призму архетипа тени, приходим к выводу, что призрак является демонстрацией темной половины личности Коврина, т.е. признаем, что он создается примитивными желаниями и агрессивными влечениями Коврина. В этом контексте важно то, что человек не замечает своей бессознательной, негативной характеристики, не хочет видеть своих недостатков и игнорирует их. Правда, теневые характеристики человека, его изъяны, наделены эмоциональной природой и обладают автономией. Тень включает в себя все то, что представляет собой примитивное, инфантильное, неприспособленное<sup>20</sup>. Соотнося эти признаки к Коврину и его видениям, сложно согласиться с тем, что именно монах представлял собой выражение Ковриным его агрессии, примитивных желаний или инфантильности. Наоборот, в результате своих видений Коврин становился более счастливым человеком и блестящим ученым и преподавателем. Его проблемы начались как раз с момента вмешательства в его интимную жизнь жены и тестя. Только тогда, Коврин начинает погружаться в свою тень. Причем, как ему в финале объясняет монах, этот регресс является последствием пренебрежения Ковриным его словами и, парадоксально, начинается с момента лечения Коврина. Таким образом, кажется, что Чехов, парафразируя слова монаха, говорит читателю „– думай, как хочешь” (ЧМ, с. 402).

С другой стороны, если сопоставим образ черного монаха с архетипом старого мудреца, идейный смысл рассказа становится ясным и логичным. Этот архетип может

<sup>18</sup> Т. Осух, «Черный монах» Чехова..., с. 24.

<sup>19</sup> Ч. Андрушко, *Символика хронотопа в рассказе А.П. Чехова «Черный монах»*, „Мова і культура” 2009, вып. 11, т. 21 (124), с. 202.

<sup>20</sup> В. Лейбин, *Тень*, [в:] idem, *Словарь-справочник по психоанализу*, 2010 г., <http://vocabulary.ru/dictionary/881/word/ten> [доступ: 14.03.2014]; К.Г. Юнг, *АИОН. Исследование феноменологии самости*, 1951, <http://jungland.net/node/1781> [доступ: 14.03.2014]; C.G. Jung, *Cień*, [в:] idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, с. 65–68.

объявиться в виде старого мудрого человека, царя или отшельника, доброго помощника, целителя или советчика. Он всегда предстает в качестве некой чудесной власти, превосходящей человеческие способности. В свете нашего анализа принципиальным является то обстоятельство, что мудрый старец всегда заставляет человека (в данном случае Коврина) приподыматься над своими возможностями, находить решения неразрешимых проблем, изыскивать неведомые силы и преодолевать непреодолимые препятствия. Итак, старик-монах выполняет функцию проводника скрытых сил в процессе развития индивидуальности. Коврин, в свою очередь, представляет собой избранника, который приобрел дар знания, и таким способом, познав бессознательное до этой точки, он продвинулся дальше других<sup>21</sup>. В этом плане черный монах и Коврин формируют также вечный архетип учителя и ученика, т.е. модельную ситуацию в порядке культурных образов. Коврин одновременно представляет собой архетип избранника божьего и поставлен в один ряд с Сократом, Диогеном и Марком Аврелием и др. Предмет их бесед – рассуждения о вечной правде, вечной жизни и счастье – также архетипичен<sup>22</sup>.

Суммируя наш анализ образа черного монаха в рассказе Чехова, следует отметить, что он выполняет функцию предвестника не столько самой смерти, сколько вечной жизни, проводника, указывающего избранникам путь просвещения и истинного духовного познания. Однако, история Коврина показывает также, что если человек вошел на путь просвещения, он не должен с него поворачивать, иначе это может кончиться для него трагично. Для правильного восприятия феномена черного монаха важно не забывать, что он явление космического масштаба и, как уже установили некоторые ученые, он осуществляет функцию посредника

---

<sup>21</sup> Е.М. Щепановская, *Архетипы Юнга и астромифология*, [в:] К.Г. Юнг, *Алхимия снов*, Санкт-Петербург 1997, <http://www.astrolingua.spb.ru/PHILOS/jung.htm> [доступ: 13.12. 2011].

<sup>22</sup> А. Chudzińska-Parkosadze, *Феномен...*, с. 43.

между земным, материальным миром и высшим, идеальным бытием<sup>23</sup>.

С образом чеховского монаха созвучны художественные портреты демонов из романа *Мастер и Маргарита* Булгакова. Причем в данном случае образ монаха дополняется концептом рыцарства. В булгаковском романе имеются два „меньших” рыцаря – Коровьев и Азазелло, и один рыцарь, представляющий верховную космическую власть, Воланд. Азазелло и Коровьев открывают свой антураж рыцарей во время полета в потусторонний мир, а Воланд во время мистерии бала. Булгаков наделил этих демонов главным атрибутом рыцарства – шпагами. Для нашего анализа существенное значение имеет то обстоятельство, что символический образ рыцаря созвучен с образом монаха, поскольку в европейской культуре монахи могли быть одновременно рыцарями (как например тамплиеры). Оба образа осуществляют концепт сохранения духовного и морального порядка в земном, или же космическом плане. Нередко встречаются в культуре также образы странствующих рыцарей или монахов<sup>24</sup>. Образ рыцаря символизирует духа, вознесшегося над влечениями и страстями, силу, способствующую трансформации обычного человека в человека духовного и сам процесс инициации<sup>25</sup>. Кроме того, этот символ обозначает превосходство разума над эмоциями, а функция рыцаря заключается в таком руководстве реальным миром, чтобы в нем сохранилась иерархическая конструкция действительности<sup>26</sup>.

Может удивлять, что булгаковские демоны, будучи забавными как Коровьев, или ужасающими как убийца Азазелло, выполняют столь ответственную миссию. Однако, концентрируясь на функциях, какие они осуществляют

<sup>23</sup> Т. Осух, «Черный монах» Чехова..., с. 27. Несмотря на всесторонний анализ, который разрабатывается ученым, Осух в заключение своей статьи, все-таки признает, что „творческая история замысла рассказа и символика образа черного монаха неоднозначны” (с. 27).

<sup>24</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, с. 356–359.

<sup>25</sup> *Словарь символов и знаков*, ред. В.В. Адамчик, Москва–Минск 2006, с. 173.

<sup>26</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*..., с. 357.

в изображенном мире, и на итогах их действий, можно констатировать, что результатом их пребывания в Москве является возвращение космического порядка. Ведь московские атеисты убедились в том, что нечистая сила реальна, человеческие пороки наказываются, а достоинства вознаграждаются. Избранник Мастер, подобно Коврину, сочиняет свой труд, вдохновлен „демонической” силой (вспомним, что повествование романа о Понтии Пилате начинается Воланд). Он, как и его чеховский эквивалент, благодаря своей работе вступает на путь духовного познания.

Сопоставляя идейное содержание обоих произведений, стоит отметить, что проповедь чеховского монаха находит свой аналог, с одной стороны, в проповедях Иешуа, а с другой, в речах и действиях Воланда и его рыцарей. Разговоры о „вечной правде” и „великом, блестящем будущем” человечества (ЧМ, с. 402–403) ведутся в булгаковском романе между Иешуа и Пилатом. Простая правда, провозглашенная Иешуа, сводится к тому, что „всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти”. Тогда наступит „царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть”<sup>27</sup>, а „человечество будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл” и увидит „чистую реку воды жизни” (ММ, с. 319). В этом отношении роль избранника, ведущего человечество в „царство вечной правды” (ЧМ, с. 403), выполняет также Иисус-Иешуа.

Эти проповеди выражают веру Булгакова в идею Великой Эволюции, в которой он сознался в известном письме правительству СССР в 1930 году<sup>28</sup>. Данная идея отсылает нас к теософскому учению Елены Блаватской. В теософском понимании эволюция подразумевает воплощение

<sup>27</sup> М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, [в:] idem, *Избранное. Роман «Мастер и Маргарита». Рассказы*, Москва 1983, с. 35. Все дальнейшие цитаты будут приводиться по этому изданию с применением в скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

<sup>28</sup> М. Булгаков, *Письмо правительству СССР* (от 28 марта 1930 г.), [в:] idem, *Под пятой. Дневник, письма и документы*, ред. В.И. Лосев, Санкт-Петербург 2011, с. 283.



принципа „познания себя” каждым человеком и человечеством в целом. Она связана с повышением самосознания и переходом на высший уровень духовного развития, с перспективы которого материальный мир и земные заботы представляются мнимыми и иллюзорными. Эволюцией теософы называют процесс пробуждения мирового Я (Эго), его определяющего воздействия на развитие человечества и на сознание каждого отдельного человека, как развитие всего живого и разумного<sup>29</sup>.

Однако, как уже упоминалось выше, в *Мастере и Маргарите* есть и другие параллели, относящиеся к правде провозглашаемой черным монахом. Картина „Нового Иерусалима” разрисована словами монаха находит свое образное воплощение в вечном небесном Ершалаиме (ММ, с. 370), в который вступают Иешуа с Понтии Пилатом. Финал демонстрирует самый существенный тезис романа, гласящий что „смерти нет!” (ММ, сс. 174, 319, 267, 359). Булгаков проводит Мастера и Маргариту сквозь пространственно-временные пласты. Они, сбрасывая свою телесную оболочку, вступают в высшие миры – астральный и ментальный. Смерть оказывается лишь моментом перехода из одного измерения в другое, по принципу постепенного вознесения на высший уровень духовного познания. Такое понимание феномена смерти связано с его мистическим толкованием. Мистики говорят о так называемой символической смерти, через которую проходит неопит в процессе инициации<sup>30</sup>.

Примером так воспринимаемой смерти, может послужить история Мастера, которая как раз состоит из нескольких актов символической смерти. В мистической картине мира, человек умирает в момент его ухода и отказа от материальной действительности. Итак, Мастер умирал тогда, когда отказался от своей прежней жизни и поселился

<sup>29</sup> А.А. Кораблев, *Пределы филологии*, Новосибирск 2007, с. 147. Е. Блаватская, *Тайная доктрина*, [http://www.e-reading.bz/bookreader.php/6572/Blavatskaya\\_-\\_Tainaya\\_doktrina\\_Tom\\_1.html](http://www.e-reading.bz/bookreader.php/6572/Blavatskaya_-_Tainaya_doktrina_Tom_1.html) [доступ: 14.03.2014].

<sup>30</sup> См.: А. Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz i Małgorzata”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55/109, z. 1, с. 81–95.

в квартире в подвале, а затем еще когда сбежал из Москвы в клинику доктора Стравинского, чтобы обречь покой. Его телесная смерть обозначала переход из палаты в клинику сначала в спальню Воланда, а затем в астральную сферу квартирки в подвале. Наконец, после того, как любовников отравил вином Азазелло, они, полностью освободившись от мира земного, отправились в вечный приют. Коврин также умирает в финале чеховского рассказа, но его смерть, сопоставлена со смертью его тестя, имеет совершенно иной характер. Коврина смерть освободила точно так, как освободила Мастера (поэтому на губах умирающего Коврина появилась „блаженная улыбка”).

Роль главного черного рыцаря в романе играет Воланд. Он выполняет те же функции, которые присущие чеховскому черному монаху. Он предвестник „вечной жизни” и „вечной правды”, проводник Мастера и Маргариты, указывающий им путь просвещения и истинного духовного познания, он явление космического характера, осуществляющее функцию посредника между земным, материальным миром и высшим, идеальным бытием. При всем том, Воланд выразительнее, чем монах наделен качествами сторожа порога.

Семантика порога связана с актом перехода с одной сферы в другую. Задача сторожа порога сводится к сопровождению тех, которым дозволено пройти через порог, и воспрещению прохода тем, кому переход запрещен. Фигура сторожа порога созвучна в мифологической картине мира со сторожами сокровищ, которые могут принимать образ драконов и других чудовищ. Если человек хочет обрести сокровище и вступить в высшую сферу, он должен сначала побороть сторожа порога<sup>31</sup>. Победа над ним, в мистическом контексте, обозначает победу над собственным чувством страха, над собственной слабостью и преодоление их. Ведь Воланд вызывает в Маргарите восхищение (беседы в спальне Воланда), а Мастер в беседе с Иваном не может смириться с тем, что Воланд встретил Иван, а не

<sup>31</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli...*, с. 388; *Словарь символов и знаков...*, с. 154.

он. Коврин, в противоположность Песецким, не только не боится черного монаха, но беседы с ним вызывают в нем наслаждение и ощущение полного счастья.

Кроме того, согласно аналогическому сопоставлению образа Воланда с черным монахом, следует соотнести его с архетипом старого мудреца. Рассматривая конструкцию Воланда сквозь призму этого архетипа, можно прийти к заключению, что он соответствует тем качествам, которые присущие черному монаху, хотя с другой стороны, Воланд представляет собой развернутый вариант этого архетипа. Юнг признает, что архетип старого мудреца более чем двусмысленный, так как в нем отражается темное и светлое „альтер эго” человечества. Прежде всего потому, что этот архетип связан с воображением Люцифера<sup>32</sup>. Старый мудрец изображает не только фигуру мага, учителя, ассоциированного с авторитетом и властью, но также того, кто предлагает инициацию (Люцифер – алхимический Меркурий), т.е. путь опасных испытаний. В нем присутствует сверхчеловеческий элемент и бунтарское начало, жаждущее познания<sup>33</sup>.

Булгаков, в противоположность Чехову, считал себя мистическим писателем. Об этом он открыто заявил в упомянутом нами выше, официальном письме правительству СССР<sup>34</sup>. Следовательно, *Мастер и Маргарита*, как главное и заветное его произведение также носит мистический характер<sup>35</sup>. Симптоматично, что Булгаков читал рассказ Чехова, который произвел на него огромное впечатление. Мало

<sup>32</sup> C.G. Jung, *Archetypy nieświadomości zbiorowej*, [в:] C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, с. 46.

<sup>33</sup> C.G. Jung, *Fenomenologia ducha w bajkach*, [в:] C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość...*, с. 241.

<sup>34</sup> М. Булгаков, *Письмо правительству...*, с. 283.

<sup>35</sup> А.А. Кораблев, *Консультации профессора Воланда*, „Филологические записки” 1997, вып. 8, с. 33–37; А.А. Кораблев, *Михаил Булгаков как мистический писатель. (К вопросу об авторском самоопределении)*, [в:] *Michail Bulhakow, jego czasy i my*, red. G. Przebinda, J. Świeży, Kraków 2012, с. 27–41; А. Chudzińska-Parkosadze, *Михаил Булгаков как мистический писатель*, [в:] *Światło i ciemność. Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*, t. 4, red. M. Rzeczycka, K. Rutecka, Gdańsk 2012, с. 68–90.

того, силуэт черного монаха стал навязчивым для Булгакова и часто сопутствовал его рефлексиям о собственной смерти. Писатель сознавался в этом в письме Попову от 14 апреля 1932 года:

Старых друзей нельзя забывать – Вы правы. Совсем недавно один близкий мне человек утешил меня предсказанием, что, когда я вскоре буду умирать и позову, то никто не придет ко мне, кроме Черного Монаха. Представьте, какое совпадение. Еще до этого предсказания засел у меня в голове этот рассказ. И страшновато как-то все-таки, если уж никто не придет. Но, что же поделаешь, сложилась жизнь моя так<sup>36</sup>.

Таким образом, тень черного монаха нашла свое отражение не только в „закатном” романе Булгакова, но и в его жизни.

Следующим примером трансгрессии воображения черного монаха может послужить силуэт рыцаря-монаха в одноименном эссе Блока. Этот образ интересен тем, что объединяет в себе специфику феномена черного монаха и проблему человека-избранника. В результате этой симбиозы складывается впечатление, что выдающийся человек, служащий при жизни „вечной правде”, после перехода через порог земного мира, т.е. в момент физической смерти, может стать подобием черного монаха. Логику такого явления можно обосновывать на концепте культурной памяти, которая неразрывно связана с понятием коллективного бессознательного. Итак, память о выдающемся человеке, после его смерти становится частью коллективного бессознательного, образом-инспирацией для других рыцарей „вечной правды”. Согласно такой постановке вопроса Владимир Соловьев как „рыцарь-монах” вдохновляет таких людей как Блок, выполняя таким путем функцию чеховского черного монаха.

<sup>36</sup> Цит. за: М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Москва 1988, [http://www.belousenko.com/books/litera/chudakova\\_bulgakov.htm](http://www.belousenko.com/books/litera/chudakova_bulgakov.htm) [доступ: 14.03.2014].

В контексте нашего анализа важны два обстоятельства – факт аналогичного соответствия образа Коврина (и булгаковского Мастера) как типа избранника, образу Соловьева, и повествовательная перспектива, направленная на идеальные аспекты бытия. Герой произведения Блока – философ, который умер и явился в его воображении в виде рыцаря-монаха. Генезис этого образа знаменателен, прежде всего, тем, что Блок однажды только увидел Соловьева и то случайно на похоронном шествии, но в то же время свое творчество основывал на соловьевских идеях. Сверх того, мотив рыцаря постоянен и устойчив в поэзии Блока. Как подчеркивает Александр Криницын, Блок имел тенденцию представлять самого себя в виде рыцаря Прекрасной Дамы и священника в ее храме. Стоит при этом отметить, что тема рыцарства в творчестве Блока неразрывно связана с темой смерти<sup>37</sup>.

В блоковском тексте наблюдается разворачивание той же семантики, которую мы прослеживали в предыдущих произведениях. Итак, семантический ряд: избранничество – вечная правда – смерть – вечная жизнь, относится к процессу трансгрессии жизни и деятельности Соловьева в память о нем, которая актуализируется его учением после кончины философа. Контекст смерти и памяти доминирует в конструкции образа Соловьева как рыцаря-монаха:

Здесь бледным светом мерцает панцирь, круг щита и лезвие меча под складками черной рясы. Тот же взгляд, углубленный мыслью, твердо устремленный вперед. Те же стальные волосы и худоба, которой не может скрыть одежда. Новый образ смутно напоминает тот, живой и блестящий, с которым мы расстались недавно. Здесь те же атрибуты, но все расположилось иначе; все преобразилось, стало иным, *неподвижным*; перед нами уже не здешний Соловьев. Это – *рыцарь-монах*<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> А.Б. Криницын, *Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Р. Вагнера*, <http://www.portal-slovo.ru/philology/41390.php> [доступ: 14.03.2014].

<sup>38</sup> А. Блок, *Рыцарь-монах*, [в:] idem, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4, Ленинград 1982, с. 164.

Символика этого образа разъясняется Блоком следующим путем – „щит и меч – в руках рыцаря”, это „огромный книжный труд Соловьева”, а его „добрые дела” – его монашеское призвание. Цель и смысл жизни Соловьева представляется Блоком однозначно:

[...] для рыцаря – бороться с драконом, для монаха – с хаосом, для философа – с безумием и изменчивостью жизни. Это – одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом”<sup>39</sup>.

Мистическое мировоззрение отличало личностный и творческий характер как Блока, так и Соловьева, а тема мировой души представляла собой центральную идею в работах обоих поэтов-мыслителей. В своем эссе Блок подчеркивает, что Соловьев „имел действительные видения” (имея в виду его поэму *Три свидания*) мировой души и на них основывал свое философское учение. Провозглашая эту „вечную правду” и будущее человечества, Соловьев инспирировал других мистически настроенных художников.

Другой мистический писатель, Андреев<sup>40</sup>, базируя на исследованиях стихотворений Блока и на собственных видениях, утверждал, что Соловьев в образе монаха явился Блоку во снах, а после смерти Блока он помог ему освободиться из демонических сфер<sup>41</sup>. Симптоматично, что Андреев, следуя за Блоком, также называл Соловьева рыцарем-монахом и ввел его в качестве героя в свою драму *Железная мистерия*. Данная пьеса представляет историю как мистирию, в которой события зависят от процессов,

<sup>39</sup> Ibidem, с. 164–165.

<sup>40</sup> См.: И. Чиндин, *Философско-мистические аспекты йенского романтизма в творчестве Даниила Андреева*, Москва 2004; P.C. Гудзенко, *Слово о Данииле Андрееве. Литературная запись И.С. Мальского*, [в:] Д. Андреев, *Собрание сочинений в трех томах. Письма и воспоминания*, т. 3, кн. 2, Москва 1997, с. 462 и др.

<sup>41</sup> Д. Андреев, *Роза мира*, <http://rozamira.org/rm> [доступ: 14.03.2014].

протекающих в иных мирах. Сугубо мистический характер носят акт 7 – *Гефсимания* и акт 12 – *Роза Мира*, изображающие моменты богообщения. На внимание заслуживает тема служения светлым или темным силам в рамках исторической эволюции, занимающая центральное место в идейной конструкции андреевской драмы<sup>42</sup>.

Призрак Соловьева как Рыцаря-монаха вводится в сюжет пьесы даймоном (представителем светлых сил):

Даймон:  
В крошечной России ведомо  
Едва ли десятку тысяч  
То имя, что в будущем следовало бы  
На цоколе храмов высечь.  
Но трижды он был восхищен,  
Привечен и обручаем  
Той, розу Чью все мы ищем,  
И ризу Чью все мы чаем.  
То было в песках Египта,  
И русской весной было,  
И может быть, ваша крипта  
Не вовсе его забыла<sup>43</sup>.

Рыцарь-монах сначала предстает в роли ангела хранителя „неизвестного”, в котором читатель угадывает Блока, а затем борцом светлых сил:

Неизвестный с трепетом и радостью:  
«Рыцарь-монах»!...  
Он снился мне! брезжил... снился...  
Лишь тенью своей – или сам...  
Даймон:  
Ты чувствуешь – он прикоснулся  
Ладонью к твоим волосам?

<sup>42</sup> А.С. Игнатъева, «Железная мистерия» Д. Андреева как «сценическое действие нового типа», [http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva\\_y\\_v/9.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/bab/ich/babicheva_y_v/9.htm) [доступ: 14.03.2014].

<sup>43</sup> Д. Андреев, *Железная мистерия*, [http://www.e-reading.bz/chapter.php/151028/9/Andreev\\_-\\_Zheleznaya\\_misteriya.html](http://www.e-reading.bz/chapter.php/151028/9/Andreev_-_Zheleznaya_misteriya.html) [доступ: 14.03.2014]. Все дальнейшие цитаты из данного произведения будут приводиться по этому изданию.

Рыцарь-монах, это не только воин светлых сил в борьбе против сил тьмы, но также учитель имеющий доступ к тайнам предназначения:

Святитель:  
 [...] Сокращению жертв и сроков?  
   Научи!  
 Неимоверные муки мира  
   облегчи!

Рыцарь-монах:  
 Муку выбора  
   полной чашей  
 Перед нами  
   судьба поставила!

Он имеет доступ к верхнему божественному миру:

Рыцарь-монах:  
 [...] Отзвук мира Божественного  
 Невмещаем во слове;  
 Речь немеет, истаивающая  
 В приближении к раю...  
 Тщетно мыслью расслаивающей  
 Тайну в звук облакаю.

Андреевский рыцарь „видит таинство сам” и он избран стать для народов глашатаем истины. Образ и функции андреевского монаха гармонизируют с рассматриваемыми нами выше персонажами. Во-первых, он дополняет и развивает концепцию Блока, пополняя ее внеземной судьбой Соловьева. Благодаря этому, облик Соловьева получает истинно мистические качества. Во-вторых, установка образа рыцаря-монаха в пьесе Андреева делает акцент на то, что боги избранные могут становиться служителями „вечной правды” даже после смерти и принимать участие в мировой борьбе за нее. Таким образом, в внеземном измерении они могут дальше выполнять свою миссию и показывать путь истины другим.

Рассматривая образ черного монаха необходимо отметить, что его литературным источником исследователи



часто считают героев произведений Александра Пушкина (*Медный всадник*, заказчик *Реквиема* из пьесы *Моцарт и Сальери*)<sup>44</sup>. Но с другой стороны, источником этого архетипа могут также быть герои русских народных сказок и мифологий, таких как Черный Всадник, или Чернобог<sup>45</sup>. Оставляя в стороне рассуждения по поводу характеристики названных нами сказочных образов, стоит отметить, что „черные” герои пушкинских сочинений не обладают истинно мистическим обликом, несмотря на то, что они ассоциируются со смертью и „тенью”. Эти роковые и загадочные персонажи порождены романической чувствительностью и богатым воображением.

Черный человек из одноименной поэмы Сергея Есенина, в свою очередь, выявляет некоторые черты мистического феномена. Признак вызван сознанием приближающейся смерти поэта. Видению черного человека сопутствует страх, отчаяние и раздвоение сознания поэта:

Черный человек  
Водит пальцем по мерзкой книге [...]  
Читает мне жизнь  
Какого-то прохвоста и забулдыги,  
Нагоняя на душу тоску и страх<sup>46</sup>.

Исследователи при анализе данной поэмы акцентируют ярко обозначенные сильные эмоции и болезненное состояние лирического „я”. Наталья Новикова предлагает прочтение образа черного человека как собственной тени Есенина, что подтверждает мотив совести, или как проводника смерти. Первый вариант усугубляется отнесением черного человека к альтер эго Есенина, а второй отнесением

<sup>44</sup> Н. Новикова, *Происхождение образа черного человека на примере одноименной поэмы С. Есенина*, <http://www.newsli.ru/news/russia/obschestvo/733> [доступ: 14.03.2014]; Т. Осух, «Черный монах» Чехова..., с. 27; А.Б. Криницын, *Тема рыцарства...*

<sup>45</sup> Н. Новикова, *Происхождение...*

<sup>46</sup> С. Есенин, *Черный человек*, [в:] idem, *Стихотворения и поэмы*, Москва 1976, с. 301. Все дальнейшие цитаты из данного произведения будут приводиться по этому изданию, в скобках с инициалами заглавия и номерами страниц.

черного призрака к самой смерти. Критик замечает при этом, что черный человек это образ, сформировавшийся за столетия и, что в творчестве Есенина прослеживается мистическая тематика (в стихотворениях поэта можно обнаружить такие мотивы как: черти, колдуны, нечистая сила и т.д.)<sup>47</sup>.

В нашем анализе предлагаем обратить внимание на параллели и ассоциативные связи между поэмой Есенина и рассказом Чехова, которые помогут раскрыть загадку черного человека. Поэма разделена на три части, две первые начинаются со слов: „Друг мой, друг мой, \ Я очень и очень болен. \ Сам не знаю, откуда взялась эта боль” (ЧЧ, с. 301, 303), а третья представляет собой завершение поэмы: „...Месяц умер, \ Синее в окошко рассвет” (ЧЧ, с. 305). Сходство черного монаха с черным человеком, акцентируется самым лирическим „я”: „Черный человек \ Водит пальцем по мерзкой книге \ И, гнусавя надо мной, \ Как над усопшим монахом, \ Читает мне жизнь \ Какого-то прохвоста и забулдыги” (ЧЧ, с. 301), „Черный человек! \ Ты – прескверный гость! \ Эта слава давно \ Про тебя разносится” (ЧЧ, с. 304–305). Более того, обстановка встречи героя с монахом напоминает сценографию из чеховского рассказа – „ветер свистит \ Над пустым и безлюдным полем” (ЧЧ, с. 301, 303), монах садится на кровать героя и беседуя с ним, не позволяет ему заснуть всю ночь.

Однако суть встреч монаха с избранниками заключается в содержании их бесед. И в этом аспекте прослеживается соответствие и параллель с *Черным монахом* Чехова. Беседа, которую ведут черный монах и поэт в *Черном человеке*, касается „книги жизни” поэта, вопросов о смысле жизни, о счастье, об избранничестве: „Счастье, – говорил он, – \ Есть ловкость ума и рук” (ЧЧ, с. 302), „Слушай, слушай, – \ Бормочет он мне, – \ В книге много прекраснейших \ Мыслей и планов” (ЧЧ, с. 301), „Был он изящен, К тому ж поэт”, „Был человек тот авантюрист, \ Но самой высокой \ И лучшей марки” (ЧЧ, с. 302) и т.д. Данная беседа представляет

---

<sup>47</sup> Н. Новикова, *Происхождение...*

собой подведение итогов жизни поэта-избранника, которое человек делает в облике приближающейся смерти. Причем, подобно Коврину на исходе жизни, поэт отдает себе отчет в том, что ее итоги оказываются печальными, поскольку он не реализовал весь свой потенциал и талант.

Монах пробуждает совесть в поэте-хулигане, что приводит его к ярости и неприятию правды о себе. Упорный взгляд монаха поэт воспринимает как обвинение в жульничестве и воровстве. Далее следует вторая часть, в которой фигура черного человека из монаха превращается в двойника поэта Есенина: „Я одни у окошка, ни гостя, ни друга не жду” (ЧЧ, с. 303), „Вот опять этот черный\ На кресло мое садится, Приподняв свой цилиндр\ И откинув небрежно сюртук” (ЧЧ, с. 303). Черный человек в цилиндре циничен как Мефистофель в *Фаусте* Гете. Со злобной насмешкой говорит он о жизни поэта и поэтах вообще („Ах, люблю я поэтов!\ Забавный народ” (ЧЧ, с. 304)). Последняя часть поэмы является разоблачением черного человека, так как им оказывается быть сам поэт: „Что ты, ночь, наковеркала?\ Я в цилиндре стою.\ Никого со мной нет.\ Я один...\ И разбитое зеркало...” (ЧЧ, с. 305).

Итак, каждая из трех частей поэмы выявляет иной облик черного человека – черного монаха, тени поэта, самого поэта. Эволюция этого образа снисходит, от объективного архетипа, к личной тени, тождественной символическому демоническому двойнику. Демонические черты черного человека подчеркиваются символической ночью (время действия бессознательного), зеркала (через зеркало проникают демоны), луны, состоянием болезни, напоминающей безумие, мотивами всадников и т.д. Когда поэт обращается к своему гостю, он вызывает его, трижды повторяя „черный человек” словно произнося магическое заклинание. Поэма *Черный человек* Есенина представляет собой мистическое переживание, связанное с предчувствием приближающейся смерти. Сведение своего „я” к демоническому началу (помимо беседы с монахом) вызвано тем, что поэт как избранник осознал, что он не применял свой талант в службе „вечной

правды”, а напротив, растратил свои силы и энергию в кабаках. В результате борьбы за душу поэта проиграл монах, а выиграла демоническая тень.

Трансгрессия образа черного монаха совершается на грани мистического опыта и реализации человеческих деяний в земной действительности. Сопоставляя этот процесс с понятием коллективного бессознательного, приходим к выводу, что феномен черного монаха-рыцаря проявляется на разных уровнях человеческого сознания. Восприятие его связано, несомненно, с уровнем развития познания человека, который сталкивается с этим феноменом. Итак, для мистически настроенных писателей, таких как Чехов, Булгаков и Андреев, черный монах-рыцарь является, с одной стороны, продуктом их мистических переживаний, принимающих форму сновидений или ясновидений (эффект медитации или имагинации), а с другой, изображением, принимающим художественную форму в их литературных произведениях. Однако, даже в последнем случае источником этого образа остается мистическое переживание.

Дело в том, что мистический опыт может обозначать контакт с высшей или с низшей энергетикой. Другими словами, мистик может, в зависимости от уровня собственного познания, контактировать либо с разными уровнями коллективного бессознательного, либо получить доступ к Самости, которая представляет собой единство сознательного и бессознательного, и является конечной целью индивидуации (и мистической инициации). Архетип Самости символически соответствует магическому кругу (например мандале), олицетворяющему собой древне представление о сосредоточении всего сущего. Если человек смог установить контакт с Самостью, значит, он получил доступ к объективному познанию и активизировал в себе божественную сущность, божественное начало<sup>48</sup>.

Соответственно, предполагается, что названные нами выше писатели-мистики (хотя учитываем тот факт, что сам

---

<sup>48</sup> В. Лейбин, *Самость*, [в:] idem, *Словарь-справочник по психоанализу...*; К.Г. Юнг, *AION...*

Чехов избегал официального признания в своем мировоззрении вообще) считывали информацию с объективного слоя коллективного бессознательного (архетип старого мудреца) и сферы Самости. Пример *Рыцаря-монаха* Блока, в свою очередь, показывает обратный процесс – переход памяти о конкретном человеке и его достижениях в духовной сфере (тип избранника божьего) в энергетику коллективного бессознательного, и принятие им после физической смерти образа и функции черного монаха-рыцаря.

Совершенно иным примером является *Черный человек* Есенина. Это литературное воплощение черного человека является дуалистической проекцией, как черного монаха, так и личной тени самого поэта. Это образ низшего, субъективного проявления коллективного бессознательного. Будучи типом избранника, и вполне это осознавая, Есенин растратил свой талант. Близость смерти заставляет поэта подвести итоги жизни. Чувство страха, трагического раздвоения и отчаяния, это результат осознания того, что уже ничего изменить нельзя. В момент мистического переживания пробуждается в нем божественное начало, но только для того, чтобы он смог осознать демоническую инфляцию своей души.

Констатируя, образ черного монаха-рыцаря обладает широким диапазоном выполняемых функций и характеристик. Он выступает в роли проводника избранников, стремящихся к мистическому познанию, их учителя, глашатая вечной правды, ангела хранителя, борца светлых сил, сторожа порога. Корни этого образа несомненно носят мистический характер. Монах обычно объявляется писателям в снах, видениях, медитациях. Его темная сторона связана с перцепцией и уровнем понимания человека, который сталкивается с этим феноменом. Тем более, что самым устойчивым концептом, связанным с феноменом черного монаха является смерть. Если смерть воспринимается человеком в мистическом плане, монах приносит ему наслаждение, а если человек опасается смерти и не верит в „вечную жизнь”, то по всей вероятности, он будет ему ассоциироваться с чертом и несчастьем.

Anna Chudzińska-Parkosadze

The Shadow of the Black Monk.

The Phenomenon of the Mystic Concept Transgression into Literature

The article deals with the problem of transgression of the black monk figure from the mystic kind of human experience into the literature. The research is based on the A.P. Chekov's version of the phenomenon presented in his story *The Black Monk*. Then the concept of the black monk is compared with the other literary variations such as: knights in Mikhail Bulgakov's novel *Master and Margarita* (Woland, Koroviev, Azazello), the title hero of *The Knight-Monk* by Alexander Blok, the knight-monk in Daniil Andreyev's poem *The Iron Mystery* and the hero of the poem *The Black Man* by Sergei Yesenin. The analysis has been conducted with using methodology of Jungian archetypes and phenomenology.

MAGNUS LJUNGGREN  
Göteborgs Universitet



## THE GREAT LIAR

Before Andrei Bely met Rudolf Steiner in 1912, he had been significantly influenced by two occult personalities: Michail Ėrtel' and Anna Minclova. He dismissed the former as a fraud as early as 1910, while the latter led him toward Steiner and gradually became an increasingly questionable guide through the spiritual worlds.

Ėrtel' sometimes seems to be a caricature of both Bely and the entire notion of synthesis upon which Russian Symbolism was built. His biography is elusive and uncertain, but like Minclova he left his mark on what are perhaps Bely's two most important novels – *Serebrjanyj golub'* and *Peterburg*. In two colorful chapters of his memoirs, Bely himself testified to Ėrtel's role in the Symbolist movement<sup>1</sup>.

Bely (Boris Bugaev) and Ėrtel' had met already as children in the late 1880s in Demjanovo, where some of the Moscow intelligentsia had their summer homes. Bely was called „Boren'ka”, Ėrtel' was „Mišen'ka”. As early as 1889 „Mišen'ka” disappeared to undergo treatment at a sanatorium for consumption. Perhaps it was there in the 1890s that he became – as Bely puts it in his memoirs – so „devilishly” well-read<sup>2</sup>. He returned twelve years later in 1901, the year of grandiose visions and the

---

<sup>1</sup> А. Белый, *Начало века*, Москва 1990, chapters: *Мишенька Эртель* and *Великий лгун*, p. 76–86.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 84.

emergence of the younger Symbolist generation, and immediately began asserting his highfalutin pretensions. Very soon he was present everywhere among the young literati as a participant in various „kružki”, enjoying a prominent place not least in the so called Argonaut circle around Bely.

Michail Ėrtel' seemed to know everything, giving the impression of being a linguist, historian, scientist, and theosophist all rolled into one. He hobnobbed equally confidently with writers, composers, scientists, and female occultists. He was an „expert” on medieval mysticism and Marxism, Kant and Comte, biology and theurgy, Greek dance and ancient Sanskrit documents, Catholicism and Taoism. He appeared to unite the incompatible opposites of East and West, science and faith.

In a situation where the Symbolists with their mystical expectations were engaged in a fierce conflict with the older generation, Ėrtel' was uniquely able to cross boundaries and speak to both sides. Bely had cause for envy, for his father, a professor of mathematics who had no sympathy for his art, listened attentively to Ėrtel's speculations about „infinite numbers”, and his mother was enthusiastically receptive to the young Theosophist's explications of the philosophy. Later in one Theosophical circle he alluded to new discoveries proving that the world had materialized out of cosmic „waves of love”. When Bely asked for evidence of the claim, the lecturer fled the field. In his memoirs, Bely compares himself on this particular occasion to German in Puškin's *Pikovaja dama*, his pistol pointed at the terrified old countess<sup>3</sup>.

The episode says something about his growing hostility toward the self-appointed know-it-all.

Ėrtel' was quite simply a professional liar. He never provided any substantial proof of anything. He claimed he had written a dissertation on Western and Eastern feudalism, but he could not produce a single page of his text. He said he had translated the *Māhābhārata*, or at least its famous concluding section *Harivānsha*, but he was unable to present many lines from this ancient Hindu epic. When Aleksandr Lavrov checked

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 85.



the records of Moscow University, he discovered that Ęrtel' had never even studied there. He had no academic background whatsoever.

Bely notes that when Ęrtel' was confronted with obvious falsehoods, he was often generously forgiven by both „fathers” and „mothers”. His charm, his saccharine and flattering manner and slippery argumentation ultimately overcame all resistance. People were indulgent toward his vagaries. He was fond of speaking in an intimate childish idiom, continuing to address Bely with the double diminutive „Boren'ka”, while in the eyes of the older generation he was still the universally cherished „Mišenka”.

Sergej Taneev was in contact with him for fifteen years yet never seems to have seen through him. The composer went through regular courses in history from his young friend and combed his „broad store of knowledge” for ideas for his opera librettos. The famous botanist Kliment Timirjazev met Ęrtel' early when the latter was still quite young and came to regard him as almost a member of the family.

Symbolism was a mystical world outlook that aspired to embrace everything. As its central figure, Bely at times had messianic pretensions, but his sense of election was balanced throughout his works by self-mockery and belittlement of his self-appointed role of prophet. From the very beginning, therefore, he was exceptionally alert to hypocrites and false missionaries. Eventually Ęrtel' sometimes seemed to be a caricature of Bely himself. Notably, as he attempts in his memoirs to understand him, Bely describes „Mišen'ka” as „bez viny vinovaty”, a child who did not know better, an epithet he also uses to refer to himself in his many retrospective glances at his own childhood<sup>4</sup>.

One insignificant article in a spiritualist periodical, characteristically enough a journal with a synthetic cultural outlook, was evidently all Ęrtel' ever published. In that respect, of course, Bely was his opposite. In the spring of 1910, just as the

<sup>4</sup> Ibidem, p. 87. Cf., for example, Bely (A. Белый, *На рубеже двух столетий*, Москва 1990, p. 69): „живешь, ощущая преступность свою, без вины виноватость, как выросший рог”.

movement entered its crisis, he published *Simvolizm*, a volume of over 600 pages and a huge note apparatus that aspired to lay the foundation of an entire Symbolist world-view and bridge the gap between science and mysticism. Naturally, he could not be an expert in all the areas to which he alluded, and this was his weak point. It was at precisely this juncture that he thought the time had come to deal with his encyclopedic friend Ėrtel', which he did in a scathing satirical newspaper article entitled *Velikij lgun*, where to be on the safe side „Mišen'ka Ėrtel'" became „Stepuška Vendel'"<sup>5</sup>.

Bely's article appeared at a time when other frauds were being unmasked in Russia. It is worth noting that it was in this same year that the Russian press first warned the public of the great charlatan Grigorij Rasputin. There were several such types among Bely's acquaintances: the Theosophist Anna Minclova was one, the religious moralist and „sex addict" Valentin Svencickij another. On the political level, the greatest charlatan of them all, terrorist leader-cum-police agent Evno Azef, had been unmasked the year previously. Azef was called a „provocateur": interestingly enough, Bely uses the same word in his article to describe Ėrtel' in all his various guises. He underscores the impostor's ingratiating slipperiness and evasive sentimentality. In his eyes „Vendel's" fundamentally insubstantial personality is satanic. Upon closer examination the „great liar" is a gray mass that has crept into every corner and is evidently impossible to eliminate. Bely had previously associated Satanism with an indefinable dusty gray something. Here, of course, are references not only to Gogol's nondescript swindlers but also to Dostoevskij. In a 1905 letter to Ėmilij Metner he had linked Smerdjakov, the thoroughly destructive patricide and Ivan's evil shadow in *Brat'ja Karamazovy*, to gray tones and clumps of dust<sup>6</sup>. Surely another point of reference in this context is the demonic little „Nedotykomka" in Sologub's *Melkij bes*, the nebulous, insectlike hallucination that plagues Peredo-

<sup>5</sup> А. Белый, *Великий лгун*, „Утро России" 12.09.1910.

<sup>6</sup> See: Bely's brev of June 1905 to Ėmilij Metner in G. Nivat, *Histoire d'une 'tératogénèse' biélyenne: les rapports entre Emilij Medtner et Andrej Belyj*, „Cahiers du Monde russe et soviétique" 1977, 1–2, p. 105.

nov and drives him to insanity and murder. Èrtel' is described in Bely's article as precisely such a noxious insect. One wants to crush („razdavit'") it underfoot, but soon it reappears in a new form somewhere else.

It was also in 1910 that Bely began outlining *Peterburg*. On the surface the novel is a recapitulation of the abortive 1905 Revolution, with a plot centering on a patricide. On a deeper level, however, it seeks to depict the moral collapse of Symbolism. The bomb that is to serve as the murder weapon acquires an almost metaphysical dimension, and the characters assume features of well-known Symbolists. The portrait of the terrorist leader and police spy Lippančenko incorporates features of all the charlatans – especially Azef, but Minclova, Svencickij and Èrtel' as well, not to mention Bely's close friend and supporter Ellis and the author himself. Èrtel' did not want the Symbolists to become involved in terror and bomb throwing, but he is included here anyway – not in any concrete, palpable sense, but through the echo of the psychological sophistication on which his impostures depended.

It is Lippančenko who instigates the patricide, which in this sense makes him a descendant of Smerdjakov. He lacks any real substance or personality profile. He ultimately perishes, crushed by the young rebels who have seen through his treachery, duplicity, and thorough nihilism. He is a phantom, a „čudovišče" – the same epithet Bely uses in his article to refer to Èrtel'<sup>7</sup>. Originally materialized out of nocturnal visions of terror triggered by a stain left by a wood-louse on the wallpaper of Dudkin's room, in the murder scene in the penultimate chapter of the novel Lippančenko is surrounded by cockroaches and is himself a vermin that must be destroyed. He has previously pulled out all the stops to control Dudkin, elevating lying to an art form. Wriggling and dodging, he appeals to different emotions, waxes saccharine (it is not for nothing that his name is based on the Russian word for stickiness), denies and deceives. „Kolen'ka" rather than „Mišen'ka" or „Boren'ka", he is

---

<sup>7</sup> А. Белый, *Петербург*, <http://lib.ru/POEZIQ/BELYJ/peterburg.txt> [access: 5.10.2014], p. 274.

an anxiety-ridden child who perhaps ultimately is pleading for understanding and solace. Here Bely seems to have uncovered something perversely infantile and destructive at the very heart of Symbolism.

Lippančenko has a predecessor in the sectarian leader Kudejarov in *Serebrjanyj golub'*, a man who is just as diabolical and drives the young poet Dar'jal'skij to his death. Bely has himself stated that Kudejarov is based in part on Ėrtel'<sup>8</sup>. He could have said the same thing about the character who is perhaps the main protagonist of *Peterburg*.

Not long after Bely's article Ėrtel' was admitted to a mental institution, but little is known about him after that. He died in the early 1920s, possibly a victim of the famine and chaos of the civil war. He remains mostly a mystery. The exact dates of his birth and death are unknown. Besides Bely's memoirs, Sergej Taneev's published diaries are the main source of information about him. On 21 November 1908 he was visited and warmly congratulated on his birthday by the composer, which seems to suggest that he was born in 1878, two years before Bely, and was now 30<sup>9</sup>.

The traces Ėrtel' has left in Bely's novels gives him a place in Russian literary history. He was a Chlestakov, a Peer Gynt and Cagliostro (to all of whom Bely compares him in his memoirs<sup>10</sup>), a St. Germain (whence, perhaps, the allusion to *Pikovaja dama*, in which the old countess once met and admired the French charlatan).

With Ėrtel' behind him, Bely was prepared to meet Steiner, who in his eyes represented everything the „liar” lacked.

<sup>8</sup> See: А.В. Лавров, *Дарьяльский и Сергей Соловьев: О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого*, [in:] idem, *Андрей Белый. Разыскания и этюды*, Москва 2007, p. 106–107.

<sup>9</sup> С.И. Танеев, *Дневники*, кн. 3: 1908–1909, Москва, 1985, p. 359.

<sup>10</sup> А. Белый, *Начало...*, p. 83, 87.

---

Magnus Ljunggren

### The Great Liar

The article discusses the influence that Michail Èrtel' exercised on Andrei Bely before he met Rudolf Steiner in 1912. He, together with a few other contemporary figures, turned to be a complete liar, but for many years enjoyed considerable popularity among the older generation. Bely, however, treated Èrtel's so-called expertise with suspicion, and finally disclosed him as a fraud in 1910. The author refers to Èrtel' as Belyj's caricature and opposite, whom the latter successfully portrayed in his novel *Peterburg*, a depiction of the moral collapse of Symbolism.

THOMAS R. BEYER, JR.  
Middlebury College



NATASHA POZZO – THE BLACK LINE  
IN THE LIFE OF ANDREI BELY:  
THE SIGNIFICANCE OF ANDREI BELY’S LETTERS  
TO NATALIA POZZO-TURGENEVA

It is extraordinarily difficult for me to touch upon August 1915 for speaking of the days of my life, I see every day colored neither by the light nor darkness, but see it in contradictory always stunning flashes of light and darkness, of horror and joy, of baseness and the high nobility<sup>1</sup>.

On Andrei Bely’s famous sketch of his life (*Линия жизни*)<sup>2</sup> a set of black dots encloses on the left, the right and the bottom

<sup>1</sup> А. Белый, *Материал к биографии (интимный)*. John Malmstad published the entire *Material* in three issues of the journal „Минувшее” from 1988–1990 as *Андрей Белый и антропософия*. The entire document is now available online at: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=205> [access: 23.06.2014]. Here as elsewhere, including Belyj’s three volumes of memoirs, I cite without recourse to edition and page numbers. Instead I provide access to electronic versions of the text where the particular instance can be identified through a simple search. The advent of electronic books has made the use of page references unreliable. „Необычайная трудность коснуться мне августа 1915 года в том, что говоря о днях жизни, я вижу каждый день окрашенным не светом или тьмой, а как бы вижу его в противоречивейших, всегда потрясающих вспышках света и тьмы, ужаса и радости, низости и высокого благородства”.

<sup>2</sup> See: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/7510-pictures.php?picture=751002> [access: 23.06.2014].

the name of Natalia Alekseevna Pozzo that extends from 1909 to 1915. This line comes under another name enclosed in a similar set of green dots for Anna Alekseevna Turgeneva-Bugaeva for the years 1909–1919. It is entirely fitting for the two belong together: Anna, commonly known as Asya, was the younger sister of Natalia (Natasha)<sup>3</sup>. Natasha has attracted little attention among scholars of Andrei Bely for with one major exception his own comments in his voluminous published memoirs are rather circumspect and reserved<sup>4</sup>. Yet Natasha was at the center of a spiritual, moral and psychological crisis that Bely suffered during his Dornach years from 1914–1916. A previously unknown correspondence between Bely and Natasha promises to shed some light on the true nature of the relationship.

Andrei Bely (Boris Nikolaevich Bugaev 1880–1934) continues to be viewed as one of the most important and brilliant Russian poets, writers and thinkers of Russian Symbolism and of the Twentieth century. In addition to his poetry, fiction and literary criticism, he has left an astonishing documentation of his life. This autobiographical element infuses all of his creative work. Often Bely would rework his experiences and inner reactions first in his poetry or in his prose. This soul searching or self-administered psychoanalysis was almost a prerequisite to his ability to capture in memoir form the same experiences. It was as if art could shield him or provide a certain distance before he attempted to come to terms with the inner reality of relationships. His major project, *My Life* (*Моя жизнь*), was a never ending and never finished continual re-examination of his personal ego „Я”. Thus his novels *The Silver Dove* (*Серебряный*

<sup>3</sup> Polite Russian would require the use of the first name and patronymic: Anna Alekseevna and Natalia Alekseevna. In Bely’s usage and among the non-Russian speaking community, however, they were commonly known, without any hint of disrespect, as Asya and Natasha.

<sup>4</sup> The excellent study by Magnus Ljunggren of Emil Medtner comes closest to revealing the intensity of Bely’s infatuation with Natasha. *The Russian Mephisto: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner* (Stockholm, 1994). Monika Spivak has also speculated on the relationship as a basis for Bely’s novel *Moscow*. Cf. «Как сладко с тобою мне быть...» (*Автобиографический подтекст в романе Андрея Белого «Москва», „Ruthenia” 7.09.2003, www.ruthenia.ru [access: 23.06.2014].*

голубь), *Petersburg (Петербург)*, *Notes of an Eccentric (Записки чудака)*, *Kotik Letaev (Котик Летаев)*, *The Christened Chinaman (Крещеный китаец)*, *Masks (Маски)*, and *Moscow Under Attack (Москва под ударом)*, all revolve in one way or another around Bely and his own psyche.

Beginning with the death of his friend, the poet Aleksandr Blok, in 1921, Bely began to reexamine his own life in somewhat stylized nonfiction. He published voluminous pages entitled *Remembrances of Blok (Воспоминания о Блоке)* in 1922–1923, and over the next dozen years he would publish his three-volume autobiographical memoir, *On the Border of Two Centuries (На рубеже двух столетий)*, 1930), *The Beginning of the Century (Начало века)*, 1933), *Between Two Revolutions (Между двух революций)*, 1934). Other writings of Bely, unpublished during his lifetime, have emerged and continue to appear from archival and private collections. These include his *Remembrances of Rudolf Steiner (Воспоминания о Штейнере)*, *Why I Became a Symbolist (Почему я стал символистом)*, and *The History of the Formation of the Self-Conscious Soul (История становления самосознающей души)*. There are also numerous volumes of correspondence with Aleksandr Blok, Aleksey Sergeevich Petrovskij, and Ivanov-Razumnik. The archives in Moscow and St. Petersburg contain varied lists by month and year of his lectures, his whereabouts, and his life in minute detail, such as the unpublished *Raccourci to a Diary (Раккурс к дневнику)*<sup>5</sup> that for many years was not available to scholars. Yet in one little known and little cited work Bely recalls a torturous series of months in Dornach where he was literally obsessed with passion for Natasha, who just happened to be married as well as being his sister-in-law. The information is found in his *Material for a Biography (Intimate)*, that can also be found under the heading *The Dornach Diary (Дорнахский дневник)*, and it has been translated into German<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> А. Белый, *Раккурс к дневнику*, ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 100.

<sup>6</sup> The German translation is A. Belyj, *Geheime Aufzeichnungen. Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911–1915)*, aus dem Russ. übers. und hrsg. von Christoph Hellmundt, Dornach 2002.



This *Biography* contains a frank admission of a paranoid persecution complex where Bely perceives that he is being followed, including observation by a „black lady”. The hallucination/perception begins with the appearance of the „black lady” on the tram from Basel to Dornach in February of 1915, a month characterized by insomnia and dreams of Natasha. The overlapping of the real and dream world, their intersection, had been a driving force behind Bely’s first meeting with Steiner in May of 1912. In a letter to Blok from May 14, 1912 Bely recounted how Asya and he had shared a similar dream<sup>7</sup>. With the outbreak of the war pitting Germany against Russia in 1914 the Dornach community with its mixture of Germans and Russians in neutral Switzerland undoubtedly attracted agents seeking any information advantage among the expatriates from both nations. Yet Bely’s sensitivity and vivid imagination likely added intensity to whatever was occurring in the real world. Against this background a „black lady” enters this world/these worlds.

I had been in Basel with Asya. Returning to Dornach in the tram, I noticed sitting next to me a bony, scary hunchbacked woman with mad, phosphorous burning eyes and a red scar on her neck. [...] I thought that she was looking at me with special attention; there was something desperately-creepy in this black, skinny, hunchbacked silhouette. I was beside myself, but I struggled and didn’t mention a thing to Asya. I note this fact because the „*black woman*” appeared to me again later in a much more terrifying and macabre atmosphere.

That same month, during excruciating insomnia caused by overwork, I began to be visited by erotic nightmares. I felt how unseen, Natasha would appear and summon me to some terrible covens; my sensuality played out to the extreme; completely out of my mind I began dreaming of possessing Natasha<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> T.R. Beyer, Jr., *First Meeting with Rudolf Steiner* „Journal for Anthroposophy” No. XXXIV, Autumn 1981, p. 70–76. Cf. *Андрей Белый и Александр Блок: Переписка*, Москва 2001, p. 452–463.

<sup>8</sup> „[...] я был в Базеле с Асей; когда мы с ней возвращались в Дорнах в трамвае, то я заметил, что рядом со мной сидела костлявая, страшно

Soon Natasha would become the embodiment of this dark side.

[...] Natasha just *like* she could sometimes be, you wait at night for arrival when outside of her body in my nocturnal insomnia she attacked me like a Succubus; in these *broomstick* flights there was something so awful, demonic, that although I was the passive side of these attacks, I felt upon my soul a grave sin.

In this, her second countenance, Natasha, at other moments looked like the „*black woman*”<sup>9</sup>.

This incorporation of the dream world with the waking world is accompanied by Bely's candid confession of physical attraction, indeed obsession with Natasha, his sister-in-law. There is little doubt that in Bely's imagination Natasha played a decisive role in his experience of living in the Dornach Anthroposophical community and working on the *Bau* (*Johannesbau* was later called the *Goetheanum*), the central structure of Steiner's Spiritual Science movement. But until now it has been difficult to corroborate these internal perceptions of Bely's troubled consciousness and his „intimate” biography and recollec-

безобразная и кривобокая женщина с фосфорически горящими, безумными глазами и с красным шрамом на шее; она сидела со мной рядом; и мне казалось, что она с особенным вниманием поглядывала на меня; что-то было отчаянно-жуткое в ее черном, тощем, кривобоком силуэте; мне стало не по себе, но я поборол себя, ничего не сказав Асе. Отмечаю этот факт, потому что «*черная женщина*» появилась впоследствии передо мною опять в гораздо более страшной и жуткой атмосфере.

В этот же месяц, во время мучительной бессонницы, вызванной переутомлением, меня стали посещать эротические кошмары: я чувствовал, как невидимо ко мне появляется Наташа и зовет меня за собой на какие-то страшные шабаши; сладострастие во мне разыгрывалось до крайности; совершенно обезумев, я стал серьезно мечтать об обладании Наташей” (А. Белый, *Материал...*).

<sup>9</sup> „[...] Наташа *такая*, какой она иногда умеет быть, жди ночью ее как бы прихода вне тела, когда она, в моей ночной бессоннице делалась нападающим на меня *суккубом*; и в этих прилетах ее *на помеле* было что-то столь ужасное, демонское, – что я, хотя и был пассивной стороной этих нападений, я тем не менее чувствовал на душе какой-то тяжкий грех.

В этом, втором лике своем, Наташа в иные минуты виделась мне тем, чем выглядела «*черная женщина*” (А. Белый, *Материал...*).

tions with the reality. First, Natasha in the thousands of pages of voluminous memories receives scant mention. Second, the text of the *Material for a Biography* breaks off unexpectedly with the entry dated August of 1915 that Bely refers to as „this most troubling of months”. How then does the reality coincide with Bely’s recollections of his life?

Bely’s published memoirs, written primarily in the late 1920s, do not address fully the relationship. These include constant revisions of his *Memoirs of Blok* first serialized in Berlin in 1922 and the trilogy cited above. The lack of coverage regarding Natasha could have been motivated in part out of respect to her who was living in Paris, to her husband and Bely’s friend, Alexander Pozzo, and to Asya still in Dornach, as well as to shield his second wife, Klavdia Nikolaevna, from such intimate details<sup>10</sup>.

Bely’s *Memoirs of Steiner* (*Воспоминания о Штейнере*) were published first in German (1975) then Russian (1981). Given the prohibition in the Soviet Union on Anthroposophy, the failure to publish this work in his lifetime is not surprising. But it too, covering the years that Bely spent in immediate contact with Dr. Steiner, barely mentions Natasha, although we know now that the relationship was the subject of serious conversations between Bely and Steiner in the years 1914–1916.

One might wonder what could be added to this rather extensive picture of a life. But a recent find at the Library Archives of the Goetheanum in Dornach Switzerland illuminates in new ways the years 1914, 1915 and 1916 when Bely along with a significant Russian community participated and lived in the building of the first *Bau*. In particular several letters reveal a new depth to the relationship of Bely and Natasha Pozzo-Turgeneva.

First to the public account in the works mentioned above, then to the picture that emerges where the *Material for*

<sup>10</sup> A little known fact is that during the years when Bely’s own *Raccourci to a Diary* was unavailable to scholars, a copy made by Klavidja Nikolaevna located in the Saltykov Schedrin Library of Leningrad/St. Petersburg was sometimes cited by scholars. But Klavdia Nikolaevna had redacted out many references to other women, for example Vera Lourie.

*a Biography: (Intimate)* stops in the fall of 1915, to the still unpublished *Raccourci to a Diary*, and finally the newly uncovered correspondence.

Bely first encounters the Turgenev sisters, Anna (Asya) and Natalia (Natasha), in November of 1905. Already there is the slightest hint of the dark side of the older sister, Natasha, who is referred to alternately as „a Raskolnikov in a skirt” and „a little witch”, whose „pale green” contrasts to the „pale pink” of her sister, Asya<sup>11</sup>. By 1909 a new closeness arises with Asya who sketches the iconic portrait of Bely<sup>12</sup> in March along with a growing friendliness with Alexander Pozzo and Natasha, who will be his wife. The portrayals of Natasha are complex, both intriguing and somewhat anxiety ridden or skeptical. „Asya’s sister, Natasha, clever, complex, a very split personality, in her black dress, the eyes of an undine, not really an angel, not really a real witch”. On the one hand she is an „angel”, yet this same woman whose eyes glisten „seraphically” was simultaneously engrossed in the Dostoevskian dilemma of Raskolnikov’s superman theory „to kill or not to kill” while reading St. Theresa and Angelus Silesius<sup>13</sup>.

Little more is said of Natasha in the memoirs. Bely joins his life together with Asya and they will be come constant companions while their paths often coincide with that of Natasha and Alexander Pozzo. For Bely and Asya who were becoming ever deeper involved with mysticism in a search for life’s meaning, a crucial moment comes in May of 1912 when they will rush to Cologne for a first encounter with Dr. Rudolf Steiner. Sub-

<sup>11</sup> А. Белый, *Начало века*, [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0020.shtml) [access: 23.06.2014]. Given the number of reprints and electronic access where page numbers can differ, I offer a hyperlink to the Russian original where a simple search can locate the reference.

<sup>12</sup> See: [http://kvartira-belogo.guru.ru/museum/eksponat.php?a=galereja\\_turgeneva&bg=w](http://kvartira-belogo.guru.ru/museum/eksponat.php?a=galereja_turgeneva&bg=w) [access: 23.06.2014].

<sup>13</sup> „Сестра Аси, Наташа, умная, сложная, очень раздвоенная, в черном платье, с глазами русалки, не то ангелица, не то настоящая ведьмочка” (А. Белый, *Между двух революций*, [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0030.shtml) [access: 23.06.2015]). See also the note on St. Theresa and Angelus Silesius at <http://sites.middlebury.edu/belyj/about-belyj-reisebibliothek/books-in-the-collection/books-р-я/ангел-силезский-избранные-двустиишие> [access: 23.06.2015]).

sequently they will grow increasingly dependent upon Doctor Steiner for spiritual guidance and move to Dornach in February of 1914. These same years will often see Asya and Bely together with Natasha and Alexander. Bely is rather circumspect in *Between Two Revolutions*, calling 1915 a crucial year with a triad of figures, Aleksandr, Natasha and Asya, but stops short of an explanation promising more about that later („Ho об этом потом”). What was this „duet, trio, quartet?” In the *Memoirs of Steiner*<sup>14</sup> Bely recalls the significant contributions of the Russian group, in particular Asya and Natasha, in the carvings of Mars, and in the practice and performance of Eurythmy. But he is almost completely silent on the relationship with Natasha. Nothing of note can be documented in the other published correspondences.

Bely’s silence has been reflected in the work of scholars, themselves at a loss to find evidence of anything more than wishful thinking on Bely’s part. Natasha might have been entirely overlooked where it not for the mention of her in his *Material* that was explicitly not intended for publication in his lifetime. While it does focus on troubling emotions and intense feelings for Natasha, the narrative stops in August of 1915. Only minor insights concerning the true nature of the relationship can be gleaned from the *Raccourci to a Diary*.

Bely and Asya leave Berlin for Basel on January 31, 1914 and take up the work on the Goetheanum in February. Natasha and Alexander are also there. For the next month Bely and Asya follow Doctor Steiner for lectures in Stuttgart and elsewhere, but eventually they move permanently to Dornach-Arlesheim in March. On March 23, 1914 Bely and Asya are officially married in a civil ceremony in Bern. Natasha and her husband attend the ceremony. The marriage comes in spite of Asya’s decision a year earlier in March of 1913 to live as brother and sister abstaining from physical relations. The primary reason for the official union was the need for proper appearance and legal status in conservative Switzerland, and the desire to avoid any hint

---

<sup>14</sup> See: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=220> [access: 23.06.2014].

of scandal. Asya, an accomplished artist, will quickly find uses for her talents in the construction project. Bely, the writer, is less capable with his hands than with his mind.

During this time Bely's close proximity leads to „erotic” feelings for Natasha that seem to have arisen as early as December 1913. Natasha appears to have avoided one-on-one meetings with Bely. But by February 1915 as previously noted they grow more vivid and disturbing. This was no doubt partially driven by Asya's decision to abstain from physical contact with Bely, a decision seemingly one-sided, and Bely frankly and even crudely admits that he felt the urge to take Natasha by force.

I knew that Pozzo was not a husband to Natasha; Asya and I had already ceased long ago being husband and wife. In my half in a daze association: „it's all done so that Natasha and I are destined for one another; it's karma, there's no use fighting it”. And besides: Natasha has avoided speaking with me one on one, simultaneously tossing off hints to me that the conversation would take place after... it happened. It started to seem to me that she was inciting me to... take her like a man; take by force. And that she even scoffed at my cowardice... to take her<sup>15</sup>.

By April Bely is dreaming of Natasha, who has become an obsession, and his physical needs seemingly overcome the spiritual „path”. April is a most difficult month. The imposed abstinence leads Bely to imagine either an affair or the need to turn to prostitutes, neither of which was a possibility. His explanation to Asya went unheeded or dismissed: „You're dreaming about Natasha: if you want to play at being in love with Nata-

<sup>15</sup> „Я знал, что Поццо – не муж Наташи; мы с Асей давно не были мужем и женой. И в моем полубреду вспыхнула ассоциация: «Все сделано так, что Наташа и я, – суждены друг другу; это – карма; бороться тут нельзя». Кроме того: Наташа избегала разговора со мной вдвоем, мне бросая одновременно намеки, что разговор будет после того как... это случится; мне стало казаться, что она подстрекает меня к тому, чтобы я ее... взял, как мужчина; взял насильно. И даже подтрунивала: над моей трусостью... ее взять” (А. Белый, *Материал...*).

sha, then bring her flowers... Natasha is my sister and I know her better than you, all your talk of her flirting is a figment of your sick imagination..."<sup>16</sup>.

Yet in spite of this tension Bely notes that Asya, Natasha, Alexander and he formed a highly productive „collective” over the next few months. Asya is indeed needed, wanted, appreciated, and completely absorbed in her work. Bely feels himself neglected and all the more needy of her attention and affection. Natasha begins to fill that void, and he even imagines that Dr. Steiner by his silence at the least accepts if not condones Bely’s attraction to Natasha. This too appears one-sided, for when Natasha had received a letter from Emil Medtner in November 1914, she had hurried to him. Medtner, a long time mentor, colleague to Bely, would soon be demonized, both because of his intellectual challenge to Steiner and the Doctor’s teachings, and perhaps to no little extent because of Bely’s envy over Medtner’s close relationship to Natasha<sup>17</sup>.

The approaching summer is marked by a lull before the storm of autumn, for August 1915 is seen as a decisive moment, when he came face to face with the *Guardian of the Threshold*, a moment about which Bely promises to speak and never does. In fact the *Material to a Biography* ends with the month of August and the promised „More of this later” („Об этом потом”) never comes. The *Raccourci* addresses only in part the troubling departures and arrivals in Dornach, prompted somewhat by the need to resolve the affair. Bely argues with Natasha, has what he describes as „serious explanations with Asya,

<sup>16</sup> „Просто все о Наташе тебе привиделось: если тебе интересно играть в то, что ты влюблен в Наташу, ну подноси ей цветы, что ли [...] Наташа сестра моя и я знаю ее лучше тебя: все, что ты говоришь о кокетстве ее, – выдумка твоего больного воображения”.

<sup>17</sup> Medtner and Bely had parted ways not only in their joint publishing venture *Musagete*, but also because Medtner questioned the authority of Steiner as a Goethe expert. Medtner’s book, *Reflections on Goethe (Размышление о Гете*, 1914; <http://ruslitwwi.ru/source/books/0379-Razmyshleniya-o-Gyote.html> [access: 23.06.2014]) called forth a vigorous response by Bely, *Rudolf Steiner and Goethe in the Contemporary World View (Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности*, 1917; <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/217.pdf> [access: 23.06.2014]).

a financial crisis, a lengthy conversation with Doctor Steiner and an «epoch of scandals»<sup>17</sup>. He leaves to Flüelen on Lake Lucerne. He returns back in October for a few days and another conversation with Steiner but then departs on October 15<sup>th</sup> until the 15<sup>th</sup> of November. Upon return there are „extreme difficulties with Natasha” („Тяжелые затруднения с Наташей”) and then thereafter the silence is deafening for Natasha’s name will not appear in the *Raccourci* for the entire year 1916.

A recent find at the Library Archives of the Goetheanum in Dornach Switzerland illuminates in new ways the years 1914 and 1915 in Bely’s struggle. The core of the collection is a set of twelve documents in ten folders (Mappe), letters and postcards from Bely to Natasha, containing over 80 pages<sup>18</sup>. Natasha’s reply is a five-page letter. There is also a set of correspondence from Emil Medtner to Natasha (two letters and two photographs) that will add our knowledge of that already published on this matter. The letters reveal in far greater detail, and presumably with far greater honesty, unfiltered by memory and imagination, Bely’s declaration of love for Natasha. Equally important is her very proper and sensible reply. Natasha’s voice is heard for the first and only time.

Most of the correspondence is undated and the chronological order needs still to be established, although the beginning dates to September 1913 and the last letter is dated July 1917 when Bely is in Russia. A German translation is expected to appear in the Fall of 2014. Bely’s letters are a mixture of news, a revelation of how he has understood the lectures of Dr. Rudolf Steiner, an exploration of his own mind, heart and soul, and an expression of love for Natasha, but also for his wife Asya. Nothing in the correspondence could be interpreted as harmful to the reputation or memory of the participants or those mentioned.

The chronology of the undated letters is problematic. They alternate in tone from reasoned attempts to persuade Natasha of his affection and his vision of the *status quo*, to almost hysterical pleas for her to accept him and his advances. Perhaps the

<sup>18</sup> The letters are now found under the heading of A. Belyj, *Dokumentation am Goetheanum-Archiv*, Einheit 1. I am grateful to Johannes Nilo, Director of the Dokumentation for permission to quote excerpts.



most pointed and clear expression of Bely's almost fanatical passion for Natasha is contained in the shortest of the letters: „Dear Natasha, – I am a coward, but ... I will not yield; . . . swear at me, beat me, but...don't be angry. . . Dear, do not be angry”<sup>19</sup>. The use of „cowardice” will echo in the *Material for a Biography*, and may significantly alter the view that Bely ever succumbed to his temptation to take Natasha by force.

Sometime around Christmas 1915 and the New Year of 1916 there is Bely's recollection of their conversation in their fall and his promise to „take her with him” (Mappe-Nr: 0005). Another more lengthy discourse contains a nine-page request that Natasha serve as an intermediary informing the attorneys of Bely's reluctance to appear in proceedings relating to the relationship of Lev Kobylinsky (Ellis) and Ruth Polan-Moy. But those nine pages are followed by uncontrolled outbreaks of despair: „do not fly from me, my sister, my dear, beloved, do not forsake me in mortal danger, do not chase me [away] from Dornach”<sup>20</sup>. He complains of her refusal to engage in a private conversation with him and confesses that his love has made him ill. „I cannot live without You. [...] You are not complicated, you are kind...”<sup>21</sup>.

Natasha's reply is absolutely crucial for it constitutes the only record that his affection and affectations were real, albeit unwanted, and likely unwarranted by anything Natasha, this „black lady”, had done. Her response is found in an envelope addressed on the outside simply „Herrn Bugaief”. The letter begins „Dear Borya, You will surely take this letter as something invented and a rationalization”<sup>22</sup>. She tries to explain first and foremost that his infatuation with her and his vision of her is simply the product of his own imagination. She explains her own reluctance to meet with him saying that any normal

<sup>19</sup> A. Belyj, *Dokumentation am Goetheanum*, Einheit Nr: 001, Mappe-Nr: 0004, no date, one page. „Милая Наташа, – трушу, но... не уступаю [...] ругай, бей, но... не сердись. Милая, не сердись. Боря”.

<sup>20</sup> Mappe-Nr: 0008. „не улетай от меня; сестра моя, милая, любимая, не покинь меня в смертной опасности, не выгоняй из Дорнаха меня”.

<sup>21</sup> „[...] я не могу здесь жить без Тебя [...]. Не сложная Ты, а вся – милая...”

<sup>22</sup> Mappe-Nr: 0001. „Милый Боря ты верно примешь это письмо тоже как прудуманность и рассудочность”.

communication is impossible given the situation, but at the same time she signals her willingness to engage in a „business-like” (*sachlich*) conversation. Her tone changes as she addresses him gently: „Dear Borya, You are actually unarmed before me”<sup>23</sup>. If as he says he is willing to accept her as she is, then he must reject his love for her for as she outlines for him: „This is how I am, I have Sasha [her husband], the *Bau*, Masha [her daughter], and an entire life of which you can take only a part of me”<sup>24</sup>. She entreats him to come to some resolution of his feelings for her (влюбленность), something only he can do. She closes relying upon his own „courage, sense of duty and strength” as the only help she can offer to him, wishes him a Happy New Year, and signs simply „Natasha”.

His own reply thanks her for her letter he declares once again his feelings: „I have not fallen in love with You, I Love You”<sup>25</sup>. He complains of being alone, of talks with Asya and Doctor Steiner, suggesting that the Doctor had even advised him to go away for a few days with Natasha herself to sort this all out. Bely likens himself in this letter that turns into a rant and extended exposition at times to his literary creation Letkov of the novel, *Kotik Letaev*: „Letkov fell in love... I am Borya, (and not Letkov), I love You, and will not struggle with that Love”<sup>26</sup>. He calls the previous two years „fürchterlich kompliziert” finding himself between Scylla and Charybis.

A somewhat colder letter, albeit still hopeful of a relationship, tries to impose a sense of guilt upon Natasha – should I leave the [Anthroposophical] Society, the last „whipping”, before I go to the front? (In 1916 Bely was summoned to the armed forces and returned to Russia although he never did serve.) Bely uses the letter to quote Pavel Florensky on the danger of sexual abstinence complaining frankly that „I need a woman... its

<sup>23</sup> „Милый Боря, ты передо мной действительно безоружен”.

<sup>24</sup> „Так вот какая я: у меня есть Саша, Вау, Маша и целая своя жизнь, нести меня ты можешь только некоторую часть”.

<sup>25</sup> Марре-№г. 0009. „[...] я в Тебя не влюблен: я тебя люблю”.

<sup>26</sup> „[...] влюблен Летков [...] я же, Боря (а не Летков), люблю Тебя, а с любовью бороться не стану”.

all the same what, when, how and whom”<sup>27</sup>. The closing and signature are more formal: „A Sincerely Loving You ‘Friend’, B. Bugaev”. This letter also holds Bely’s admission that he is returning Natasha’s Christmas letter, the explanation of how it was found in Dornach and not among Bely’s archival materials in Russia or elsewhere.

One other letter opens „My dear Natasha, thank you for your tender visit” and is also signed Boris Bugaev and while without date it seems to indicate a sense of closure (Mappe 0003).

The letters then attest to a love, unrequited to be sure, albeit real for Bely. Given the passionate emotion it would not be surprising if upon re-examination some of Bely’s later works are found to contain autobiographical elements of this intense infatuation. In fact even before the discovery of the letters, Monika Spivak had uncovered what she holds to be the key to the *Moscow* novels: Bely’s own split personality („Как сладко с тобою мне быть...”). What the letters do provide an indication and clear vindication of Natasha’s own involvement in Bely’s flights of fantasy and dream world. The affair remained unmentioned, if not forgotten, then forgiven by Natasha, who during Bely’s years in Berlin collected his books, undoubtedly aware of his talent. Other references to Natasha and letters have been reproduced by Daniela Rizzi from the personal archives of I.A. Alpatova<sup>28</sup>. But the personal, intimate nature of the affair has remained largely hidden until today. Natasha made serious contributions to the spread of Anthroposophy, mostly in Paris, but her life and works are still to be explored. The black line, this „black lady”, has emerged from the darkness into the light so that Natasha can now step from the shadows to be seen by all.

<sup>27</sup> Mappe-Nr: 0007. „[...] мне нужна «женщина»... все равно что, когда, как, кто...”

<sup>28</sup> D. Rizzi, *Из архива Н.А. Тургенвой*, „Europa Orientalis” 1995, vol. 14, № 2, p. 295–340.

Thomas R. Beyer, Jr.

The Black Line in the Life of Andrei Bely:  
The Significance of Andrei Bely's Letters to Natalia Pozzo-Turgeneva

The role of Natalia Alekseevna Pozzo-Turgeneva has been largely overlooked or misinterpreted in Andrei Bely's published and unpublished memoirs. Without additional information scholars have been largely silent on the facts of that relationship. Newly discovered correspondence between Bely and Natasha at the Goetheanum in Dornach offers an opportunity to correct the historical record and give Natalia a voice in the conversation.

KAROLINA RUTECKA  
Uniwersytet Gdański



### KRÓLESTWO CIENI ANDRIEJA BIEŁEGO

Na początku 1924 roku Andriej Biely, współtwórca i czołowy przedstawiciel rosyjskiego symbolizmu, ezoteryk, jeden z najślynniejszych adeptów steinerowskiej antropozofii, wygłosił w sowieckiej Moskwie wykład zatytułowany *Одна из обителей царства теней*<sup>1</sup> (dosł. *Pewien przybytek królestwa cieni*, dalej w tekście: *Królestwo cieni*<sup>2</sup>). Wystąpienie było sumą wrażeń i przemyśleń związanych z dwuletnim pobytom w Berlinie. Podczas wykładu sporządzono stenogram, na podstawie którego rok później ukazał się tekst o tym samym tytule<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Pierwszy wykład o tym tytule Biely wygłosił 14 stycznia 1924 roku w Moskwie, następny – 14 lutego 1924 roku w Leningradzie. Zob. А.В. Лавров, Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества, [w:] Андрей Белый. Проблемы творчества, Москва 1988, s. 797.

<sup>2</sup> Pełny tytuł utworu brzmi dobrze wyłącznie w oryginale, dlatego w przekładach zwykle używa się krótszych form, takich jak angielska *In the kingdom of shadows* czy niemiecka *Im Reich der Schatten*. Przyjęłam polski tytuł *Królestwo cieni*.

<sup>3</sup> А. Белый, *Одна из обителей царства теней*, Ленинград 1924. Książka ukazała się w styczniu 1925 roku (zob. А.В. Лавров, Андрей Белый..., s. 798). W Rosji nigdy nie pojawiła się ponownie w druku. W 1971 w Wielkiej Brytanii opublikowano reprint (w wypadku tych wydań podaję pełne opisy): Андрей Бель, *Одна из обителей царства теней: In the kingdom of shadows*, [First published in Russian 1924, Leningrad], Letchworth 1971. W internecie odnaleźć można informacje o publikacji książki przez to samo wydawnictwo (Prideaux Press) w 1977 roku, nie znalazłam jednak potwierdzenia tego faktu. W 1987 ukazał się niemiecki przekład: Андрей Бель, *Im Reich der Schatten. Berlin 1921 bis 1923. Mit einem Essay von Karl Schlögel*, aus dem Russischen übersetzt sowie mit

Utwór jest gatunkową mozaiką, charakterystyczną dla twórczości Bielego. Łączy cechy relacji z podróży, skazu, eseju, szkicu, prozy poetyckiej, pamfletu, opowieści, a w końcu – odczytu naukowego. Poruszone tematy i obecność wybranych idei, o których mowa będzie dalej, pozwalają zakwalifikować opowieść o Berlinie do motywowanej ezoterycznie prozy podróżniczej Bielego<sup>4</sup>.

Wyjazd do Berlina był pierwszą zagraniczną wyprawą pisarza po pięciu latach spędzonych w ojczyźnie. Aby zrozumieć znaczenie tego wyjazdu i okoliczności, w których znalazł się wówczas symbolista, należy cofnąć się w czasie o ponad dekadę. Andriej Biely, zakochany wówczas w Asi Turgieniewej<sup>5</sup> i jednocześnie rozczarowany moskiewskim środowiskiem artystycznym oraz narastającym kryzysem symbolizmu, wyruszył w podróż do południowej Italii i północnej Afryki. Wyprawa, która miała miejsce na przełomie lat 1910 i 1911, trwała pięć miesięcy. Jej bezpośrednim literackim efektem są dwa utwory: *Notatki z podróży (Путевые заметки, т. 1, Тунис и Сицилия)* oraz *Dziennik afrykański (Африканский дневник)*. Opisane

Ammerkungen und Personenverzeichnis versehen von B. Veit, Frankfurt am Main 1987. Stosunkowo niedawno w Stanach Zjednoczonych opublikowano przekład na język angielski: Andrei Belyj, *In the kingdom of shadows*, translated by C. Spitzer, Tenafly, NJ 2001.

<sup>4</sup> Do prozy podróżniczej Bielego zaliczam między innymi: *Dziennik afrykański (Африканский дневник, Москва 1994)*, *Notatki z podróży (Путевые заметки, т.1, Сицилия и Тунис, Москва-Берлин 1922)*, *Material do biografii (intymny) (Материал к биографии (интимный), [w:] Д. Мальмстад, Андрей Белый и антропософия, „Минувшее” 1992, № 6, 8, 9)*, *Królestwo cieni (Одна из обителей...), Wiatr z Kaukazu (Ветер с Кавказа. Впечатления, Москва 1928)*, *Armenia (Армения: Очерк, письма, воспоминания, сост., прил. и примеч. Н. Гончар, Ереван, 1985, 1997)*, a także powieść *Kocio Letajew (Котик Летаев, Петербург 1922)*. Por. Н.И. Гончар, *Путевая проза Андрея Белого и его очерк «Армения»*, [w:] А. Белый, *Армения, Ереван 1997*, s. 140–175. Zob. także: K. Rutecka, *Motywy ezoteryczne w „Notatkach z podróży” Andrieja Bielego*, [w:] *Światło i ciemność*, t. 4: *Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*, red. K. Rutecka, M. Rzeczycka, Gdańsk 2012; K. Rutecka, „*Dziennik afrykański*” Andrieja Bielego, [w:] *Światło i ciemność*, t. V: *Podróż inicjacyjna. Podróż metafizyczna. Podróż ezoteryczna*, red. D. Oboleńska, M. Rzeczycka, Gdańsk 2014.

<sup>5</sup> Asia Turgieniewa – Тургенева Анна Алексеевна, 1890–1966. Biely był z nią związany od 1910 do ostatecznego rozstania w 1922 roku (od 1916 roku żyli osobno: Asia w szwajcarskim Dornach, Biely w Moskwie).

w wymienionych dziełach doświadczenia, szczególnie te natury duchowej, istotnie wpłynęły na dalsze losy Bielego. W 1912 roku, również z Asią, pisarz pojechał do Kolonii, w której poznał Rudolfa Steinera, wówczas jeszcze przewodniczącego niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego. Biely podjął wówczas decyzję o wkroczeniu na ścieżkę rozwoju duchowego pod kierunkiem Doktora<sup>6</sup>. Pisarz (wraz z Turgieniewą) przez kolejne dwa lata podróżował po Europie. Podążał za Steinerem, który prowadził wykłady oraz seminaria w różnych krajach i miastach<sup>7</sup>. Wraz z liczną już grupą innych uczniów okultysty Biely w 1914 roku zamieszkał w Dornach, gdzie rozpoczęto budowę świątyni antropozoficznej – Goetheanum. Czas spędzony pod szwajcarską Bazyleą poświęcił intensywnej pracy, zarówno fizycznej, jak i duchowej, intelektualnej, a także twórczej. Ta ostatnia była bezpośrednio związana z naukami Steinera zgłębianymi przez Bielego. W latach 1912–1916 spod pióra symbolisty wyszły między innymi dwa bardzo ważne dzieła, które – podobnie jak *Notatki z podróży* i *Dziennik afrykański* – są specyficznymi tekstami podróżniczymi i jednocześnie ezoterycznymi. Były to: *Materiał do biografii (intymny)* (*Материал к биографии /интимный/*) oraz powieść *Kocio Letajew* (*Комик Лемаев*). *Materiał...* to osobiste zapiski dotyczące życia w grupie adeptów antropozofii, a także unikalna relacja z doświadczeń związanych z praktyką antropozoficzną. *Kocio Letajew* jest zapisem niezwyklej podróży, utworem przekraczającym granice eksperymentów literackich. Biely pisze o „drodze schodzenia” do obszarów pamięci sprzed narodzin

<sup>6</sup> Biely i Asia uczestniczyli w wykładzie Steinera w Kolonii 6 maja 1912 roku. Następnego dnia spotkali się z nim osobiście i podjęli decyzję, by „встать на путь антропософского «ученичества»” (zob. А.В. Лавров, *Андрей Белый...*, s. 787).

<sup>7</sup> Biely sporządził zestawienie miejsc, które odwiedził. Były to między innymi: 1912 – Kolonia, Monachium, Bazylea, Lucerna, Vitznau, Stuttgart, Norymberga, Berlin; 1913 – Berlin, Monachium, Drezno, Christiania [Oslo], Lian, Bergen, Kopenhaga, Stuttgart, Norymberga; 1914 – Berlin, Lipsk, Bazylea, Berno, Arlesheim i Dornach, w którym budowano antropozoficzne Goetheanum. Od momentu osiedlenia się w Szwajcarii były to głównie wyprawy po tym kraju (między innymi wielodniowe piesze wycieczki). Pisze o tym Natalia Gonczar. Zob. Н.И. Гончар, *Путевая...*, s. 143.

czy też mitycznej prapamięci, obrazowo wtajemniczając czytelnika w arkana nauki Steinera.

W 1916 roku, kiedy praca nad *Kociem...* dobiegała końca, wezwany do Rosji, Biely opuścił neutralną Szwajcarię i wrócił do swojego kraju. W Dornach zostawił nie tylko nauczyciela, którego traktował jak ojca, ale również ukochaną Asię<sup>8</sup>.

Pięć kolejnych lat pisarz spędził w Rosji. W tym czasie bardzo intensywnie działał i pracował twórczo<sup>9</sup>. Nie zdołała mu przeszkodzić rewolucja, w którą wierzył, mając nadzieję, że będzie ona przede wszystkim przewrotem duchowym, a nie tylko politycznym.

W latach 1919–1921 Biely podejmował próby opuszczenia Rosji i powrotu do Szwajcarii, które niestety okazały się bezskuteczne. Represje nowej władzy nasilały się coraz bardziej. W 1921 roku środowiskiem artystycznym wstrząsnęły wiadomości o śmierci Aleksandra Błoka i rozstrzelaniu Nikołaja Gumilowa. Prorokowano, że siłą zatrzymywany w kraju Biely nie zniesie psychicznej presji, rozchoruje się, a następnie umrze jak Błok<sup>10</sup>. W końcu jednak pisarzowi udało się wywalczyć po-

<sup>8</sup> Trzeba nadmienić, że w obu wypadkach mowa o złożonych i niejednoznacznych relacjach. Z jednej strony Biely był jednym z najbliższych uczniów Steinera, z drugiej jednak nadwrażliwość pisarza i jego niezwykle usposobienie sprawiały, że dalsze praktykowanie antropozofii mogło być dla niego niebezpieczne. Jeśli zaś chodzi o Turgieniewą, ich związek, szczególnie podczas pobytu w Dornach, poddany był wielu próbom. Zob. na ten temat artykuł Thomasa R. Beyera zamieszczony w niniejszym tomie.

<sup>9</sup> Okres berliński Bielego został bardzo skrupulatnie opracowany przez Beyera. Zob. idem, *Andrej Belyj. The Berlin Years 1921–1923*, „Zeitschrift für Slavische Philologie”, Bd. L, Heft 1, Heidelberg 1990. Analizę i interpretację publicystyki Bielego z okresu berlińskiego przeprowadził Alessandro Comelli. Zob. idem, *Некоторые размышления над берлинскими статьями Андрея Белого*, [w:] *Поэтики Белого*, red. B. Stempczyńska, Katowice 2005, s. 99–136.

<sup>10</sup> „В письме к Асе от 11 ноября 1921 года он сообщает: «...опять хлопотал об отъезде и опять не пустила чрезвычайка (в июне): тогда я нервно заболел; меня лечил невропатолог проф. Троцкий; тут я решил бежать, но и об этом узнала чрезвычайка и побег – рухнул... Тут умер Блок, расстреляли Гумилева и устыдились. Молодежь стала кричать: „Пустите Белого за границу, а то и он, как Блок, умрет”. Друзья надавили – и пустили. Как провожала меня молодежь в СПб. Да, Меня крепко любит Россия»”. К.В. Мочульский, *Андрей Белый*, [w:] idem, *А. Блок. А. Белый. В. Брюсов*, Москва 1997, s. 343.



zwolenie na podróż do Berlina, podczas której miał nadzieję naprawić swoje relacje z Turgieniewą i Steinerem. Procedury wizowe zatrzymały go na cztery tygodnie na Litwie<sup>11</sup>. Kiedy wreszcie dotarł do stolicy Niemiec, rozpoczął się prawdopodobnie najtrudniejszy i najbardziej dramatyczny etap w jego życiu.

Biely spędził w Berlinie dwa lata. Na schemacie *Linia życia*<sup>12</sup> (*Линия жизни*) zaznaczył ten okres jako linię zdecydowanie opadającą (dodatkowo podkreśloną kolorem czarnym), którą opisał jednym słowem: „Fokstrot” (taniec ten był wówczas w Berlinie „ostatnim krzykiem mody”). Z rysunku wynika, że okres berliński to jednocześnie najdłuższy i najgłębszy kryzys w życiu pisarza. Podobny obraz wyłania się z prozy biograficznej, zarówno z tekstów samego Biełego, jak i słynnych wspomnień Mariny Cwietajewej oraz Władysława Chodasiewicza<sup>13</sup>. Pisali oni, że symbolista znalazł się wówczas na granicy szaleństwa, iż być może ją nawet przekroczył. Biely tańczył fokstrota dosłownie i w przenośni, a fokstrot w jego wykonaniu przypominał pogrążanie się w wyniszczającym transie. Pisarz nadużywał alkoholu, wywoływał skandale i budził zgorzenie. „Fokstrot” jest metaforą stanu ducha Biełego, ale także – szczególną charakterystyką Berlina.

Pisarz przybył do stolicy Niemiec jesienią 1921 roku. Od razu po przyjeździe widział się z Turgieniewą i Steinerem. Był bardzo rozczarowany przebiegiem tych spotkań. Kilka miesięcy później, w marcu 1922 roku, nastąpiło ostateczne rozstanie z Asią. Po upływie pół roku zmarła matka pisarza<sup>14</sup>. W ciągu

<sup>11</sup> O pobycie w Kownie z innej perspektywy niż przedstawiona w *Królestwie cieni* Biely pisze między innymi w liście do matki, Aleksandry Bugajewej. Zob. «Люблю тебя нежно...» *Письма Андрея Белого к матери 1899–1922*, сост., предисл., вступ. статья, подгот. и коммент. С.Д. Воронин, Москва 2013.

<sup>12</sup> *Линия жизни*, publ. T. Gut, *Andrej Belyj – Symbolismus und Antroposophie. Ein Weg. Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1997*. Zob. także: *Андрей Белый. Линия жизни*, ред. М.Л. Спивак, И.Б. Делекторская, Е.В. Наседкина, худож. Е.А. Поликашин, Москва 2010.

<sup>13</sup> М. Цветаева, *Пленный дух*, [w:] *Воспоминания об Андрее Белом*, ред. В. Крейд, Москва 1993; В. Ходасевич, *Андрей Белый*, [w:] *Воспоминания об Андрее Белом*...

<sup>14</sup> Aleksandra Dmitrijewna Bugajewa zmarła około 20 października 1922 roku. Zob. А.В. Лавров, *Андрей Белый...*, s. 796. Jak pisze Siergiej Woronin,

niespełna dwóch lat Biely utracił kilka niezwykle ważnych dla niego osób. Nie dziwi zatem jego stan emocjonalny, opisywany we wspomnieniach świadków wydarzeń berlińskich. Warto jednak podkreślić, że symbolista w tym czasie również intensywnie pracował: bardzo dużo pisał i publikował<sup>15</sup>, przygotowywał nowe redakcje swoich wcześniejszych dzieł, wykladał, był aktywnym uczestnikiem życia literackiego rosyjskiego Berlina<sup>16</sup>, nie rezygnował z działalności artystycznej nawet wówczas, gdy wydawało się, że nie był do niej zdolny. Być może to właśnie wytężona praca pozwoliła pisarzowi przetrwać ten trudny okres.

Na początku 1923 roku do Berlina przyjechała z „ratunkową misją” antropozofka Kławdia Wasiljewa, która okazała Bielemu duże wsparcie<sup>17</sup>. To dzięki niej w październiku pisarz znalazł się z powrotem w Moskwie. Niedługo po powrocie wygłosił wspomniany wykład.

*Królestwo cieni* składa się z trzech części<sup>18</sup>. W otwierających tekst *Kilku słowach wyjaśnienia* (*Несколько пояснительных слов*) autor kreśli obraz świata podzielonego na dwie przeciwstawne przestrzenie. Porewolucyjna Rosja<sup>19</sup> jest królestwem

---

nie wiadomo nawet, gdzie została pochowana, ani kiedy dokładnie zmarła. Sam Biely nic nie pisze na ten temat. Zob. «Люблю тебя нежно...»..., s. 24.

<sup>15</sup> Moczulski pisze, że był to najbardziej obfity w publikacje okres w życiu Bielego. Zob. К. Мочульский, *Андрей Белый*, Париж 1955, s. 350.

<sup>16</sup> Potwierdzają to zarówno liczne publikacje, jak i zapiski samego Bielego, a także relacje w prasie dotyczące licznych wydarzeń związanych z literaturą. Berlin początku lat dwudziestych nazywano trzecią literacką stolicą Rosji. Zob. między innymi T.R. Beyer, *Andrej Belyj. The Berlin Years...*; A.B. Лавров, *Андрей Белый...*, s. 795–797; К.В. Мочульский, *Андрей Белый...*, s. 347–357. Jedynym okresem, w którym Biely nie pracował w ogóle, był wyjazd leczniczo-wypoczynkowy do Swinemünde (obecnie Świnoujście) w 1922 roku.

<sup>17</sup> Monika Spivak pisze szczegółowo o przyczynach przyjazdu Wasiljewej i wsparciu Bielego dzięki „antropozoficznym kanałom”, co zostało skrupulatnie odnotowane w materiałach radzieckiego śledztwa dotyczącego „nielegalnej kontrrewolucyjnej organizacji antropozofów”. Śledztwo prowadzono w 1931 roku. Zob. М. Спивак, *Андрей Белый – мистик и советский писатель*, Москва 2006, s. 111–112. Na temat śledztwa osobny rozdział: s. 366–323.

<sup>18</sup> Struktura utworu podana na podstawie publikacji z 1924 roku.

<sup>19</sup> W tekście można odnaleźć pewną niespójność dotyczącą postrzegania Rosji. Raz mowa o Rosji sprzed wyjazdu Bielego jako wspaniałej (*Kilka słów wyja-*

światła, czyli przebudzonej, „wyższej” świadomości, a Zachód (Berlin początku lat dwudziestych) to tytułowe królestwo cieni, kraina świadomości gasnącej, ulegającej procesowi degradacji:

[...] мое двухлетнее пребывание в Берлине окрашено теньвыми какими-то настроениями; сравнение их с настроением от работы и жизни в России 18–19 годов вызывает сравнение тени и света (s. 5).

[...] среди голода, холода, тифа, неосвещенных Москвы, Ленинграда я чувствовал свет: свет победы сознания, расширенного и парящего над телом, природой животного; многие грелись проблемами судьб человечества, зажигали вселенские мысли в своей голове, затепляя вселенские чувства в сердцах; и – в руке конденсируя волю; и – вспыхивал свет просветляющий, нам освещающий, осмысливая кризисы жизни; и сдвиг сознания высекал нечто новое.

Не раз видел я в освещенных, роскошно обставленных ресторанах Берлина грустнейшее угасание сознания [...] чувствовал я на себе угашение света, который светил мне в России; меня обступали явления парализованного сознания, суженного и падающего в объятия животной природы; тогда весь Берлин выступал передо мною «о б и т е л ь ю царства призраков» (s. 6).

Stawiając diagnozę zachodniemu społeczeństwu, autor przyznaje, że w czasie pobytu w Berlinie on również nie zdołał się oprzeć wpływowi „ciemnych sił”. Swój tekst określa jako osobisty mit, bielowski skaz o Berlinie.

Pierwsza część utworu jest podzielona na dwa podrozdziały: *O tym, jak „ktoś” trafił do Berlina (O том, как «некто» попал в Берлин)* oraz *O tym, jak dobrze jest w Berlinie (O том, как хорошо в Берлине)*. Relacja obejmuje wyjazd z Moskwy na Łotwę i Litwę, oczekiwanie na wizę, podróż drogą morską, przybycie do Berlina, pierwsze wrażenia zestawione

*śnienia*), innym razem Rosja dopiero po powrocie Bielego pełna jest „światła” i gotowa do wielkich przemian (*Moskwa i Berlin*).

z późniejszymi doświadczeniami i obserwacjami, komentarze do życia codziennego berlińczyków, analizę procesów oraz zmian zachodzących w niemieckim społeczeństwie, a także ocenę kondycji „człowieka Zachodu”.

W części drugiej, zatytułowanej *O „murzynie”<sup>20</sup> w Europie* (*O «незре» в Европе*), zachodni upadek kultury zostaje wpisany w znacznie szerszy kontekst rozwoju ludzkości i cykliczności dziejów. Autor spogląda na historię, tradycję i mitologię przez pryzmat filozofii ezoterycznej. Analiza ta dowodzi, że rozwój cywilizacji zniszczył budowaną przez wieki wysoką kulturę, a człowiek – pod względem duchowym – ulega dramatycznemu regresowi. Przejawia się to w upadku moralnym i jego najbardziej „naocznej” formie – w fokstrocie.

Utwór zamyka podrozdział *Moskwa i Berlin*, który posiada nieco inny charakter niż część druga i można uznać go za epilog utworu. Jest to rodzaj podsumowania nasyconego emocjami oraz hiperbolami. Powrót do Rosji po trudnych doświadczeniach z okresu berlińskiego powoduje gwałtowną idealizację sowieckiej rzeczywistości połowy lat dwudziestych. W przypadku Bielego wynika ona również z wciąż jeszcze głębokiej wiary w duchowy wymiar rewolucji, który kryje się pod maską nieznośnej rzeczywistości.

*Królestwo cieni* to – podobnie jak inne dzieła tego autora – utwór wieloznaczny i wielopłaszczyznowy. Jest on także świadectwem, że Biely traktował wydarzenia berlińskie jako kolejny krok na swojej drodze rozwoju duchowego, która w jego przypadku była związana z antropozofią. W utworze tym – w odróżnieniu od wcześniejszych tekstów podróżniczych – w których ezoteryczne treści były wypowiedane wprost, inicjacyjny charakter utworu został skrzętnie zamaskowany. Może się wydawać, że symbolista napisał pean na cześć sowieckiej Moskwy i pamflet na powojenny Berlin. Siła, z jaką Biely z jednej strony gloryfikuje sowiecką rzeczywistość, a z drugiej – bezlitośnie krytykuje burżuazyjną Europę, jest uderzająca. Pisarz dokonuje tu prawdziwie magicznej sztuki: poglądy na ezo-

<sup>20</sup> Słowo *незре* w języku rosyjskim miało wówczas zabarwienie neutralne (do dziś w dużej mierze tak pozostało). W utworze Biely nadaje mu odrębne – przez siebie określone znaczenie (co zaznacza, biorąc termin w cudzysłów).

teryzną koncepcję ewolucji człowieka i przemiany kulturowej, znane z pism teozofów (a później rozwinięte przez Steinera) przedstawia w formie wywodu wykorzystującego aparat pojęciowy wpisujący się w dyskurs porewolucyjnej Rosji. Czytelnik (a wcześniej zapewne słuchacz wykładu) zostaje przekonany, że oto słynny symbolista, przedstawiciel starego świata „nawrócił się na rewolucję”. „Warstwa maskująca” zbudowana z precyzyjnie dobranych środków językowych jest niemal idealnie szczelna. Nie znajdziemy tu prawie żadnych „podejrzaných” odniesień literackich czy kulturowych, które budziłyby skojarzenia z „groźną” mistyką i okultyzmem. Ezoteryczny sens zostaje ukryty w głębszych warstwach tekstu. Nawet sformułowania w ewidentny sposób wpisujące się w dyskurs antropozoficzny, które wśród sowieckiej publiczności mogłyby budzić uzasadnione podejrzenia, zostały w tym wykładzie wypowiedziane w taki sposób, jak gdyby odnosiły się do poprawnej ideologicznie wizji komunistycznego raju:

Мое впечатление от Москвы – впечатление источника жизни; и первый глоток этой жизни есть радость себя ощущать не в унылом, чужом, упадающем городе, а в кипящей, творящей, немного нелепой и пестрой сумятице, чувствуя, что сумятица – творческая лаборатория будущих, может быть в мире невиданных форм<sup>21</sup> (s. 73).

Przytoczone ostatnie zdania utworu wskazują, że tekst berliński można traktować jako świadectwo „czasu próby”<sup>22</sup>, z której pisarz wyszedł zwycięsko. *Królestwo cieni* to zawoalowana ezoteryczna opowieść o zstępowaniu do piekła i zmartwychwstaniu. Stanowi ona klasyczną w swojej strukturze realizację wzorca inicjacyjnego.

W utworze tym można wyodrębnić trzy etapy duchowego doświadczenia. Pierwszy obejmuje „drogę schodzenia”,

<sup>21</sup> Rozstrzelenie moje – K.R.

<sup>22</sup> Zgodnie z antropozoficzną koncepcją rozwoju duchowego droga do wtajemniczenia składa się z trzech zasadniczych etapów: czasu oczyszczenia, czasu próby i czasu iluminacji. Zob. więcej: D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009.

w warstwie fabularnej odzwierciedloną w podróży z Rosji do Niemiec. Drugim krokiem jest pogrążanie się w berlińskiej ciemności, zejście do epicentrum, podziemia. Finalny, trzeci etap to zwycięskie wyjście z mroku i „Podróż na Wschód”, do Moskwy, gdzie dochodzi do duchowej odnowy. Ten ostatni etap ma dla pisarza szczególne znaczenie – obejmuje bowiem akt złożenia siebie w ofierze i odrodzenie się w nowej rzeczywistości, w „laboratorium przyszłych form” (s. 73).

Powyższy proces przebiega na kilku poziomach utworu. Podział na trzy części, odzwierciedlający opisany wyżej schemat inicjacyjny, można również zauważyć w warstwie narracyjnej i koncepcji przestrzennej, a także poprzez wspomnianą wcześniej ideę cykliczności oraz upadków kultury, do której pisarz wielokrotnie się odwołuje.

Eksperymentalna – pozornie chaotyczna – narracja *Królestwa cieni* ujawnia spójną koncepcję transformacji podmiotu. Wyraża się ona w dynamicznych zmianach ról, masek i punktów widzenia. Tekstowe „ja” przyjmuje najpierw maskę *alter ego* pisarza, występującego przed sowiecką publicznością. Ten trzecioosobowy narrator zmienia się następnie w bezimiennego bohatera nazywanego w tekście „ktoś” («некто»): „Я буду говорить о «некто»: nomina sunt odiosa” (s. 13). Po zstąpieniu do berlińskiego piekła narrator przyjmuje postać świadomego, pierwszoosobowego „ja”. Zabieg ten symbolizuje dokonany proces przemiany, buduje dystans pomiędzy Białym wyruszającym w podróż do Berlina w 1921 roku a „nawróconym” czy też „zmartwychwstałym” pisarzem prezentującym utwór w Moskwie ponad dwa lata później.

„Bezimienny” bohater («некто») jest obecny w przestrzeni tymczasowej, która dzieli Moskwę i Berlin. Ta część podróży obejmuje chwilowy pobyt na Łotwie i niemal miesiąc spędzony na Litwie. W utworze oba państwa są miejscem konfrontacji Wschodu i Zachodu. W Rydze panują nastroje antysowieckie. Obywatel imperium czuje się tam wyobcowany, zdany tylko na siebie. Wybierając określenie „ktoś”, symbolizujące nieświadome „ja”, Białý nawiązuje bezpośrednio do dramatu *Życie człowieka* (*Жизнь человека*, 1907) Leonida Andriejewa. Во-

hater *Królestwa cieni* rozpoznaje andriejewowskiego „kogoś w szarym” („некто в сером”), symbolizującego nieuchronność losu, fatum. W atmosferze łotewskiej stolicy jako emigrant z radzieckiej Rosji pisarz czuje jego obecność w sposób szczególny:

Унылый мотив Саца из «Жизни человека» явственно звучал «некто» в атмосфере столицы великолатвийской державы; и «некто в сером» встретил «некто» в виде скучнейшего и пошлейшего серого листка, издаваемого русскими эмигрантами (s. 13).

Dystans dzielący bohatera od otaczającej go rzeczywistości wciąż się pogłębia. Powstaje obraz łotewskiego społeczeństwa, od którego protagonista istotnie się odróżnia: wizualnie oraz mentalnie. Rozpoznany jako „nosiciel bolszewickiej zarazy”, znajduje się wśród pozbawionych duszy, wrogo do niego nastawionych mieszkańców Rygi, którzy wartości duchowe zamienili na materialne:

Вместо глаз – только дырки с . . . . . отсутствием одушевленного взгляда. Отсутствие глаз у прохожих пугало его: да, «глаза» исчезли; но появилось вместо «глаз» и надглазие, и подглазие в виде черного котелка и приличного вида пальто, обрамляющих безглазое, обнаженное средоточье одежды, обычно имеющего в Ленинграде, в Москве именованное «лица»; но «лица»-то у граждан латвийских и не было: «личность» отчетливо провалилась в одежду (s. 14).

Zmiana przestrzeni (wyjazd z Rygi do Kowna) niesie za sobą zmianę tożsamości bohatera. „Ktoś” („некто”) przyjmuje charakterystyczną niby-litewską formę gramatyczną, zmieniając się w „ktosiasa” („нектас”). Zabieg ten pokazuje nie tylko ironiczny stosunek Bielego do języka litewskiego, ale symbolizuje także ważną część procesu transformacji bohatera.

Jak czytamy w *Królestwie cieni*, ten etap podróży jest „praktycznym seminarium na temat *Metamorfoz* Owidiusza”

(„пребывание в Ковно для «нектаса-некто» явилось практически семинарием по изучению Овидевых *Метаморфоз*”, s. 19). Bohater otoczony jest przez Litwinów, których języka nie rozumie. Najważniejsze wydarzenie tego okresu to wieczór poetycki zorganizowany na cześć Biełego. Po zakończeniu części oficjalnej za sprawą alkoholu uczestnicy pozbywają się masek i zaczynają swobodnie mówić po rosyjsku. Okazuje się, że pod nazwiskami litewskimi kryją się rdzenne nazwiska rosyjskie, a znaczna część towarzystwa zna Biełego z przedrewolucyjnej Moskwy i Petersburga.

Nie bez powodu autor łączy ten wątek z *Metamorfozami* Owidiusza, które są dziełem inicjacyjnym. Na Litwie krzyżują się drogi Wschodu („prawdziwego” i „szczerego”) oraz Zachodu („fałszywego”, odzianego w „maski”), spotkają się tam migrujące narody. Dla Rosjanina miesięczny pobyt w tym kraju to lekcja kamuflażu, rodzaj kwarantanny, pozwalającej oswoić się z rzeczywistością krainy cieni – Zachodu. W tych wydarzeniach – wydawałoby się – epizodycznych na tle całej wyprawy – bohater Biełego zostaje przedstawiony jako uosobienie prawdy, jak również „element” wyzwalający prawdę w innych. Dzięki jego obecności zamieszkali w Kownie przedstawiciele rosyjskiej inteligencji przez chwilę mogą być sobą.

Gdy bohater opuszcza Litwę, narrator powraca do określenia „некто”. Podkreśla tym samym wciąż istniejącą odrębność protagonisty od świata, do którego wkracza on po przyjeździe do Berlina. Niemiecka stolica ma wielką moc przyciągania, wabi swoim schludnym wyglądem, porządkiem i doskonałą organizacją życia codziennego. Początkowo można się tam poczuć wspaniale, doświadczyć spokoju, odpocząć. Jednak z upływem czasu czujny i świadomy obserwator zauważy, że metropolia ma wiele twarzy, a żadna z nich nie jest jasna i piękna. Miasto okazuje się podstępna krainą ciemności, tytułowym Królestwem cieni.

W Berlinie porządek narracji ulega gwałtownemu zakłóceniu. Chaotyczny „taniec” występujących obok siebie form („некто”, „мы”, „я”) – jak się wydaje – symbolizuje dezintegrację podmiotu, jego ostateczny rozpad, który – zgod-



nie z porządkiem procesu inicjacji – zapowiada duchowe odrodzenie. Czytelnik może śledzić ten proces, towarzysząc bohaterowi w peregrynacjach po ulicach Berlina. Przestrzeń miasta jest rozpoznawana stopniowo. Jako pierwsza pojawia się dzielnica Charlottengrad, zwana również Petersburgiem (woryginał: Петербург) w związku z dużą liczbą zamieszkujących ją rosyjskich emigrantów. Takie otoczenie rodzi iluzję poczucia bezpieczeństwa, a także poczucie wyższości wobec Zachodu:

Здесь русский дух: здесь Русью пахнет!...<sup>23</sup>

И – изумляешься, изредка слыша немецкую речь: Как? Немцы? Что нужно им в «нашем» городе? (s. 30).

Po wielu tygodniach spędzonych w podróży bohater ulega złudzeniu bycia „w domu”, zdejmując więc maskę „некто”:

[...] здесь «некто» встречал всю Москву и весь Питер недавнего времени, русский Париж, Прагу, даже Софию, Белград; право, думается мне, читатель, – и с вами встречались мы в этом истом рассаднике истинно-русской культуры вчерашнего дня; я встречал там людей, о которых в течение лет двадцати уже не было слуха; священное место, где мертвые восстают из гробов, чтоб пройтись по залитому электричеством Курфюрстендамму! Когда мы, читатель, умрем для всего живого, то – верьте: восстанем из мертвых в Курфюрстендамном кафе. Я там много бывал; и, бывая там много, не раз переделывал я знаменитое пушкинское выражение по адресу Кюхельбекера: «И стало мне – и кюхельбекерно и скучно»<sup>24</sup> в выражение

<sup>23</sup> Bieły parafrazuje Puszkina. „Там русский дух... там Русью пахнет” (А.С. Пушкин, *Руслан и Людмила*, [w:] idem, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 3: *Поэмы и сказки*, Москва 1960, s. 10).

<sup>24</sup> Również parafraza Puszkina: „За ужином объелся я, / А Яков запер дверь оплошно / – Так было мне, мои друзья, / И кюхельбекерно и тошно” (А.С. Пушкин, *За ужином объелся я*, [w:] idem, *Собрание сочинений в десяти томах*, т. 1: *Стихотворения 1814–1822*, Москва 1959, s. 107).

– «курфюрстендаммно и томительно». Но об этом потом (s. 27).

Wyraźnie rysująca się na początku pobytu granica pomiędzy „rosyjskim” Berlinem a Berlinem „niemieckim” stopniowo zanika. W całym mieście pod pozorami życia kryje się martwota. Berlin zostaje „zdemaskowany” – okazuje się piekłem. Biely relacjonuje moment swojej wewnętrznej przemiany, zstąpienia do podziemia. Odrzuca formy, za którymi ukrywał się jako autor. Postać anonimowego „некто” przechodzi w „мы”<sup>25</sup>. Następnie Biely rezygnuje również z tej skazowej formy, oddając głos sobie, czyli przywracając pierwszoosobową narrację autorską: powraca „ja”.

Okoliczności kryzysu, który był niezbędnym etapem przemiany, zostały przedstawione w opisie wrażeń z pobytu w Berlinie. Kiedy Biely przybył do miasta, funkcjonowała tam duża diaspora rosyjska, w której znaleźli się także wybitni przedstawiciele inteligencji: filozofowie, pisarze, artyści – słowem – „wszyscy”. Potęgowało to wrażenie bycia „w domu”. Punktem centralnym, wokół którego mieszkali Rosjanie, był Kościół Pamięci: Gedächtniskirche. Biely odnosił wrażenie, że na szczycie budynku krzyżują się czasy i przestrzenie: „przedpotopowa przeszłość z nadchodzącą przyszłością”<sup>26</sup>, Moskwa z Pragą, Paryżem czy Sofią (s. 30–31). Ten kościół był dla pisarza *sacrum* – swoistym punktem odniesienia w infernalnym mieście. Biely mówi wręcz o „zorganizowanym obłędzie”: nie sposób tam cokolwiek znaleźć, Berlin oszukuje zmysły. Jeśli jest się pewnym, że trzeba iść w lewo – należy śmiało skręcać w prawo (s. 31). Berlin Bielego to przestrzeń z drugiej strony lustra, miasto-widmo, miasto-iluzja. Pisarz przepadł w nim niczym Sofia z gnostyckiego mitu (jakże bliskiego Bielemu, choć w tekście

<sup>25</sup> Por. A. Белый, *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*, <http://www.rvb.ru/belyi/01text/pocemu.htm> [dostęp: 23.06.2015], szczególnie: s. 430.

<sup>26</sup> To określenie (допотопное прошлое) jest istotne dla interpretacji utworu, ponieważ Biely wierzył, że za wielkimi przemianami stały wielkie katastrofy. Przykładem może być wątek Atlantydy, o którym pisze Monika Rzeczycka. Zob. eadem, *Rosyjska Atlantyda*, [w:] *Światło i ciemność*, t. 4: *Ezoteryzm w kulturze XX i XXI wieku*, Gdańsk 2012, s. 112–131.

– z oczywistych względów ideologicznych – nieprzywołanego bezpośrednio), która chcąc wrócić do domu (Boga, Pleromy, Ojczyzny), kierowała się ku światłu, a zagubiła się w ciemności. Zbłądziła, ponieważ uległa złudzeniu: podążyła za odbiciem światła, a nie ku jego rzeczywistemu źródłu<sup>27</sup>. Jasne i spokojne miasto jest dla Biełego podobnym złudzeniem:

[...] все отчетливые представления о топографии в городе у тебя суть отображения действительности; все вывернуто наизнанку со здравого смысла в безумие и с такой педантичностью, что самая организация порядка безумий здесь выглядит педантизмом сухого и здравого смысла, спокойствием, ясностью, внушающим полное доверие приезжающим; таково уж свойство Берлина, в него попадая из «явно-безумной» Советской России, сперва отдыхаешь в покое вполне безобиднейшей ясности: все так доступно, так трезво, понятно, цивилизованно, организовано; и ты – доверяешься (s. 31).

Dopiero po zmierzchu pisarz mógł dostrzec, dokąd trafił. Pod osłoną nocy mieszkańcy Berlina ujawniali swoje prawdziwe oblicza. Europejska stolica przemieniała się co wieczór w piekło, centrum rozpusty, w ludziach budziły się najniższe instynkty, ich ciała przejmowały kontrolę nad duszami. „Zachód” – jak przekonuje Biely (ale czego nie nazywa wprost) – został zawładnięty przez moce Arymana – upadłego anioła, szatana, który zgodnie ze steinerowską koncepcją jest odpowiedzialny za upadek człowieka, przejawiający się w zezwierzczeniu i „mechanizacji”<sup>28</sup>. Według antropozofów, osoba będąca pod wpływem Arymana traci istotę swojego człowieczeństwa, zostaje pozbawiona ducha, odrzuca normy moralne (ale nie intelekt) i poddaje się zewnętrznym systemom (politycznym i społecznym), które pogłębiają dehumanizację.

<sup>27</sup> Por. M. Rzeczycka, *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002, s. 35.

<sup>28</sup> Zob. J. Prokopiuk, *Steinerowska demonozofia*, oprac. Ś.F. Nowicki, www.gnosis.art.pl [dostęp: 1.08.2014].

Bieły, jako spadkobierca filozofii Władimira Sołowjowa i wieloletni uczeń Steinera, należący do grona „wybranych” adeptów antropozofii, dostrzega w wydarzeniach berlińskich znacznie więcej niż tylko upadek moralny obywateli. Kondycja Zachodu skoncentrowana w obrazie Berlina jest w oczach Biełego potwierdzeniem idei cykliczności dziejów. Teoria zakładająca istnienie następujących po sobie upadków i odrodzeń ludzkości jest jedną z najważniejszych idei początku XX wieku<sup>29</sup>, była również ważną częścią światopoglądu antropozoficznego. Jej centrum stanowi opozycja kultury i cywilizacji. Zgodnie z tą koncepcją odrzucenie wysokiej kultury na rzecz rozwoju cywilizacji prowadzi do katastrofy, po której rozpoczyna się nowy cykl w duchowej historii człowieka. Bieły, który uważał się za świadka i uczestnika tej katastrofy, postrzegał ówczesne wydarzenia w kontekście myśli antropozoficznej. Wierzył także, że ma do odegrania istotną rolę w dokonującym się przewrocie: miał być jednym z wybranych, którzy zostali specjalnie przygotowani (duchowo i intelektualnie) do przejścia przez ten czas próby, złożenia ofiary i budowy nowego, lepszego świata.

We wcześniejszych narracjach, powstałych po 1910 roku (wspomnianych *Notatkach z podróży* czy *Dzienniku afrykańskim*), pisarz identyfikował się z kulturą Zachodu, niemal wyzrekając się Moskwy i Rosji. Przyznał to we wstępie do *Królestwa cieni*:

Мне очень трудно делиться своими впечатлениями о пребывании в Германии, – вот почему: я всю жизнь считал себя западником (s. 5).

Stosunek Biełego do ojczyzny zmienił się przede wszystkim za sprawą Steinera, który uważał, że właśnie w Rosji dojdzie do duchowego przewrotu, mającego moc transformowania rzeczywistości. Można wręcz powiedzieć, że dzięki antropozofii świat Biełego uległ swoistemu „przebiegunowieniu”: Moskwa stała się symbolem duchowego Wschodu, kultury i odrodzenia, a Berlin – Zachodu, cywilizacji i upadku. Na poparcie tej tezy

<sup>29</sup> Zob. O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys monografii historii uniwersalnej*, tłum. i przedm. J. Marzęcki, Warszawa 2001.

Biely przywołuje wydarzenia z lat poprzedzających wyjazd, będąc przekonanym, że rewolucja, która rozpoczęła się w Rosji w 1917 roku, to ważny etap odnowy świata. W Europie Zachodniej taki proces nie był możliwy, ponieważ społeczeństwo niemieckie<sup>30</sup> odrzuciło duchowy dorobek swojej kultury:

Попадая в Берлин вы охвачены видом Берлина: печатью безвкусия; стиль домов, уклад жизни – все тут буржуазно; безвкусием выступает унылая Sieges Allee. И безвкусием оглушает нелепая Лейпцигерштрассе.

Но где же иная культура? Ведь кроме обличия города, есть в нем душа: душа мощной культуры Германии. И справедливо читатель меня мог спросить бы: что создано в области этой культуры за годы войны, революции? Словом, слышу уже: почему автор нам говорит не о Шпенглере, не о новых поэтах, не об огромнейших достижениях немецкой науки.

Но, во-первых: цель этого очерка нарисовать только внешний эскиз жизни города, без углубления в анализ произведений искусства, науки; и, во вторых: все, что создано в области чисто-немецкой культуры за годы 1918–1923, не обрисовывает особенно разительных новых контуров; очень много новых явлений; но, так сказать, в старой плоскости [...]

Появилось множество новых поэтов; они пишут бледные стихи вольным размером, напоминающим прозу. И – только. Достижения германской науки огромны. Но наука вненациональна; она, сказал бы я языком Шпенглера, относима не к сфере культуры, а к сфере цивилизации. В сфере же культуры, как таковой, автоматически выявляет себя производство культурных продуктов; но потрясения сознания в них нет. Должен сказать: наши искания в сфере искусства гораздо интереснее и содержательнее таких же исканий в Германии; послереволюционный быт Германии не отразился

<sup>30</sup> Biely odwołuje się również do innych krajów zachodniej Europy, przede wszystkim Francji. Zob. idem, *Африканский дневник...*, s. 366–371; idem, *Одна из обителей...*, s. 48–57.

еще в произведениях последнего времени, потому что в Германии нет послереволюционного быта, а есть быт послевоенный; революции в Германии не было: был маскарад под флагом революции; и нам, пережившим огромные потрясения недавних лет, просто пресны подчас произведения, рисующие текущий момент жизни Германии (s. 41–42).

Nie bez powodu w przywołanym fragmencie *Królestwa cieni* pojawia się nazwisko Oswalda Spenglera, autora słynnego traktatu *Zmierzch Zachodu*, które w przeciwieństwie do nazwiska ezoteryka Rudolfa Steinera, także głoszącego ideę upadku, mogło otwarcie zabrzmieć w wykładzie przeznaczonym dla sowieckiej publiczności (s. 43). Berlin Bielego stał się symbolem kryzysu całego zachodniego świata, odchodzenia od kultury wyższej w stronę prymitywizmu. Zgodnie z koncepcją przedstawioną przez pisarza w niemieckiej stolicy można zaobserwować skutki narastającego atawizmu. Pojawiające się w wykładzie określenie „Murzyn” nie odnosi się do koloru skóry, ale symbolizuje właśnie ową prymitywną naturę człowieka. Atawizm widać zarówno w zamiłowaniu do fokstrota, w którym wyraża się powrót „dzikusa”, jak i w ówczesnej sztuce. Przez wieki ludzie budowali kulturę, która w ciągu kilku lat została zwyciężona przez skryte głęboko w ich trzewiach dzikie instynkty. Zbudziły się one na dźwięk murzyńskich bębnow i zawładnęły człowiekiem. Było to możliwe, ponieważ ludzi skusiły dobra materialne, prestiż społeczny z nimi związany oraz zwierzęce popędy. Biely powraca tu do wątku Arymana, konsekwentnie unikając terminologii antropozoficznej – zastępuje ją takimi określeniami jak „burżuazyjny” czy „materialny”, które idealnie wpisują się w sowiecki dyskurs lat dwudziestych. Pisarz pokazuje upadek człowieka zachodniego na przykładzie nocnego życia Berlina z jego narkotykami, alkoholem i ogłuszającym rytmem fokstrota. W ten sposób „symboliczny Murzyn” (s. 44) bierze we władanie burżuazyjny Berlin, który staje się terytorium złych mocy. Pojawiający się wizerunek egipskiego bóstwa, Anubisa czy Seta, dopełnia obraz chtonicznego miasta:

В моменты закрытия ресторанов по улицам мрачного, буро-серого города валят толпы Фокстротопоклонников, Фокстротопоклонниц; и медленно растворяются в полуосвященных улицах Берлина; и делается на сердце уныло и жутко; тогда из складок теней начинает мелькать по Берлину таинственный теневой человек, с котелком, точно приросшим к голове, придающим последней какую-то звероподобную Форму; вам кажется, что это тот самый песьеголовый человек, который встречает вас на древних Фресках Египта; там он неизменно сопровождал усопшего в царство теней, на страшный суд к Озирису; тут он, схватив вас под руку, обдает вас коньячными испарениями рта и выхрипывает вам в ухо: «Я отведу вас в «Nachtlocal» [...]. «Nachtlocal» – ночные плясульки, ежедневно меняющие свои места и преследуемые полицией; если вы последуете за песьегол[ов]ым<sup>31</sup> человеком, – перед вами откроется градация ночного Берлина: полуприличных и неприличных плясулен, игорных притонов, вплоть до курилен опиума; в этот же час рыскают по трущобам Берлина автомобили, наполненные полицейскими; они отыскивают ночные притоны и отправляют там пойманных посетителей в «P o l i z e i r g ä s i e d i u m ».

«Песьеголовый» человек – красноречивое явление умирающей части Берлина; «песьеголовым» некогда рисовался негр; этот «негр» – «негр» Берлина, «н е г р» «н о в о й» Европы; черней – образ смерти ее, ее рок (s. 60).

Biely nie ukrywa, że również zatracił się w nocnym życiu Berlina. W powyższym fragmencie daje do zrozumienia, że poznał nie tylko najbardziej mroczną stronę miasta, ale również – swojej osobowości. Poczł obecność postaci, o której mówi: „таинственный теневой человек”. Prawdopodobnie chodzi o „strażnika progę”, znanego z pism Steinera i innych wtajemniczonych przełomu wieków, którego adept spotyka przed przejściem na wyższy poziom duchowego rozwoju.

<sup>31</sup> Pisownia zgodna z oryginałem (s. 60).

Biely rozpoznaje go, a następnie wyzwala się spod jego władzy i zmartwychwstaje. Ten symboliczny moment powrotu do życia pozwala pisarzowi wydostać się z Berlina-Tartaru i wyruszyć na Wschód, ku żywej – odrodzonej, podobnie jak Biely – Moskwie:

В жизни недавней Москвы был толчок, от которого повалилися здания; но и - выперли новые недра системой хребтов; изменился рельеф жизни города; жизнь не угасла: Берлин же без всякого изменения рельефа, нетронутый, в представлении моем опускался года в сумрак Тартара; часто казалось, что полные людом берлинские улицы, – улицы Тартара; жизнь теневая там; блеск электричества – флуоресценция разложения (s. 68).

[...] лучше свалиться, чтобы умереть, иль воскреснуть вполне обновленным, чем годы без жара и бреда захиревать в бледной немочи, все же в итоге ведущей к могиле; и эта могила Берлина – боязнь потрясения сознания, быта, форм жизни, и – да: обыватель Москвы плюхнул сразу на дно; Это дно оказалось трамплином прыжка к достигаемым строимым формам сознания, быта и жизни (s. 65).

Сдвиг был: он сломал все устои, сорвал он безжалостно старые вывески, глыбами нагромоздив их стремительно, бесповоротно, чтобы из хаоса этих развалин вновь выявить вывески, оповещающие о восстании новой жизни; так зелень весенняя после грозы выпирает: метаморфозы такой нет в Берлине (s. 72).

[...] не ходят – куда-то восходят в Москве; а берлинец совсем не восходит, не ходит, – нисходит; и нисхождение это (подумайте – миллионов), переполняет Берлин атмосферой царства теней и подземными, душными, ядовитыми газами (s. 72–73).

Biely po latach duchowej i fizycznej rozłąki z rosyjską stolicą, składa deklarację powrotu:



[...] я, кровный москвич [...] никогда не был так ярко наполнен Москвою, как ныне (s. 65).

*Królestwo cieni* – apoteoza porewolucyjnej Moskwy, wygłoszona w 1924 roku, jest w moim przekonaniu specyficznym aktem wierności wobec nauk Steinera. Za fasadą politycznie poprawnego, prawie „bolszewickiego”, tekstu, kryje się nie tylko zakamuflowany koncept antropozoficzny, związany z określoną wizją świata i historii. Wykład Bielego to także opowieść o duchowym doświadczeniu „zejścia do piekieł”, ale i deklaracja adepta antropozofii, który decyduje się na ryzykowny powrót do sowieckiej Rosji, by przyjąć na siebie rolę ofiary i męczennika. Ten wątek pojawia się we wspomnieniach Niny Berberowej, która opisuje berliński obiad z udziałem wyjeżdżającego właśnie Bielego. Pisarz oświadczył wówczas, że wraca do ojczyzny, „by dać się ukrzyżować za całą rosyjską literaturę, za którą przeleje krew”<sup>32</sup>. Tę szczególną postawę można zauważyć już w 1912 roku, czyli na początku znajomości ze Steinerem. W jednym z listów do matki Biely pisał:

А когда мы оккультно оперимся, первой задачей будет вернуться в Россию, чтобы нести учение Доктора русским. Россия так страдает, а Доктор такой единственный, невыразимый свет, что обязанность русского ученика Доктора нести Доктора Страдающим душам<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> „[...] na tym obiedzie Biely zjawił się w stanie głębokiego poirytowania, jakiego nigdy przedtem nie widziałam. [...] pod koniec obiadu [...] powiódlszy pełnym nienawiści spojrzeniem swoich prawie białych oczu po siedzących przy stole [...] oznajmił, że wygłosi przemówienie. Był to jakby toast za samego siebie. Ten nawiedzony geniusz zdawał się uosabiać w owej chwili Chrystusa: żądał, żeby pito za niego, wyjeżdża bowiem, by zostać ukrzyżowanym. Za kogo? Za was wszystkich [...]. Jedzie do Rosji, by dać się ukrzyżować za całą rosyjską literaturę, za którą przeleje własną krew” (N. Berberowa, *Podkreślenia moje*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1998, s. 187).

<sup>33</sup> Fragment listu Bielego do matki (26 декабря 1912/8 января 1913), *Письма Андрея Белого А.Д. Бугаевой и М.К. Морозовой*, [w:] „Новое литературное обозрение” 1994, № 9, s. 155, [ cyt. za:] M. Rzeczycka, *Русские символисты и антропософия. Мессиянский вопрос*, [w:] *Jews and Slavs*, Vol. 18,

W 1924 roku „mesjański” mit Bielego<sup>34</sup> zyskuje wreszcie możliwość praktycznej realizacji. Pisarz przyjmuje rolę ucznia, który „niesie Doktora cierpiącym rosyjskim duszom”. Jako emisariusz Steinera Biely przemycza w swoim wystąpieniu kluczowe idee antropozoficzne, które nie mogły pojawić się w ówczesnej Moskwie w oryginalnym brzmieniu. Pisarz podejmuje więc próbę przełożenia antropozofii na język odpowiadający otaczającej go rzeczywistości. Relacja z podróży do Berlina, odczytana przez pryzmat antropozofii, jest zatem nie tylko tekstem inicjacyjnym, ale także próbą przyjęcia aktywnej roli „apostoła” Steinera<sup>35</sup>.

Karolina Rutecka

Andrei Bely's *Kingdom of Shadows*

The author analyzes Andrei Bely's work *Odna iz obitelej carstva tenej* (*In the Kingdom of Shadows*) published in 1924, which she counts among the writer's travel writings. The text is a written form of Bely's lecture devoted to his stay in Berlin between 1921 and 1923. The author shows that *Odna iz obitelej carstva tenej* is, in fact, an esoteric story about descending into hell and resurrection. Its structure proves to follow a classic initiation pattern.

---

*Messianic Ideas in Jewish and Slavic Cultures*, eds. W. Moskovich, S. Nikolova, Jerusalem–Sofia 2006, s. 169.

<sup>34</sup> O mesjańskim micie zob. M. Rzczycka, *Русские символисты и антропософия...*

<sup>35</sup> O apostołskiej działalności Bielego i rosyjskich antropozofów zob. ibidem, s. 164–171.

DIANA OBOLEŃSKA  
Uniwersytet Gdański



О ТОМ, КАК МОХНАТЫЙ ЦИЛИНДР  
ПРЕВРАТИЛСЯ В СЕРОГО КОТА,  
ИСПУГАВШЕГОСЯ БАНКИ ИЗ-ПОД МОЛОТОГО  
ЧЕРНОГО ПЕРЦА  
(А. СКАЛДИН, *РАССКАЗ О ГОСПОДИНЕ ПРОСТО*)

По улицам неизвестного города шел господин Просто. На голове у господина Просто красовалась мягкая шляпа. В этой шляпе и было все дело. Может быть необязательно именно в этой, но дело было. В рассказе Мастера Ха, о котором ведется речь, господин Просто играет второстепенную роль, но шляпа эта выстраивает смысловую основу истории. Роман Алексея Скалдина *Вечера у Мастера Ха*, к которому принадлежит *Рассказ о господине Просто* (1919–1924), не сохранился. Рукопись уцелевшей истории о господине в цилиндре была найдена в архиве литературоведа Павла Николаевича Медведева и опубликована в 1993 году<sup>1</sup>.

Вернемся однако к рассказу. Сказать что-то конкретное о самом городе, по которому перемещался господин Просто, чрезвычайно сложно, но возможно:

Какой город? Имя его к чему? Но улицы его не прямолинейны, а между влюбленными существуют

<sup>1</sup> См.: „Человека убить просто...” (*Саратовский период жизни писателя А.Д. Скалдина*), публ. Т.С. Царьковой, „Русская литература” 1994, № 1.

только воздушные пути. [...] Непрямолинейность улиц – углы ассоциируются с углами юбки – ассоциация почти как в сновидении доходит до представления – углы улиц мешают быть скоро, юбка с ее углами мешает непосредственности<sup>2</sup>.

Необходимо подчеркнуть именно в этом месте, что, в принципе, углы юбки возлюбленной, к которой именно сейчас и направляется господин Просто, образуют не только подобие углов города, но и карманы, которые, как бы это не казалось странным, определяют дальнейшую судьбу героя.

Итак, последняя и самая важная особенность юбки в том подобии буфов справа и слева, как на рисунке, – подобии, в котором могут быть спрятаны совершенно реальные пустоты – карманы вместительности достаточной не только для батистового платка и любовной записки, но и для портпапироса и коробки спичек. [...] Идею кармана в непосредственном соприкосновении с сердцем парижане выразят так: <...> но Господин Просто в 1917 году этой идеи выразить, конечно, еще не умел (с. 226).

Карман указанной юбки окажется тесно связанным с карманом пальто господина Просто, когда в нем появится щеточка для стирания записей с карточного стола. Если взять во внимание, что слово ‘карман’ в его сегодняшнем понимании происходит от слова ‘карма’<sup>3</sup>, то изображенная

---

<sup>2</sup> А. Скалдин, *Рассказ о господине Просто*, [в:] idem, *Стихи. Проза. Статьи. Материалы к биографии*, сост. подгот. текста, вступ. статья, коммент. Т.С. Царькова, Санкт-Петербург 2004, с. 227. Все последующие цитаты, относящиеся к этому произведению будут воспроизводиться по обозначенному изданию с указанием в скобках страниц. Обращает внимание схожесть описания символической топографии неизвестного города в рассказе Скалдина и Петербурга в романе Андрея Белого *Петербург*.

<sup>3</sup> Чаще всего этимология слова ‘карман’ воспроизводится как заимствование из тюркского языка, в котором слово ‘карма’ или ‘корма’ относится к глаголу ‘держат’ или обозначает ‘то, в чем держат’. *Этимологический словарь русского языка*, <http://www.vasmer.slovaronline.com/%D0%9A%D0%9A%D0%90/4952-KARMAN> [доступ: 12.06.2014].

на той же щеточке в кармане фигура львиной головы в венке из роз<sup>4</sup>, явно предупреждает о последующих происшествиях. Однако наш герой не является первым обладателем столь привлекательного изображения, Скалдин помещает его в ранее написанном романе *Странствия и приключения Никодима Старшего*, где оно имеет точно такой же смысл<sup>5</sup>. Окончательно получив по дурной выходке продавцов шкатулку вместо щеточки, которая вытаскивается из кармана и остается на прилавке магазина, господин Просто будет вынужден вернуться домой, миновав по дороге мост, на котором задержавшись на мгновение будет размышлять о том, выбросить ли шкатулку в реку, чего однако не делает.

[...] сообразил, что, это может привлечь внимание прохожих и создаст новую историю, и решил снести покупку домой, чтобы там сжечь ее в камине, не распаковывая (с. 230).

Конечно неслучайно камин созвучен здесь с карманом, функционирующим как звуковое соответствие со словом карма. Он же – то есть камин – скрывает символы предстоящего алхимического превращения. В этом месте нашего странствия с господином Просто, необходимо подчеркнуть одну особенность, а именно то, что автор<sup>6</sup> рассказа последовательно и логически применяет различные языковые трансформации, замышляя скрыть дополнительный рассказ в уже существующем<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Львиная голова в венке из роз это алхимически-розенкрейцеровский символ, указывающий на одну из стадий трансмутации металлов (лев) и получение желаемого результата (венки из роз).

<sup>5</sup> О символике романа *Странствия и приключения Никодима Старшего* см.: М. Rzczyńska, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

<sup>6</sup> Автором в данном случае может считаться как Мастер Ха, так и сам Скалдин.

<sup>7</sup> Характерным творческим приемом Скалдина, как кажется практически во всех сохранившихся его художественных произведениях, является всевозможная языковая трансформация (анаграммы, каламбуры и т.д.). Рас-

Итак, шкатулка (надо заметить, что без ключика и очень возможно, что бабушкина<sup>8</sup>, но это окажется позже), принесенная домой, оказывается совершенно подходящей для доски стола из персидского ореха, и, возможно, на этом окончился бы рассказ, но из шкатулки начал доноситься пискливый голосок.

Господин Просто шагнул к столу и приподнял крышку шкатулки: из середины, как на пружинке, выскочил маленький человек в жакетном костюме и с лорнетом в руке. [...] Он [господин Просто – Д.О.] только вспомнил вдруг о банке из-под перца, протянул руку к цветочной корзине, взял оттуда банку и посадил в нее человечка – „чтобы не задохся” (на внутренней крышке банки были проделаны отверстия, чтобы сыпать перец, – так всегда делается!) (с. 232).

Но банка и человечек не представляли собой простой ежедневной ситуации. Перец в банке был не простой, а черный, чистый, молотый, из Сингапура. Именно благодаря происхождению перца банка в дальнейшем превратиться в черную трубу, которая попадет на глаза забравшей к господину Просто сестре его возлюбленной. Сам господин Просто в рассказе больше не появится.

Внимание привлекается перечной банкой в цветочном горшке и слабым человеческим писком: „Выпустите меня, выпустите”. Сквозь крышку банки из пробитых в ней для крупинок перца отверстий торчат бледненькие пальчики.

---

шифровка использованных загадок дает интерпретационный ключ к произведению.

<sup>8</sup> „Им, вещам, конечно, известны некоторые особенности человеческого общежития, они все же не ошибаются в поисках, так как знают, что родство образуется из свойства, – здесь шкатулка втиралась не даром – потеряв родство, она готова была терпеть новые отношения не год и не два, а десятилетия, чтобы от людей, стремящихся соединиться в свойстве, перейти к их прямым родственникам, к детям и внукам, чтобы можно было величаться «шкатулка бабушки или дедушки» и пользоваться уважением и заботой” (А. Скалдин, *Рассказ...*, с. 231).

Взять банку нетрудно и недолго, но испуг оглушает сознание настолько, что нельзя сообразить, где находишься. Испуг может сжать сердце и бросить его сразу в четыре угла комнаты – в свет, под потолок, или во мрак, на пол, – он может одновременно погрузить как бы с головой в воду: шум в ушах и совсем другой зазеркальный мир. Зрение тогда не делит событий, оно воспринимает их итоги. И здесь оказались только: грохот да огромная чугунная труба на полу между круглым ореховым столом и пальмой, как водосточная, но с одной стороны заделанная наглухо и с решеткой на другом конце – из решетки высовывались длинные скрюченные пальцы, и старческий хриплый голос произнес оттуда:

– Нагнись ко мне, я тебе скажу два слова: не кричать же мне (с. 233–234).

Однако, если на минуту оставить интересную во(до)сточную трубу, то окажется, что бабушка возлюбленной, ожидающая внучку Нину, также в испуге и растерянности. К чему бы это...? Вопрос все-таки в том, откуда взялась труба? Из Сингапура, читаем в рассказе. Название упомянутого города произошло из сочетания двух слов из санскрита: *singa* (лев) и *riga* (город). Вот и возвращается появившаяся на щеточке голова льва. Предположительно корень действия может быть алхимическим. В Сингапуре – городе льва, выращивают черный перец (*Piper Nigrum*). *Nigredo* – первая стадия алхимической трансмутации. Поэтому гномик в трубе вовсе не гномик, а карлик или даже гомункул. Откуда же карлик, спрашивается, а то подсказки Луки Лукича, которому историю про господина Просто рассказывает Мастер Ха:

Символика – не символика. Господин Просто, конечно, пораженный насмерть буржуй или, по вашему, проприетер. Небрежение его к Марксу довело вас до того, что вы фамилию вашего гномика вывели из одного корня с Марксом [...]. И труба – это не Маркс, а любовь. Крепкая как перец. Син-

гапурский. Кстати, вы же знаете индусскую скульптуру? Вот откуда эта труба и этот Сингапур. [...] Потом набили две трубки и закурили (с. 237).

Сам Карл Маркс как личность не играет здесь никакой роли, но особый подбор слов предлагает игровую форму интерпретации происходящей действительности в комнате господина Просто. Если Карла уменьшить, то получится карлик – вот и корень из слов Луки Лукича. Но корень один редко бывает. Так вот, если покопаться поглубже, отыскивая корень в земле, то окажется, что он в данном случае одного с ней цвета. В 1819 году отец Маркса, рожденно-го в 1818 году, переехал в большой и удобный дом в *Porta Nigra*<sup>9</sup>. Здесь уж без льва совсем не обойтись, да и труба ведь черная<sup>10</sup>. Однако и это еще не последнее слово про алхимическую трубу. В конце разговора Лука Лукич и Мастер Ха закуривают трубки. Труба это только увеличенная форма той же (перец лат. *pireg* – трубка англ. *pipe*). В этом и самое интересное: реторта, стеклянная колба, используемая при дистилляции в алхимическом ремесле имеет форму трубки, а латинское слово *retortus* обозначает также

<sup>9</sup> Постройка находится в Германии, в городе Трир.

<sup>10</sup> Первая стадия алхимической трансмутации – *nigredo* предопределяет последующую трансформацию вещества в стадиях убеления – *albedo* и покраснения – *rubedo*. О том, что такая смысловая коннотация явления свойственна для Скалдина в его употреблении символики доказывают слова из статьи автора о методологии искусства. Характеризуя новые и старые течения в русской и европейской литературе, Скалдин иронически отмечает: „Лучше бы этим белым стать синими – тогда и борьба прекратилась бы, утратив свой смысл: пролетариату с синими [цвет соития голубого мистического искусства и модернистского, углубляющего до синевы – Д.О.] бороться нечем и незачем – он заранее это синее признает и стремится всячески охранить его (умеючи или нет – это другой вопрос). Или пусть они станут черными – и это лучше, – каким было небо в древние времена и какое оно и сейчас на вершинах гор. В этой черноте таилась вся трагичность древней жизни, оттуда, из бездонного источника, отступившего с веками от земли в глубь вселенной, бесконечно изливалась на нас голубизна искусства и достижений духа, и самый покров нашей земли – голубое небо – создан из той же черной бездны” (А. Скалдин, *Вступительное Слово к исследованию о методологии искусства*, [в:] *idem*, *Стихи. Проза. Статьи...*, с. 388–389).



„отвернуть, перевернуть”<sup>11</sup>. Вот и перевернулось все, как у Никодима Старшего, когда члены его парализовало после того, как он увидел скачущий цилиндр некоего Лобачевского (*Странствия и приключения Никодима Старшего*). К самому цилиндру придется еще вернуться более детально. Так или иначе, но слова Сингапур, трубка, господин Просто и индусская скульптура составлены из пермутации (*permutare*) тех же букв. Перемена мест относится здесь не только к самому господину Просто, который играет лишь роль провокатора действия, относится она прежде всего к перемене пространств. Оттого бабушка, хотя она наверняка совсем и не бабушка, также в испуге. Испугавшись Ниночка (внучка бабушки) переходит в „совсем другой зазеркальный мир”. Это ей не причудилось, это обозначилось появлением трубы из банки из-под перца. А труба на латинском звучит *turba* и тоже связана с алхимией (*Turba Philosophorum*)<sup>12</sup>. Именно поэтому карлик совсем не карлик, а гомункул со скрюченными пальцами, цепляющимися за косички Ниночки. Если призадуматься, то историй про гомункулов не так уж много. Одну из них рассказывает Роман Бугай, опираясь на очень своеобразную книгу под названием *Verrechnungsbuch und Anmerkungen für meinen gnädigen Herrn, den Herrn Grafen J.F. Kueffstein – mit Gott angefangenen A.D. 1773 und mit Gott geschlossen A.D. [...] (wahrscheinlich 1782)* авторства Иосифа Каммерера (Joseph Kammerer):

[...] в течение пяти недель оба адепта вырастили десять „духов” [...]. Первых восемь гомункулов Гелони (Geloni) и Куффштейн (Kueffstein) сразу же выбрали из колб для расплавления и при помощи маленьких серебряных щипцов перенесли в двухлитровые сосуды с чистой водой, используемые

<sup>11</sup> W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/FBC7E12CA7FBBF17C12565-86006685FD.php> [доступ: 12.06.2014]; M. Morawski, *O fajce prawie wszystko*, Warszawa 1991.

<sup>12</sup> *Turba Philosophorum* это один из самых древних алхимических текстов, переведенных с арабского языка.

обычно для хранения мармелада. Каждый сосуд был тщательно закупорен влажным говяжьим пузырем с большой магической печатью, удерживающей гомункула в сосуде. Выращенные создания были очень маленькие, каждый из них был не больше 15 сантиментов и каждый плавал в своем сосуде.

[...] Когда гомункулы в середине лета стали „нежно-ясными”, адепты перенесли их в монастырский сад и закопали в большой куче навоза, [...] чтобы духи могли там расти и развиваться.

[...] Каммерер был особо удивлен тому, как быстро выросли гомункулы – каждый из них был теперь около 1,5 пяди в длину. [...] У созданий мужского пола выросла борода, а ногти на пальцах и сами пальцы на ногах сделались очень длинными, и выглядели как „когти стервятника”<sup>13</sup>.

Так вот, наш вредный карлик со скрюченными пальцами настаивает на том, чтобы снести его вместе с трубой к бабушке – не-бабушке. Значит он одного с ней родства. Так и обнаруживается черная группа, состоящая из продавцов (они обманывают в магазине господина Просто, принуждая его к покупке шкагулки, с которой все и начинается) и карлика, а ее составная часть – владычица бабушка – совсем не бабушка. Оттого группа перечисленных субъектов названа черной, что сопрягается она со смыслом черной трубы, которая уже совсем скоро появится в саду у бабушки и ее кота. Однако, до бабушки надо дойти, и Ниночка с трубой на голове проходит нерусский город к бабушке с котом, говорящим по-русски.

Девочка же заплакала: страшно все еще не было, но как пойти с такою трубой по улице? Это было свыше ее представлений о допустимом. И одно – шалить, но другое – быть замеченной в шалости.  
[...]

<sup>13</sup> А. Bugaj, *Palingeneza. Rozprawa o homunkulusach i nieśmiertelności*, Bydgoszcz 2010, с. 181–183. Перевод – Д.О.

На улице оказалось на самом деле очень просто: мы всегда преувеличиваем степень внимания к себе других. Скорее даже было такое впечатление от взглядов немногих прохожих: „в этом нет ничего удивительного – мы все носим на головах какие-нибудь трубы или другие вещи”. [...]

Но попробуйте сами поставить на свою голову такую трубу: вы увидите, как изменится ваш шаг – он будет неверен, и корпус потребует ускорения движения. Годы здесь не помогут. Десять лет, десять лет! – не восклицайте. Сорок так же беззащитны, как и пять, и двадцать. Скорее, скорее! (с. 234)

Какие это трубы мы носим на голове, спрашивается? Тайновидящие сказали бы – ауру мысли<sup>14</sup>. Но труба на голове это не только легкая аура, тяжелая труба на голове приспособливает ее носителя к иным движениям тела. Эти иные движения замечает булочник, который прогуливается по тротуару туда и назад „в белом фартуке и в башмаках с остроконечными носками” (с. 228). По правилам пермутации у булочника ключик<sup>15</sup>, которого нет у шкатулки, и башмаки особого восточного фасона. Булочник напоминает маятник и отмеряет время, данное для нахождения ключика, раскрывающего зазеркалье. Обратная сторона происходящего отразилась уже с самого утра в полированной дверце шкафа господина Просто и продлится, пока Ниночка с трубой не появится в саду у бабушки. Однако, труба на голове пугает мирно спящих серых котов тигровой породы.

[...] напротив бабушкина кресла другое – серого толстого кота (тигровой масти) Филиберта. Но кот сейчас не сидит в кресле – он дремлет на балюстраде веранды, и во сне ему снится, что он должен свалиться за край, прямо в воду. Это неприятно.

<sup>14</sup> В первой половине XX века, в России были особо популярны взгляды, описывающие основу сферической человеческой ауры. См. книги Елены Блаватской, Анни Безант, Рудольфа Штейнера, Георгия Гурджиева и др.

<sup>15</sup> Мотив ключа в романе *Странствия и приключения Никодима Старшего* рассмотрен Моникой Жечицкой, см.: M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*

Кот хочет проснуться, но не может. Усы его вздрагивают, нос морщится. [...]

Труба дернулась к пруду и дернула за собой на воду и девочку. Девочка не замочила даже туфельки – ноги переставлялись прямо в воздухе, на вершок от воды [...].

Бабушка подняла голову, увидела Ниночку над водой и вскрикнула, вскочив: – Ах!

Филиберт проснулся, взглянул прямо и просто сначала, но потом выгорбил спину, оцетинился и сказал:

– Фырр, фырр! Я не люблю глупостей (с. 235–237).

Какие же могут быть глупости для кота, у которого хвост стоит трубой, поскольку он „выгорбил спину”? Тут не простые глупости, а своеобразные, и совсем не глупости, а явный факт, что труба связана с котом также как и с бабушкой. О бабушке позже, вначале необходимо выяснить, почему кот говорит по-русски и почему он серый и тигровый. И тут то все дело в шляпе, но не господина Просто, а Никодима Старшего, того же из романа *Странствия и приключения Никодима Старшего*. Случилась с ним одна очень для нас интересная история, из-за которой Никодим пошел покупать цилиндр:

В магазине такого цилиндра, какой Никодиму хотелось, не нашлось. Однако продавец любезно заявил, что подобный они возьмутся сделать на заказ [...].

– А какой же вышины прикажете изготовить? и не пожелаете ли шапокляк?

Никодим склонившись над прилавком, ответил полупшепотом:

– Двенадцать вершков и, пожалуйста шапокляк. [...]

– Подумайте, – говорил он [продавец – прим. Д.О.], – в вас росту и так не менее девяти вершков, если же прибавить еще двенадцать, то будет уже три аршина пять вершков.

Никодим настаивал на своем. Наконец минут через десять они сошлись на шести вершках, и Никодим очень довольный, направился домой<sup>16</sup>.

То, что Никодиму хотелось купить серый, мохнатый и очень большой по длине цилиндр вытекало именно из той интересной для нас истории, которая произошла с ним гораздо раньше. Отыскивая некоего Феоктиста Селиверстовича Лобачева, Никодим попал в квартиру к госпоже N.N. По случаю особой важности личность госпожи непосредственно не упоминается. Так вот, попав в указанную квартиру и „подравшись” с госпожой N.N. Никодим в параличе падает на пол и видит следующее:

[...] острая режущая боль еще раз прожгла все его существо, и он, изгибаясь в судорогах, упал на ковер к ее ногам. [...]

– Цилиндр, цилиндр, – сказал Никодим слабым голосом.

И действительно, с цилиндром творилось необыкновенное: еще во время борьбы он начал вести себя странно: подпрыгивал, качаясь из стороны в сторону, то вырастал, то умаялся; когда же Никодим упал на ковер – цилиндр подпрыгнул выше прежнего, вытянулся почти до потолка и затем с пружинным звоном пришлепнулся в лепешку<sup>17</sup>.

Кроме того, что цилиндр оказался живым существом, что для цилиндров нехарактерно, обладатель этого цилиндра Лобачев при встрече с Никодимом выявлял явно животные признаки – кошачье, говоря конкретно:

Когда за Обводным каналом он [Никодим – Д.О.] разыскал нужную ему квартиру, дверь открыл человек роста выше среднего, худощавый, с сухим жилистым лицом бронзового цвета, горбоносый, с глазами черными, быстрыми, навывкате,

<sup>16</sup> А. Скалдин, *Странствия и приключения Никодима Старшего*, [в:] *idem*, *Стихи. Проза. Статьи...*, с. 133.

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 128–129.

испещренными по белку красными жилками; зубы у незнакомца были хищные, борода до неприятно-го черная, даже с синим отливом, но элегантно подстриженная; фигура же вся точно кошачья<sup>18</sup>.

Вот здесь и зацепляется за высокий цилиндр понятийная нить двух действительностей – Никодима и Ниночки. Во-первых, роднит этих двух совершенно разных героев своеобразное покрытие головы: серый высочайший цилиндр и черная цилиндрическая труба. Во-вторых, серый цилиндр принадлежит кошачьему человеку, а труба, как уже выяснилось раньше, серому коту с хвостом трубой. Если продолжать улавливаемую нить, то, в-третьих, необходимо было бы добавить, что Никодим и Ниночка носят на голове кота. Идея эта столь же невинна как и ненова. Литература уже не раз описывала нам такое обстоятельство: Алексей Толстой, *Детство Никиты*; Андрей Белый, *Московский Чудак*; Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита* и др. Тут же появляется может быть и своеобразная зависимость. Исследователи отыскиали общий для заданной темы наклон у Белого и Булгакова. Борис Соколов пишет: „В *Московском чуде* несколько сцен, отзвуки которых чувствуются в *Мастере и Маргарите*. Так, сцена визита буфетчика Варьете к Воланду, после которого посетитель обнаруживает, что поданная ведьмой Геллой его шляпа превратилась в черного котенка, имеет своим источником эпизод посещения Коробкиным Мандро, когда хозяин указывает близорукому профессору вместо его меховой шапки на свернувшегося клубочком кота, которого тот и надевает на голову”<sup>19</sup>. Хотя, по вероятности, эпизод кота на голове Белый заимствует из происшествия в собственной жизни<sup>20</sup>, но очень даже возможно, что идея использования его

<sup>18</sup> Ibidem, с. 139.

<sup>19</sup> Б.Б. Соколов, *Андрей Белый и Михаил Булгаков*, „Русская литература” 1992, № 2, с. 44.

<sup>20</sup> „В романе *Москва* профессор Коробкин, рассеянный, надел на себя вместо шапки кота. Я прочел, и мне стало неловко, что Белый позволил себе такую неправду. Но однажды, уходя от меня поздно ночью, он в передней схватил вместо шапки кота и (беру из его же романа): «... цап ее (мнимую

пришла со страниц романа Скалдина (*Рассказ о господине Просто* – 1919–1924; *Московский Чудак* – 1926). Символисты неоднократно встречались и были хорошо знакомы<sup>21</sup>, а Скалдин несколько раз прочитывал материалы к роману *Странствия и приключения Никодима Старшего* в кругу друзей. Но это только догадки.

Удивляет и определенная схожесть Лобачева с Воландом, не вспоминая уже про говорящего кота. Оба „черных” героя являются предводителями чертовских шаек, которые также имеют между собой много общего. Поведение Феодула Ивановича Марфушина – Муфточкина в том же романе Скалдина очень напоминает развязанного кота Бегемота у Булгакова, а Арчибальд Уокер, управляющий в фабрике Лобачева по изготовлению живых манекенов сопоставим с Коровьевым. Но поскольку эта весьма интересная и неразработанная тема выходит за пределы нашего рассказа, ограничимся только упоминанием об этом.

Другое дело – это кот, который дремлющий на веранде рядом с бабушкой в истории о господине Просто, определяет поведение и самой бабушки. Он же проектирует перемещение действия в ойнерическое пространство и обратно: „он дремлет на балюстраде веранды, и во сне ему снится, что он должен свалиться за край, прямо в воду” (с. 236).

шапку) на себя! В тот же миг оцарапало голову что-то: из схваченной шапки над ярким махром головы опустились четыре ноги и пушистый развеялся хвост...» И дальше было точь-в-точь как в романе: стоявшие около душились от смеха, а он «не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, почти со слезами в глазах громко вскрикнул: – Забавная штука-с, да-с – да-с!» – и «побежал катышом прямо в дверь». Профессор Коробкин стал для меня кошмарной реальностью. М. Чехов, *Литературное наследие: в 2 т.*, т. 1, Москва 1986, с. 199, [цит. за:] М. Безродный, *Вонави и वोгопас*, <http://www.utoronto.ca/tsq/27/bezrodny27.shtml> [доступ: 12.06.2014].

<sup>21</sup> А. Белый писал в письме Александру Блоку (8 или 9 марта 1912 г. Москва): „Убеждаюсь все больше: журнал имеет смысл [„Труды и дни” – Д.О.], ибо задача его: взаимное ознакомление и сближение немногих Москвы и Петербурга. Этими немногими в Петербурге считаю: Тебя, Вячеслава, Пяста, Скалдина, может быть, Недоброво, может быть, Сюннерберга, Аничкова. В Москве: Метнер, Яковленко, Топорков, я, Киселев, Петровский, Рачинский – может быть, Булгаков” (*Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919*, публ., предисл. и коммент. А.В. Лавров, Москва 2001, с. 444).

Вернемся на мгновение опять к Булгакову. Вот что узрел в своей интерпретации *Мастера и Маргариты* Глеб Бутузov: „Речь идёт о группе всадников в чёрном, на вороных конях, которые два раза в год, вместе с сильнейшей грозой, появлялись на поверхности земли, чтобы справить шабаш с поклонниками их хозяина, а также выполнить своё основное предназначение: пополнить свиту за счёт новых душ, осуждённых скитаться в этой мрачной компании, искушать людей, и нести беды и разорение. [...] Состав свиты суверена тьмы, как следует из самого её назначения, постоянно менялся; однако, в ней были и постоянные члены. К ним относится, прежде всего, худенький миловидный юноша, носящий чёрный берет с пером, и обладающий отменным чувством юмора. [...] Таким оруженосцем предводителя чёрных всадников (а по совместительству – шутom) и был любимый многими из нас булгаковский персонаж, представленный автором как «кот Бегемот». [...] Что же касается чёрной кошачьей шерсти, то автор *Мастера и Маргариты* не погрешил против истины. В средние века одеждой этого шута была чёрная лохматая шкура (немного напоминающая вывороченный тулуп «деда» или «дядьки» русских колядок), чёрная маска с одним коротким отростком с правой стороны лба, и красный двурогий шутовской колпак»<sup>22</sup>. Человек-кот в берете с пером припоминает еще одну сцену из романа *Странствия и приключения Никодима Старшего*:

Он [Никодим – прим. Д.О.] сразу обратил внимание на две вещи в той комнате: на обыкновенную керосиновую лампу [...] и на необыкновенный мужской цилиндр: очень высокий, светло-серый и к тому же мохнатый [...]. На цилиндре же сверху была надета дамская шляпа со страусовыми перьями<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Г. Бутузov, *Шестой Аркан, или цена вечности, (заметки о последнем романе М. Булгакова)*, текст опубликован в XIII выпуске „Волшебной Горы” 2007, <http://www.sacrament.ru/arbog/110.html> [доступ: 12.06.2014].

<sup>23</sup> А. Скалдин, *Странствия и приключения...*, с. 127.



Сходство очевидное и к нашему коту на веранде имеющее непосредственное отношение. Отношение же это подтверждает, что кот превращается в цилиндр, а цилиндр в кота, что схоже с указанными Бутузовым свойствами героя оборотня. Ко всему становится уже совсем очевидным, что кот на веранде в рассказе это тот же Лобачев (Феоктист – Филиберт) в романе, и что бабушка совсем не бабушка, а „сестра” Лобачева, также имеющая две фабрики в рассказе как и Лобачев имеет фабрики в романе. Поскольку у Лобачева жены нет, есть только сын Никодим (по-видимому упоминаемый в начале романа младший брат Никодима Старшего), то фабрики принадлежат также его сестре, которая у него есть:

Дверь в зал распахнулась, и на пороге показалась женщина.

Она была очень высока ростом – не ниже Уокера, полная, только не безобразной, а красивой полнотой; белотелая, румяная, с алыми губами, голубыми глазами и русой пышной косой, убранной очень скромно. [...] Сколько ей было лет – трудно определить. Может быть, двадцать пять, может, сорок, но возможно, что и пятьдесят. [...] И нисколько не походила на своего брата, если только она действительно была ему сестрой<sup>24</sup>.

Ой, нехороший этот кот и нехорошая бабушка, сидящая в кресле на веранде. Вот, что увидел Никодим, подсматривая в скважину в дверях:

Глафира Селиверстовна сидела в дальнем конце комнаты, на возвышении, под пурпуровым балдахинном, положив кисти рук на ручки кресла с богатой резьбой. Она молчала и глядела перед собою неподвижно. В комнате больше ничего не было<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ibidem, с. 219–220.

<sup>25</sup> Ibidem, с. 220–221.

Так вот, возвращаясь к рассказу о господине Просто, кот Филиберт (Феоктист – Глафира – Филиберт) спит рядом с бабушкой – небабушкой и вроде сестрой. Но у бабушки все же испуг, он помогает ей определить дорогу Ниночки с белокурыми косичками и трубой на голове. Коса Глафиры через испуг перешла в косички Ниночки.

Но у бабушки все же мысли. Мысль может жить десять, двадцать, тридцать лет и ничего не уметь, а потом сверкнет, как молния, или вопьется в человеческое сердце, как боль в зуб. Правда у бабушки мысли другого рода. У нее испуг и растерянность (с. 236).

Но у бабушки сердце нечеловеческое, оно вечное. Мысли бабушки о том, что вот господин Просто пойман просто, и что булочник уже не будет ходить около фонаря. Приближающаяся труба на голове Ниночки с гомункулом внутри это только ключик булочника и дополнение к хвосту кота. Действие окончено. Еще только Ниночка упадет в пруд, ойнеросфера опять перевернется и труба исчезнет. Нет, нет, Ниночка не утонет, ведь у нее бабушкина коса, разделенная на две косички. Ключик к бабушке и Ниночке находится именно в трубе на голове последней. Труба же вероятно символическое украшение, и если совместим украшение с ключиком, то найдем ответ на то, кого представляет индусская скульптура, упомянутая Лукой Лукичем. Чтобы разобраться в скульптуре, необходимо совместить трубу – алхимическую вещь, к которой по принципу адекватности присоединим льва, и упомянутую Лукой Лукичем газету „Кафегеская химия”, а также носительницу трубы Ниночку, и сам факт присутствия странного головного убора, и конечно ее бабушку. Из сего получается, что скульптура должна изображать женщину, лучше всего богиню, поскольку она обладает большими возможностями носить трубы на голове, и беря во внимание бабушку быть лучше всего стародавней. Итак, Карфаген поклонялся богини Танит, отождествляемой впоследствии с Астартой, из-

вестной также как Иштар<sup>26</sup>. Но ни одна из перечисленных не может быть индуской скульптурой. Такую роль может играть Мая или Кали, которая в определенных случаях заменяла воображение первой. Общая для всех названных богинь Ниночка появляется в том случае, когда все названные божественные имена совместим в одно понятие, к которому их и причисляем – Великая Богиня или Богиня Мать (*Magna Mater*), Вечная Богиня. Но вот вопрос, должно ли так поступать со столь невинным существом как Ниночка? А разве невинное существо в состоянии носить на голове тяжелые трубы? Что-то очень похожее на трубу держит на голове Иштар – высокий цилиндр, соединяющий богиню с небом, под ногами ее покоренный лев. Из имени богини Танит легко составить имя Нина, а Кали, называемая черной, отождествляет трансцендентальную тьму, что уж очень схоже с нашей алхимической трубой. Возвращаясь к описанию невероятной женщины, сидящей на троне в романе *Странствия и приключения Никодима Старшего* и подсмотренную в дверную скважину Никодимом, которая как приходилось утверждать, является одновременно бабушкой Ниночки, носящей косички, на поверхности моря догадок стоит выловить именно понятие Вечной Богини, также как алхимики вылавливают рыбу-прилипалу из алхимического моря элементов, то есть истину, смысл трансмутации. Вечность бабушки проецирует бесконечность и безвременность, то есть возможность возобновления действия и пересечения границ мнимой реальности в беспредельность ойнеросферы, о чем приходилось упоминать выше. Каждая, из указанных в рассказе женщин отождествляет определенный аспект Вечной Богини, составляя тем самым комплементарность картины. Ниночка – девственность, невинность, связь с небесным пространством, возлюбленная господина Просто и сестра Ниночки – женственность и ее эротический аспект, и наконец,

---

<sup>26</sup> См.: M. Lurker, *Leksykon bóstw i demonów*, tłum. J. Prokopiuk, R. Stiller, Warszawa 1999.

Бабушка, полное воплощение всех элементов с акцентом на трансцендентальную тьму.

Бабушка не умеет целовать, а если и умела, то забыла. [...] Седые букли из-под черной кружевной косынки не для поцелуев (с. 236).

А вот цилиндр это другое дело, ведь дело то в шляпе. И откуда взялась эта мохнатая серая шляпа? С головы самого Скалдина, как вспоминает Георгий Иванов: „Пятнадцати лет поэт С[калдин] поступил мальчиком-рассыльным в одно крупное петербургское коммерческое предприятие. В двадцать пять лет он был одним из его директоров, прочел по-итальянски, французски, немецки и гречески все, что можно было на этих языках прочесть, был другом Вячеслава Иванова и носил матовый цилиндр на удивление петербуржцам”<sup>27</sup>. Немного дальше в своих воспоминаниях Г. Иванов описывает интереснейшее мистическое происшествие в доме Скалдина<sup>28</sup>, но эта тема не относится к нашему рассказу про господина Просто и затрагивать ее мы не будем. В том то все и дело, что, как пишет Татьяна Царькова: „Так же как и роман о Никодиме, Рассказ о господине Просто мистичен, фантазмагоричен и в то же время наделен автобиографическими чертами и пророческими предвидениями”<sup>29</sup>.

Diana Oboleńska

About how a Hairy Top Hat Turned into a Grey Cat That Got  
Frightened by a Can Meant for Ground Black Pepper  
(A. Skaldin, *A Short Story about Mr Prosto*)

The article is devoted to a short story written by Russian modernist Aleksei Skaldin, which was a part of his not survived novel *Evenings at the master Christopher* (*Вечера у Мастера Ха*). Writer's talent and his unusual

<sup>27</sup> Г. Иванов, *Петербургские зимы*, [в:] idem, *Мемуарная проза*, Москва 2001, с. 77.

<sup>28</sup> См.: ibidem, а также М. Rzczczycka, *Wtajemniczenie...*

<sup>29</sup> „Человека убить просто...” ..., с. 181.

perception of the world revealed in the semantic structure of the text, based on the specific word game that uses forms such as: anagram, pun et al. Following a path of esoteric interpretation I try to recreate a broader context of meaning, combining this story with another novel by Skaldin *Wanderings and Adventures of Nicodemus Elder* (*Странствия и приключения Никодима Старшего*).

MONIKA RZECZYCKA  
Uniwersytet Gdański



## WALKA ŚWIATŁA I CIEMNOŚCI WEDŁUG GURDŻIJEWA

*Bitwa Magów* (ros. *Борьба магов*, ang. *The Struggle of the Magicians*) to tytuł scenariusza baletu stworzonego przez legendarnego okultystę Georgija Gurdżijewa (ur. w 1872, 1874 ew. 1877, zm. w 1949 roku) na początku „rosyjskiego okresu” jego działalności. Trudno dokładnie określić datę powstania tego utworu. Jak niemal wszystko, co związane jest z historią Gurdżijewa, także i to budzi niemało wątpliwości. Najprawdopodobniej pierwotny zamysł baletu zrodził się w roku 1914 lub nieco wcześniej. Z całą pewnością 21 listopada 1914 roku w teatralnej rubryce „Głosu Moskwy” („Голос Москвы”) ukazała się następująca intrygująca notatka: „Popularny wśród moskiewskich kolekcjonerów Hindus I.G.G. napisał niezwykle interesujący scenariusz baletu *Bitwa Magów*. Podstawę baletu stanowi fantastyczna wschodnia baśń, pełna cudownych przemian, tajemnych zjawisk z innego świata itd. Przede wszystkim w balecie skoncentrowano się na rozmaitych stronach okultyzmu, sztukach i «cudach» fakirow, z którymi I.G.G. nawiązał kontakt podczas swojej wieloletniej tułaczki na Wschodzie. W niektórych obrazach jest tak wiele skomplikowanych, nieoczekiwanych przemian, a część trików jest tak złożona i zagadkowa, że przy inscenizacji konieczna będzie pomoc autora. Muzyka do *Bitwy Magów* jeszcze nie została napisana, ale

autor scenariusza zamierza sam skomponować ją z różnych wschodnich motywów. Na początku twórca planował wystawić balet samodzielnie, nie zważając na koszty, ale jego przyjaciele odwiedli go od tego zamiaru i zaproponowali przedstawienie *Bitwy Magów* komisji repertuarowej Teatru Wielkiego, który – jak wiadomo – cierpi na deficyt baletowy<sup>1</sup>.

Jak podkreślają biografowie okultysty, prasowy anons miał przyciągnąć przedstawicieli rosyjskiego świata artystycznego, z którymi Gurdżijew wiązał duże nadzieje<sup>2</sup>. Pomysł zadziałał: na ogłoszenie zwrócili uwagę przyszli uczniowie, między innymi najślynniejszy z nich – Piotr Demianowicz Uspieski (1878–1947), który w niedługim czasie nie tylko dołączył do grupy Gurdżijewa, ale stał się współzałożycielem inicjacyjnej szkoły znanej jako „Czwarta Droga”. Historię prasowej zapowiedzi baletu jako niezwyklej „przynęty” opisał Uspieski w książce zatytułowanej *W poszukiwaniach cudownego* (ang. *In Search of the Miraculous*; ros. *В поисках чудесного*), wydanej pośmiertnie w Nowym Jorku w 1949 roku. „Pewnego razu – pisał Uspieski – przygotowując w redakcji kolejny numer, znalazłem notatkę [...] gdzie wspomniano o scenariuszu baletu *Bitwa Magów*, którego autorem, jak przekonywała gazeta, był pewien «Hindus». Rzecz miała rozgrywać się w Indiach i przedstawiać pełen obraz magii Wschodu, łącznie z cudami fakirów, świętymi tańcami i tak dalej. Nie spodobał mi się pewny siebie ton ogłoszenia, ale w związku z tym, że hinduscy scenarzyści baletowi stanowili w Moskwie rzadkość, wyciąłem je i zamieściłem w swojej gazecie, uzupełniając słowami, że w przedstawieniu znajdzie się wszystko, czego na próżno szukać w prawdziwych Indiach, ale co podróżnicy tam właśnie pragną odnaleźć”<sup>3</sup>.

Relacjonując swoje pierwsze spotkania z Gurdżijewem, Uspieski powraca do sprawy baletu: „Pewnego razu zapytałem

<sup>1</sup> Zob.: „Голос Москвы” 21.11.1914, s. 5. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych w przekładzie autorki artykułu.

<sup>2</sup> Zob. А. Ровнер, *Гурджиев и Успенский*, Москва 2006, s. 166–177.

<sup>3</sup> П.Д. Успенский, *В поисках чудесного*, пер. с англ. Н. фон Бока, Москва 2014, s. 11.

Gurdżijewa o balet, o którym wspomiano w gazetach [...]. Czy balet będzie miał charakter «dramatu misteryjnego»?

– Mój balet – to nie misterium – odpowiedział Gurdżijew – Zadanie, które przed sobą postawiłem polega na tym, żeby zrobić interesujący i piękny spektakl. Oczywiście, że za zewnętrzną formą kryje się określony sens: ale nie kładłem nacisku na ten właśnie aspekt. Wyjaśnię panu pokrótce, o co chodzi. Proszę wyobrazić sobie, że studiując ruchy ciał niebieskich, powiedzmy Układu Słonecznego, zbudował pan specjalny mechanizm, pozwalający prezentować w wizualnej formie prawa rządzące tymi ruchami i przypominać nam o nich. W takim mechanizmie każda planeta, wyobrażona przy pomocy sfery stosownej wielkości, znajduje się w odpowiednim oddaleniu od centralnej sfery, przedstawiającej Słońce. Mechanizm wprawia się w ruch, wszystkie sfery zaczynają się obracać i poruszać po określonych orbitach, odtwarzając w świadomości widzów prawa rządzące ruchem planet. Ten mechanizm przypomina o tym wszystkim, co pan wie o Układzie Słonecznym. Coś podobnego kryje się w rytmie niektórych tańców. W ściśle określonych ruchach i konfiguracjach tancerzy w wizualnej formie odzwierciedlone zostają określone prawa zrozumiałe dla tych, którzy je znają. Takie tańce nazywają się «świętymi tańcami». Podczas moich podróży na Wschód wiele razy byłem świadkiem wykonywania tych tańców w czasie obrzędów w starożytnych świątyniach. Niektóre z nich znalazły się w *Bitwie Magów*. Oprócz tego u podstaw baletu legły trzy szczególne idee. Lecz jeśli wystawię balet na zwykłej scenie, publiczność nigdy ich nie pojmie.

Z tego, co mówił dalej, zrozumiałem, że nie będzie to balet w ścisłym sensie tego słowa, lecz cała seria scen dramatycznych i mimicznych powiązanych ze sobą; będzie im towarzyszyć śpiew, muzyka i taniec. Najodpowiedniejszą nazwą dla tych scen byłaby rewia, jednak bez żadnego elementu komicznego. Ten balet czy rewię nazwano *Bitwą Magów*. Ważne sceny przedstawiają szkołę «białego maga» i «czarnego maga», ćwiczenia uczniów obydwu szkół i walkę między nimi. Rzecz dzieje się na tle życia wschodniego miasta. Przerzywnikami są święte tańce, tańce derwiszów i tańce ludowe rozpowszechnio-



ne na Wschodzie; wszystko to razem przeplata się z historią miłosną, która sama w sobie ma charakter alegoryczny.

Szczególnie zainteresowałem się, kiedy Gurdżijew wspominał, że *ci sami wykonawcy* powinni grać i tańczyć w scenach przedstawiających zarówno «białego», jak i «czarnego» maga, i że oni sami oraz ich ruchy powinny być w pierwszej scenie pociągające i piękne, a w drugiej – odpychające i brzydkie.

– Rozumie pan, oni w ten sposób zobaczą i poznają wszystkie strony samych siebie; dlatego balet ma ogromne znaczenie dla samopoznania – powiedział Gurdżijew.

W tamtym czasie pojmowałem te wszystkie sprawy dość mgliście, jednak uderzyła mnie pewna niespójność.

– W gazetowej notatce, którą widziałem, napisano, że pana balet będzie wystawiony w Moskwie, że wezmą w nim udział znane tancerki baletowe. Jak pan to godzi z ideą samopoznania? – zapytałem – Przecież one nie będą grać i tańczyć, żeby poznawać siebie.

– Wszystko to jeszcze nie zostało ustalone – stwierdził Gurdżijew – a i autor notatki, którą pan przeczytał nie był dobrze poinformowany. Wszystko może wyjść zupełnie inaczej. A z drugiej strony ci, którzy będą uczestniczyć w balecie, sami zobaczą, czy on się im podoba, czy nie.

– A kto skomponuje muzykę? – zapytałem.

– W tej sprawie decyzje także nie zapadły – odpowiedział Gurdżijew. I nie dodał nic więcej. Ponownie zetknąłem się z tym «baletem» dopiero po pięciu latach...<sup>24</sup>.

Idea wystawienia *Bitwy Magów* powracała w ciągu wielu lat działalności Gurdżijewa. Praktyczne przygotowania zaczęły się w 1917 roku w Jessentukach na Kaukazie, gdzie dwunastu uczniów pod kierunkiem Gurdżijewa ćwiczyło wspomniane „święte tańce”. W 1919 w Tyflisie rolę centrum szkoleniowego odegrał założony przez okultystę Instytut Harmonijnego Rozwoju Człowieka (Институт гармоничного развития человека), który później został przeniesiony do Konstantynopola, a następnie do Francji, do Chateau Prieuré pod Fontainebleau. Wybrane sceny baletu udało się zaprezentować

<sup>24</sup> Ibidem, s. 25–26.

amerykańskiej publiczności podczas tournée po Stanach Zjednoczonych w roku 1923 i 1924.

Według relacji uczniów Gurdżijewa, nawet jego ostatnia droga miała związek z tym utworem. Słowa pochodzące z finałowej sceny baletu, które w scenariuszu wypowiada do swoich uczniów biały mag, na pogrzebie Gurdżijewa zacytował podobno prawosławny kapłan prowadzący ceremonię: „Boże-Stwórco i wszyscy Jego pomocnicy, dajcie nam siłę, byśmy cały czas pamięta!i siebie, abyśmy mogli uniknąć nieprzemyślanych działań, bowiem tylko przez nie zło może się przejawić”<sup>5</sup>. W tej patetycznej frazie wieńczącej balet nie bez przyczyny pojawia się zalecenie powtarzane przez Gurdżijewa swoim uczniom: „Pamiętaj siebie!” (ros. *Помни себя!*, ang. *Remember yourself!*<sup>6</sup>), które jest kluczem do zrozumienia jego okultystycznej filozofii. Gurdżijew przekonywał, że decyzjami człowieka kierują nieświadome impulsy. Jego zdaniem ludzie nie posiadają także stałej osobowości. Podlegając owym nieświadomym impulsom, które nieustannie walczą o prymat, w zależności od potrzeby chwili wciąż tworzymy nasze nowe ja (proces ten przebiega bez naszego świadomego udziału). Nauka Gurdżijewa opierała się na dążeniu do świadomego działania w każdym momencie życia. Pod wpływem duchowej praktyki, a także specyficznych ćwiczeń fizycznych – owych „świętych tańców”, które – jak pamiętamy – miały być „machiną do przypominania praw rządzących Wszechświatem” – człowiek budził się ze snu, podejmował świadome życie i dopiero wówczas stawał się zdolny do stopniowego budowania swojego prawdziwego, jedyne go „ja”.

<sup>5</sup> Podaję za: *Gurdjieff's Final Years*, [w:] *The Gurdjieff Legacy Foundation*. Zob. [http://www.gurdjiefflegacy.org/70links/final\\_years.htm](http://www.gurdjiefflegacy.org/70links/final_years.htm) [dostęp: 6.09.2014].

<sup>6</sup> Owo „samowspominanie” jest fundamentalnym terminem koncepcji „Czwartej Drogi”. Jak czytamy we wspomnieniach rosyjskiego kompozytora i ucznia Gurdżijewa, Tomasa (Fomy) Hartmanna, jest on „bliski greckiemu pojęciu *sophronis*, które oznacza *otrzeźwienie, przyjsście do siebie, przypomnienie siebie* (używanemu w szkole Sokratesa i Platona). Znane jest sufim, starcom z góry Atos, a także adeptom różnych szkół ezoterycznych Zachodu i Wschodu. Nie przypadkowo terminy *Sophia* (*Mądrość*) i *sufi* przypominają termin *Sophronis*, opierając się na grze słów, w tajnych szkołach budowano rozmaite alegorie, formuły, hymny itd” (Т. де Гартман, *Книга о господине Гурджеиве*, Санкт-Петербург 2003, s. 141).

*Wojna Magów* ukazała się w druku dopiero w 1957 roku, wydana w języku angielskim przez oficynę Stourton Press z Cape Town w Południowej Afryce. Przekład rosyjski, sporządzony na podstawie wersji angielskiej, opublikowała moskiewska „Enigma” w 2012 roku<sup>7</sup>. Po rękopisie baletu ślad zagaął. Znając system pracy Gurdżijewa, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że scenariusz został podyktowany po ormiańsku lub po rosyjsku, a następnie przetłumaczony na język angielski przez uczniów znających ten język lepiej lub gorzej. Gdyby w tym procesie uczestniczył Uspienski, mający na swoim koncie nie tylko niemałe sukcesy literackie<sup>8</sup>, ale i świetnie mówiący po angielsku, tekst scenariusza byłby zapewne doskonałszy. Stało się jednak inaczej. Styl wariantu anglojęzycznego oraz rosyjskiego przekładu pozostawia wiele do życzenia. Z drugiej strony pamiętać należy, że mamy do czynienia ze szkicem utworu scenicznego, a nie z dziełem literackim *sensu stricto*. Zamieszczone w niniejszym tomie tłumaczenie zachowuje nieporadności stylistyczne obecne w obydwu wersjach językowych. Jest to – jak się wydaje – pierwsze tłumaczenie tego tekstu na język polski.

W tej pozornie naiwnej historii miłosnej w pięciu aktach jak w soczewce skupiły się ezoteryczne idee głoszone przez Nauczyciela Tańców (tak nazywali Gurdżijewa uczniowie). Alegoryczność baletu podkreślał nie tylko sam okultysta, ale i komentatorzy jego dzieł. Rzeczywiście pod postaciami Dżafara, Rossuli, Zejnab, Chejli, Białego i Czarnego Maga oraz ich uczniów, a także licznych postaci epizodycznych (sług, tancerek, przypadkowych przechodniów) ukrywają się różne aspekty psychiki człowieka, które kierują jego życiem. Historia Dżafara, trzydziestoletniego mężczyzny przesyconego zbyt wielką przyjemnościami życia, który na placu targowym wśród zgłębku nagle spotyka Zejnab – kobietę piękną i „inną niż

<sup>7</sup> Г. Гурджиев, *Борьба магов* (либретто балета), пер. из англ. М. Стукалова и А. Степанова, [w:] idem, *Взгляды из реального мира*, Москва 2012, s. 298–328.

<sup>8</sup> Uspienski jest autorem interesującej prozy, między innymi powieści *Kinematodrama* (*Кинемодрама*, 1915–1917) oraz dylogii zatytułowanej *Rozmowy z diabłem* (*Разговоры с дьяволом*, 1916).

wszystkie”, a następnie bezskutecznie próbuje ją zdobyć „tradycyjnymi sposobami”, jest opowieścią inicjacyjną o duchowej przemianie, utworem, który wpisuje się w bogatą hermetyczną tradycję Wschodu i Zachodu<sup>9</sup>. Pod maską historii miłosnej w orientalnym stylu kryje się opowieść o życiu-śnie człowieka i o chaosie, w którym istota ludzka jest pogrążona, o emocjach i namiętnościach, które przestają być ważne w konfrontacji z rozpoznaną prawdą, o niełatwym spotkaniu ze swoją duszą, o narodzinach pragnienia wewnętrznej integracji i osiągnięcia pełni, o walce wewnętrznych mocy, o klęsce sił ciemności i – w końcu – o przebudzeniu.

Monika Rzczycka

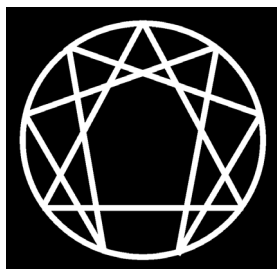
The Battle Between Light and Darkness  
According to Georgij Gurdjieff

The author of the article presents a ballet script entitled *The Struggle of the Magicians*, unknown to the wider audience, written by a legendary Russian occultist Georgij Gurdjieff. The ballet is based on an eastern fantasy tale, whose plot revolves around the fight between a good and an evil magician, representing the domains of light and darkness respectively. Gurdjieff's idea was eventually developed not in the form of a traditional ballet, but drama and pantomime scenes, accompanied by music, singing and dancing.

---

<sup>9</sup> W monografiach i tomach serii *Światło i ciemność* dotychczas ukazało się wiele studiów poświęconych analizie i interpretacji dzieł inicjacyjnych. Zasadniczy obszar zainteresowania autorów stanowi inspirowana ezoterycznie literatura rosyjska, ale nie tylko ona. Wśród publikowanych prac na uwagę zasługują artykuły poświęcone symbolice inicjacyjnej (gnostyckiej, alchemicznej, hermetycznej, teozoficznej, antropozoficznej) obecnej w różnych tekstach kultury.

GIEORGIJ GURDŻIJEW



BITWA MAGÓW  
SCENARIUSZ BALETU  
W PRZEKŁADZIE MONIKI RZECZYCKIEJ

Akt pierwszy

Rzecz dzieje się w dużym handlowym mieście na Wschodzie. Plac targowy, punkt, w którym zbiegają się ulice i zaułki, a wokół niego sklepy i kramy z różnymi towarami – tkaninami, wyrobami ceramicznymi, korzeniami; otwarte na oścież zakłady krawieckie i szewskie. Po prawej – szereg straganów z owocami; dwu- i trzypiętrowe domy z płaskimi dachami i niezliczonymi balkonami – na jednych wiszą dywany, na innych pranie. Po lewej, na dachu herbaciarni, bawią się dzieci; dwie mały brykają wśród koszy. Za domami widać kręte ulice, prowadzące do domów położonych na stokach gór, meczetów i minaretów, ogrodów, pałaców, chrześcijańskich kościołów, świątyń hinduizmu, pagód. W oddali na górze widać wieżę starej twierdzy.

W targowym tłumie snującym się po placu i zaułkach spotkać można przedstawiciela każdego zakątka Azji w jego narodowym stroju: Persa z farbowaną brodą; ubranego na biało Afgańczyka z dumnym i hardym wyrazem twarzy; mieszkańca Beludżystanu w białym rogatym turbanie i krótkim białym bezrękawniku, z za jego szerokiego pasa sterczy kilka noży; półnagiego Hindusa z Tamilu z biało-czerwonym trójzębem

– symbolem Wisznu na wygolonym czole; mieszkańca Chiwy w wielkiej futrzanej czapie i w grubym przepasanym chałacie; wygolonego buddyjskiego mnicha w żółtej szacie z modlitewnym młynkiem w ręce; Ormianina w czarnej „czuce” ze srebrnym pasem w czarnym nakryciu głowy; Tybetańczyka w stroju przypominającym ubiór chiński, z wykończeniami z drogiego futra; a także mieszkańców Buchary, Kaukazu, Arabów, Turków.

Kupcy głośno zachwalają swoje towary, zapraszając klientów; żebracy błagalnymi głosami proszą o jałmużnę; sprzedawca sorbetu rozwesela tłum zabawną piosenką. Uliczny cyrulik, goląc głowę staremu chodzy, opowiada miejskie nowinki i plotki krawcowi, który je obiad w jadłodajni tuż obok. Jedną z ulic przechodzi żałobna procesja; z przodu mułła, za nim na noszach ciało pokryte całunem, z tyłu płaczki. Na innej z ulic ktoś wszczyną bójkę i wszystkie dzieciaki biegną na nią popatrzeć. Z prawej strony na skórze antylopy siedzi fakir z rozłożonymi ramionami i wzrokiem skoncentrowanym na jednym punkcie. Obok niego, nie zwracając uwagi na tłum, przechodzi bogaty i ważny kupiec. Za nim podążają słudzy obładowani koszami z zakupami. Następnie pojawia się kilku półnagich, pokrytych kurzem, wycieńczonych żebraków, którzy wylegli ze swoich nor. Na jednym ze stoisk sprzedawca zachwala szale z Kaszmiru i innych miejsc, prezentując je klientom.

Naprzeciwko herbaciarni rozkłada swój kram zaklinacz węży i przez chwilę otacza go tłum ciekawskich. Przechodzą osły obciążone koszami. Przechodzą kobiety, jedne w czadorach, inne z odsłoniętymi twarzami. Garbata starucha zatrzymuje się koło fakira i z dziękczynnym wyrazem twarzy wkłada pieniądze do stojącej obok miseczki na datki, wykonanej z orzecha kokosowego. Starucha dotyka skóry, na której siedzi fakir, i oddala się, przykładając dłonie do czoła i oczu w geście błogosławieństwa. Przechodzi orszak ślubny: z przodu uroczyście ubrane dzieci, za nimi komedianci, muzycanci i bębniarze. Przechodzi miejski herold, krzycząc na całe gardło. Z jednej z ulic dobiegają uderzenia kowalskiego młota. Wszędzie hałas, zgiełk, ruch, śmiech, krzyki, modlitwy, handel – życie kipi wokół.

Z tłumu wychodzi dwóch mężczyzn. Obydwaj w bogatych strojach. Jeden z nich – Dżafar – to postawny, przystojny i bogaty Pers około trzydziestu–trzydziestu pięciu lat. Ma gładko ogoloną twarz, czarne wąsiki, krótko ostrzyżone włosy. Ubrany jest w lekki jasnożółty jedwabny płaszcz z bladuróżowym pasem i niebieskie szarawary. Do tego brokatowy kaftan, z polami wyszywanymi srebrem; na nogach wysokie buty z jasnej skóry, z góry wykończone złotem i szlachetnymi kamieniami; na głowie wzorzysty indyjski turban w odcieniach turkusku, na palcach pierścienie z dużymi szmaragdami i brylantami. Drugi mężczyzna – jego najbliższy druh – to Rossula, ubrany nie mniej bogato, lecz bez staranności. Niewysoki, dorodny, sprytny i fałszywy jest głównym pomocnikiem swego pana we wszelkich miłosnych intrygach. Zawsze gotów do kombinacji, bardzo obrotny. Na głowie nosi czerwoną tiubietijkę, a nad nią żółty turban; w ręce nieduży sznur czerwonych paciorków.

Dżafar spogląda na różne towary i od czasu do czasu zatrzymuje się, żeby porozmawiać z kimś ze swoich znajomych, ale widać, że nic go nie interesuje – każdy ruch zdradza w nim człowieka przesyconego zbytkiem i przyjemnościami. Do równych sobie odnosi się uprzejmie, ale na wszystkich pozostałych patrzy z pogardą lub obrzydzeniem. Już wszystko przeżył, wszystko widział, i to, do czego inni dążą i o co się biją, mobilizując wszystkie siły, dla niego już nie istnieje.

W tym samym momencie z zaułka po lewej stronie placu wychodzą dwie kobiety. Jedna z nich – Zejnab – to młoda, dwudziestodwuletnia kobieta w typie hindusko-irańskim; wzrost powyżej średniego. Bardzo piękna. Ubrana w białą tunikę z zielonym pasem w talii. Jej gładko uczesane włosy z przedziałkiem na środku przewiązane są złotą wstążką. Na głowę ma narzucony czador, jednak twarz pozostaje odsłonięta. Druga kobieta to jej przyjaciółka i powiernica – Chejla – w średnim wieku, niewysoka, pulchna i dobrodusznna. Ma błękitny aksamitny strój pod fioletowym czadorem, usta przykryte chustą.

Zejnab trzyma w ręku zwitek pergaminu owiniętego jedwabną chustką. Przechodzi przez plac, hojnie rozdając żebrakom

jałmużnę. Dżafar zauważa ją i odprowadza spojrzeniem. Jej twarz kogoś lub coś mu przypomina i dlatego okazuje zainteresowanie. Pyta Rossulę i swoich znajomych o nieznaną, ale nikt jej nie zna.

W tym czasie Zej nab podchodzi do żebraczki, obok której stoi półnagi chłopiec z otwartą raną na gołej ręce. Kiedy podaje chłopcu jałmużnę, zauważa jego ranę, nachyla się nad kobietą i ze współczuciem mówi o dziecku. Patrząc na gesty, które wykonuje Zej nab, można zorientować się, że pokazuje kobiecie drogę do miejsca, gdzie chłopca mogą wyleczyć.

W tym czasie Dżafar nie przestaje obserwować Zej nab. Ona chce opatrzyć chłopcu ranę, ale nie ma czym jej owinąć. Zdejmuje więc jedwabną chusteczkę ze zwoju pergaminu i bandażuje nią ranę chłopca. Następnie odchodzi z Chejlą.

Dżafar szybko mówi coś do Rossuli. Jest oczywiste, że nakazuje mu wysledzić Zej nab i dowiedzieć się o niej wszystkiego. Kiedy Zej nab odchodzi, Rossula podąża za nią tą samą ulicą. Dżafar patrzy w ślad za nim, a następnie powoli podchodzi do żebraczki. Patrzy na chusteczkę przewiazaną przez Zej nab wokół ręki chłopca jak na coś należącego do niej i – nie wiedząc dlaczego – chce ją kupić. Proponuje kobiecie pieniądze, ta jednak odmawia. Wówczas Dżafar rzuca jej pod nogi całą garść monet i niemal siłą zabiera chłopcu chusteczkę, a następnie powoli wychodzi na plac. Zdziwiona kobieta zbiera rozrzucone pieniądze i wznosząc ręce do nieba, dziękuje Dżafarowi. Potem bierze chłopca za rękę i odchodzi w stronę wskazaną przez Zej nab.

Rossula wraca i z goryczą mówi Dżafarowi, że Zej nab nie jest zwykłą kobietą, którą można byłoby łatwo zdobyć. Rozmawiając, odchodzą jedną z ulic po lewej stronie placu.

Nadchodzi wieczór. Na jednej z alei widać jakieś zamieszanie i wkrótce pojawia się derwisz w otoczeniu tłumu, w którym większość stanowią kobiety i dzieci. W ostatnim czasie zdobył sławę w całym kraju i szanują go przedstawiciele wielu narodów. Recytuje święte wersy i w rytm głosu wykonuje ruchy przypominające gimnastykę lub taniec.

Wersy oznaczają:



Bóg jest jeden dla wszystkich,  
Lecz jest w trzech postaciach.  
Ludzie błędzą, dlatego że jest on także w siedmiu postaciach.  
W swej jedności jest on jednym brzmieniem,  
W swojej wielości ma on wiele głosów,  
Jest także sprzecznością.  
Jest wszędzie i we wszystkich formach  
Kiedy ludzie go widzą,  
Zależy od ich możliwości,  
Której części dotkną.  
Lecz ten, kto jest ignorantem,  
Bierze część za całość (i nic ponadto)  
I bez wątpliwości opowiada o nim.  
W ten sposób grzeszy,  
Bo działa wbrew  
Prawom, ustanowionym  
Przez Najwyższego.  
A prawo brzmi:  
Jam jest prawda.  
Twoja niewiara przybliży  
Cię do mnie,  
Bowiem ten, kto mnie widzi...

Zakończenie gubi się w głośnych dźwiękach bębnow towarzyszących szarlatanowi handlującemu różnymi miksturami.

Gęstnieje mrok. Jeden za drugim handlarze zbierają swoje towary i zamykają kramy. W momencie, gdy tłum staje się wyjątkowo gęsty, kurtyna opada.

## Akt drugi

### *Szkola Białego Maga*

Przestronny pokój podobny do laboratorium lub obserwatorium – i tu, i tam są półki, na których stoją kolby, retorty i przedmioty najdziwniejszych kształtów, przypominające współczesną aparaturę, a także zwoje pergaminu oraz książki. Na tylnym

planie duże zasłonięte okno. Po lewej stronie – drzwi prowadzące do drugiego pokoju, po prawej – drzwi na zewnątrz.

W prawym rogu stoi klepsydra. Z lewej – kilka małych stolików, na których znajdują się kolby, próbówki i otwarte książki.

Przy oknie stoi teleskop dziwnej konstrukcji, a po lewej stronie na małym stoliku – aparat podobny do mikroskopu.

Po prawej stronie okna stoi podobny do tronu fotel z wysokim oparciem, na którym widnieje symbol enneagramu<sup>10</sup>, a po lewej – nieduży fotel dla pomocnika Maga.

Kiedy kurtyna idzie w górę, na scenie obecnych jest kilkoro uczniów, wśród nich są zarówno mężczyźni, jak i kobiety; od czasu do czasu wchodzi inni uczniowie. To pięknie zbudowani młodzi ludzie o dobrych i przyjaznych twarzach. Są ubrani w białe tuniki, kobiety – długie, mężczyźni – sięgające kolan. Na nogach mają sandały. Kobiety mają gładkie fryzury, przewiązane złotymi wstążkami; mężczyźni noszą wstążki srebrne. Wszyscy mają szarfy przewiązane w pasie – dziewczęta żółte, pomarańczowe i czerwone; mężczyźni – zielone, granatowe i błękitne.

Wszyscy są czymś zajęci. Jedni czyszczą i ustawiają aparaturę, inni czytają, jeszcze inni mieszają substancje w próbkach. W tym czasie liczba uczniów zwiększa się.

Przez drzwi prowadzące na zewnątrz wchodzi pomocnik Maga. Jest to starzec średniego wzrostu z siwą krótką brodą i w okularach. Ubrany jest w żółty płaszcz narzucony na biały strój. W talii ma zawiązaną fioletową szarfę. Na nogach sandały, na głowie skufię z fioletową tasiemką wokół. W ręku trzyma długi sznur pereł, na piersi na srebrnym łańcuszku wisi symbol heptogramu – siedmioramiennej gwiazdy wpisanej w okrąg.

Uczniowie witają się z pomocnikiem Maga, który przyjaźnie odpowiada na powitania i przechodzi od jednego ucznia do drugiego, oglądając i korygując efekty ich pracy. Uczniów wciąż przybywa. Widać, że stosunki między nimi są serdeczne i przyjacielskie.

---

<sup>10</sup> Enneagram – ezoteryczny znak graficzny, będący głównym symbolem „Czwartej Drogi”. Zob. strona tytułowa *Bitwy Magów...*

Przez wewnętrzne drzwi wchodzi służący i coś mówi – po gestach obecnych widać, że na kogoś czekają.

Wchodzi Biały Mag. Jest to wysoki, postawny starzec z białą długą brodą o pięknej, dobrej twarzy. Ubrany jest w długi biały płaszcz z szerokimi rękawami i obszyciem, spod którego widać strój w kolorze kremowym. Na nogach ma sandały. W ręce – długi kostur z gałką z kości słoniowej, a na piersi – medalion z wizerunkiem enneagramu ze szlachetnych kamieni, wiszący na długim złotym łańcuchu.

Na niskie pokłony uczniów Mag odpowiada dobrym uśmiechem i błogosławieństwem. Następnie powoli podchodzi do tronu i jeszcze raz błogosławiąc uczniów, siada (w tym momencie symbol na tronie zaczyna świecić). Uczniowie kolejno podchodzą do niego, całują w rękę, a następnie wracają na swoje miejsca, by kontynuować przerwane zajęcia.

W tym momencie wchodzi Zejnab, spieszy się. Spóźniona, nie może złapać tchu. Ona także podchodzi do Maga i także całuje go w rękę. Sądząc po tym, jak Mag ją wita, jest to jedna z jego ulubionych uczennic. Następnie dziewczyna podchodzi do innych uczniów i dzieli się z nimi swoimi wrażeniami z niedawnego spotkania z żebraczką i chłopcem.

Jeden z uczniów podchodzi do Maga, rozmawiającego ze swoim pomocnikiem i prosi o wyjaśnienie jakiejś kwestii. Widać, że odpowiedź zainteresowała wszystkich i stopniowo pozostali uczniowie zbierają się wokół Maga, by go wysłuchać. Kontynuując wyjaśnienia, Mag wstaje (w tym momencie symbol na tronie gaśnie), idzie do mikroskopu i zaczyna coś demonstrować. Uczniowie kolejno podchodzą do mikroskopu i pochylają się nad okularem. Potem Mag podchodzi do okna i odsłania zasłony. Widać czyste gwiazdzone niebo. Mag nakierowuje teleskop na niebo. Uczniowie po kolei patrzą w teleskop, jednocześnie słuchając Maga.

Podstawowa idea sceny oznacza: to, co na górze, podobne jest do tego, co na dole. Każda jedność to kosmos. Prawa, które rządzą Megalokosmosem, rządzą także Makrokosmosem, Deuterokosmosem, Mezokosmosem, Tritokosmosem itd., aż do Mikrokosmosu. Poznawszy jeden kosmos, poznacie wszystkie

inne. Najbliższym ze wszystkich kosmosów, który jesteśmy w stanie badać, jest Tritokosmos, a dla każdego z nas najbliższym obiektem poznania jesteśmy my sami. Poznawszy siebie w pełni, poznacie wszystko, nawet Boga, gdyż ludzie stworzeni zostali na jego obraz i podobieństwo.

To powiedziawszy, Mag powoli wraca na swój tron. Wchodzi sługa i przybliżywszy się do Maga, informuje, że ktoś prosi o przyjęcie. Otrzymawszy zgodę, sługa wprowadza żebraczkę z dzieckiem. Ta pada na ziemię u stóp Maga i błaga o pomoc, wskazując na chłopca. Zejnab także podchodzi do Maga i wstawa się za dzieckiem.

Obejrawszy ranę, Mag zwraca się do dwóch uczniów, którzy wychodzą do wewnętrznego pokoju, a następnie wracają stamtąd. Jeden niesie poduszkę, na której leży różdżka z kości słoniowej z dużą srebrną kulą na końcu, a drugi niesie chustkę, kielich i naczynie z jakąś substancją. Mag napełnia kielich cieczą z naczynia, zanurza w niej chustkę i przykłada ją do rany. Następnie z wielką ostrożnością bierze różdżkę i nie dotykając rany, kilka razy przesuwają ją nad ręką chłopca. Kiedy zdejmuje chustkę, rany już nie ma.

Kobieta ze zdumienia milknie, pada na kolana i całuje kraj szaty Maga. Mag dobrodusznie gładzi chłopca po głowie i żegna ich.

Uczniowie wracają na swoje miejsca i kontynuują przerwane zajęcia. Mag przechadza się po sali, podchodząc do niektórych uczniów, żeby przyjrzeć się ich pracy i udzielić niezbędnych rad. Po chwili mówi coś do uczniów i wraca na swój tron.

Nie zwlekając, uczniowie pozostawiają swoje zajęcia i ustawiają się w rzędy, następnie na znak Maga wykonują ruchy, przypominające taniec. Pomocnik Maga przechodzi wzdłuż szeregów i poprawia pozy i ruchy uczniów.

Te „święte tańce” uważane są za jeden z głównych przedmiotów poznania we wszystkich szkołach Wschodu zarówno w dawnych czasach, jak i obecnie. Ruchy, z których składają się tańce, posiadają podwójny cel – zawierają w sobie i wyrażają określoną wiedzę, a jednocześnie są metodą osiągnięcia harmonii. Kombinacje tych ruchów wyrażają rozmaite wrażenia,

sprzyjają pojawianiu się różnych poziomów koncentracji myśli, kreują konieczne warunki do działań różnego typu i wskazują na granice mocy człowieka

W czasie przerwy jeden z uczniów wskazuje na klepsydrę, po czym Mag daje znak zakończenia poprzednich i przygotowania się do kolejnego etapu zajęć. Podchodzi do okna i rozsuwa zasłony.

Za oknem świta, nad horyzontem wstaje słońce. Gdy pojawiają się pierwsze promienie, Biały Mag klęka, a wraz z nim pomocnik i uczniowie stojący za nimi. Modlą się.

Kurtyna powoli opada.

### Akt trzeci

#### *Dom Dżafara*

Pokój z alkową w prawym rogu, w którym zza rzeźbionych kolumn widać fontannę z marmurową podstawą.

Po lewej stronie drzwi wiodące do dalszych pokoi, z tyłu drzwi prowadzące do ogrodu.

Pokój umeblowany w stylu persko-hinduskim. Po prawej stronie, naprzeciwko podium dla muzyków – mindari, ławki pokryte dywanami i poduszkami ułożonymi w kilka warstw. Po lewej stronie – niska kanapa, obok niej kilka stolików z pięknymi rzeźbieniami. Na jednym stoi kalian i inne przybory do palenia, na drugim naczynia do sorbetu, na trzecim niewielki gong, a na czwartym drogocenny, kunsztownie wykonany dzban i misa do mycia.

Dżafar chodzi po pokoju. Jest bez płaszcza, na głowie ma tiubietijkę, ozdobioną szlachetnymi kamieniami. Każdy jego ruch i spojrzenie zdradzają, że znajduje się w stanie gorączkowego oczekiwania. Od czasu do czasu przysiada na kanapie i pogrąża się w myślach. Czuje, że dzieje się z nim coś niezwykłego. On, zawsze wyjątkowo spokojny i obojętny, teraz jest wzburzony i zaniepokojony bezczynnością, na którą wcześniej nawet nie zwróciłby uwagi. W ostatnim czasie stał się rozdrażniony, podejrziwy i niecierpliwy.

W tej chwili czeka na Rossulę, który powinien przynieść wieści o Zejnab – napotkanej przed miesiącem na targu kobiecie, której mimo swojej przedsiębiorczości i doświadczenia w takich sprawach – Rossula nie był w stanie sprowadzić do haremu Dżafara. Wczoraj Dżafar rozkazał Rossuli załatwić to bez względu na koszty i teraz płonie z niepokoju, czekając na rezultat jego wysiłków. Jednocześnie czuje, że to jest po prostu śmieszne. Wcześniej przecież nie raz pociągała go ta lub inna kobieta, ale dopóki Rossula robił swoje, Dżafar albo zapominał o niej, albo przestawał się nią interesować. Lecz teraz nie tylko nie zapomnina, ale z każdym dniem coraz intensywniej myśli o Zejnab.

Rossula wchodzi przez wejście z tyłu. Wygląda na bardzo zdenerwowanego, co jest do niego zupełnie niepodobne. Przynosi złe wieści – mówi Dżafarowi, że próby wypełnienia jego rozkazów nie przyniosły oczekiwanego rezultatu i sam już nie wie, co można jeszcze zrobić.

Obydwaj pogrążają się w myślach. Wszystkie sposoby sprowadzenia Zejnab zostały wypróbowane, wszystko, co można było uczynić w podobnej sprawie, zostało uczynione. Wysłano jej rozmaite podarunki: starodawne, bardzo cenne indyjskie tkaniny wyszywane złotem, najlepsze konie – arabskie, chińskie i perskie, syberyjskie futra, a nawet bezcenną szmaragdową kolię – dar radży Kolchapur dla dziadka Dżafara, słynną błękitną perłę Dżafara – „Łzę Ceylonu”. Na koniec zaproponowano Zejnab „Tehnienie Raju” – wspaniały zamek Dżafarów, dumę rodu – w charakterze osobistego haremu z własnymi sługami. Wszystko na próżno. Zejnab nie chciała słuchać i odmówiła przyjęcia czegokolwiek.

Dżafar jest wstrząśnięty. Z każdą chwilą coraz bardziej dociera do niego, że nie jest w stanie pogodzić się z niewiarygodnym uporem Zejnab, a prawda jest taka, iż to właśnie ona jest przyczyną obecnego niezwyklego stanu ducha Dżafara. Staje się jasne, że w tej kobiecie jest coś wyjątkowego. To, jak Dżafar przyjmuje porażkę Rossuli, zdumiewa nawet jego samego. W innym przypadku może by się zdenerwował, ale teraz, chociaż ledwo trzyma swój gniew na wodzy, w głębi duszy nie-

mal cieszy się, że standardowe zabiegi Rossuli nie przyniosły skutku.

Dziwne rzeczy, które w sobie spostrzega, kierują uwagę Dżafara na jego relacje z kobietami.

Dzięki bogactwu, wysokiej pozycji i stosunkom rodzinnym jego życie ułożyło się tak, że od siedemnastego roku życia był otoczony kobietami i zgodnie z obyczajem swego kraju miał własny harem. Teraz ma trzydzieści dwa lata i nadal nie ma żony, choć już dawno chciał się ożenić, choćby po to, żeby zrobić przyjemność swojej starej matce, która cały czas marzy o jego ożenku. Jednak do tej pory nie spotkał ani jednej kobiety, która mogłaby zostać jego żoną. Wiele kobiet pociągało go: na początku wydawały się oddane i godne zaufania, ale wkrótce okazywało się, iż cała ich miłość i oddanie były tylko przykrywką egoistycznych uczuć: pożądania, chęci życia w zbytku, który on mógł im zapewnić, pragnienia bycia faworytą arystokraty itd.

Wszystko, czego zaznał, skrajnie go rozczarowało. I tak oto nie spotkał kobiety, do której miałby zaufanie i szacunek, które to uczucia powinien żywić do żony. Przyzwyczał się do traktowania wszelkich pięknych słów o miłości i wspólnocie dusz jako fantazji poetów i powoli kobiety stały się dla niego tak podobne do siebie, że w końcu różniły się jedynie typem urody i sposobem wyrażania namiętności. Jego harem stał się częścią kolekcji kosztowności. On zaś nie był w stanie żyć bez swoich kobiet jak bez palenia, muzyki czy zbytku, który zawsze go otaczał. Już dawno przestał szukać w kobiecie czegoś więcej niż tylko chwilowego zachwyty, jaki wywołuje piękny przedmiot.

I oto nieoczekiwanie pojawiła się dziwna ciekawość w stosunku do tej nieosiągalnej kobiety. Czy to możliwe, że właśnie ona różni się od innych? Uroda Zejnab wstrząsnęła nim od pierwszego spojrzenia, lecz co on wie o niej ponadto? Według informacji zdobytych przez Rossulę Zejnab jest jedyną córką bogatego chana z odległego miasta. Ma dwadzieścia jeden lat, jest całkowicie wolna i niezaręczona, żyje bardzo spokojnie z kilkoma sługami i starszą kobietą o imieniu Chejla. Pobierała nauki, a tu przybyła, żeby studiować w szkole słynnego maga.

Do tej szkoły uczęszcza każdego dnia, a pozostały czas spędza w domu, pogrążona w nauce. To wszystko wygląda dziwnie, zupełnie inaczej niż to, do czego przywykł. Myśl o Zejnab nie daje mu spokoju, nie może o niej nie myśleć i gotów jest ponieść dowolną ofiarę, żeby tylko ją zdobyć.

W głębokim zamyśleniu Dżafar podnosi się i zaczyna chodzić po pokoju. Następnie najwyraźniej pod wpływem jakiejś nowej myśli znów siada na kanapę.

Teraz staje się jasne, że Zejnab nie da się skusić tym, co pociąga inne kobiety i pokonuje ich opór. Skoro tak, pozostaje tylko jedno – ożenić się z nią. Wcześniej czy później musi znaleźć sobie żonę, a piękniejszej niż Zejnab nie znajdzie nigdy. I jeśli ona okaże się taką żoną, o jakiej marzył, będzie to jego szczęście i radość jego matki.

Dżafar rozmyśla przez pewien czas i w końcu informuje Rossulę o swojej decyzji. Następnie wzywa sługę, któremu wydaje polecenia. Sługa wychodzi przez drzwi po lewej stronie.

Wkrótce przez te same drzwi wchodzi starsza kobieta. To jedna z najbliższych krewnych Dżafara. Ten wyjaśnia jej swoją decyzję i prosi, aby była jego swatką. Kobieta odpowiada, iż z wielką radością spełni tę prośbę, dodając, że nie wątpi w powodzenie misji. Powszechnie wiadomo, że każda dobrze urodzona piękność tego kraju, wiedząc, jak bogaty i sławny jest Dżafar, byłaby szczęśliwa, mogąc zostać jego żoną. Kobieta przechodzi do wewnętrznych apartamentów i wkrótce wraca w towarzystwie dwóch kobiet. Wszystkie trzy, zakrywszy twarze czadorami, udają się do domu Zejnab.

Zamyślony Dżafar siedzi na kanapie. Rossula chodzi po pokoju i od czasu do czasu odwraca się w stronę Dżafara, proponując mu rozmaite rozrywki. Ale myśli Dżafara są daleko – nic go nie interesuje. Z roztargnionym spojrzeniem słucha Rossuli i na koniec, żeby się od niego uwolnić, zgadza się na jedną z jego propozycji.

Na wezwanie Rossuli natychmiast pojawiają się muzykanci, tworząc mieszaną orkiestrę złożoną z afgańskich, indyjskich i turkiestańskich instrumentów. Oto one: cytra (rodzaj bałałajki z długim gryfem i siedmioma strunami; dźwięk wydobywa się



smyczkiem), dutar (rodzaj bałałajki z dwoma strunami, gra się palcami), rabab (trzy struny z jelit, trzy miedziane, gra się za pomocą niedużej drewnianej kostki), tap (typ mandoliny z długim gryfem i siedmioma strunami, gra się jak na mandolinie), saz (też rodzaj mandoliny), kalup (podobny do cytry z dużą ilością miedzianych i stalowych strun, gra się przy pomocy kościanej tulejki założonej na palec), zurna (rodzaj piszczałki), chidżab (rodzaj skrzypiec), daf (tamburyn), dawul (rodzaj bębna), gawal (rodzaj fletu), galuk (rodzaj klarnetu), a także inne. Muzykanci siadają na podeście mindari i zaczynają grać.

Gdy tylko rozlega się muzyka, wchodzi tancerki z haremu. Tańczą parami.

Każda z nich pochodzi z innego kraju. Dzięki urodzie, a także umiejętnościom i zręczności uważane są za mistrzynie. Ludzie przybywają z daleka, żeby tylko na nie spojrzeć. Obcokrajowcy zamierają z zachwyty, a gdy każda z nich tańczy taniec swojej ojczyzny, po prostu wpadają w ekstazę.

Dwanaście tancerek, każda w narodowym stroju. Dziś, być może dlatego, że czują nastrój swojego pana, a może dlatego, że długo nie tańczyły dla niego, tańczą z pełnym oddaniem i namietnością.

Na początek tybetańska tancerka wykonuje jeden z tańców swojej tajemniczej ojczyzny. Po niej Ormianka z Muż z akompaniamentem wolnej muzyki, przedstawia miłosny taniec swojego kraju, niemal usypiający, lecz pełen skrytego ognia. Po niej – w tańcu lekkim jak technienie – wychodzi Osetyjka z Kaukazu. Później Cyganka, córka narodu, który zapomniał o swojej ojczyźnie, w rozpalającym wirowaniu opowiada o wolności stepów i o dalekich ogniskach taboru. Za nią Arabka, najpierw powoli, potem coraz szybciej i szybciej, dochodzi do szalonego tempa, a następnie opada z sił i stopniowo wpada w ekstazę. Następnie wychodzi mieszkanka Beludżystanu, za nią mieszkanka Persji i tancerka hinduska – każda z nich przy pomocy gestów wyraża duszę, charakter i temperament swojej ojczyzny.

Dżafar, obojętny na wszystko inne, zawsze czerpał przyjemność z obserwowania ich tańców, ale dziś, patrząc na nie, ledwie je zauważa – do tego stopnia głęboko jest pogrążony w swoich myślach i uczuciach.

Podczas jednego z grupowych tańców wracają kobiety-emisariuszki. Ze skruszoną miną starsza kobieta mówi Dżafarowi, że jego oświadczenia nie zostały przyjęte. Dżafar traci mowę z wściekłości i wygania wszystkich z sali, pozostaje jedynie Rossula. Obaj milczą.

Dżafar wielkimi krokami przemierza salę. Mógł oczekiwać wszystkiego, ale nie tego. To przechodzi wszelkie granice. Nigdy w życiu nie doznał takiego upokorzenia. Rossula jest oszłomiony w nie mniejszym stopniu niż Dżafar. Stoi w głębokiej zadumie. Wkrótce jego twarz rozjaśnia uśmiech. Podchodzi do Dżafara i coś mu mówi.

Dżafar słucha z mrocznym wyrazem twarzy. To, co proponuje Rossula, stoi w sprzeczności z jego najgłębszymi przekonaniami, ale obrażony i dotknięty, pragnie za wszelką cenę postawić na swoim. Jego namiętność do Zejnab prawie zamienia się w nienawiść i Dżafara ogarnia przemożna chęć zemsty za poniżenie. Rossula cały czas go przekonuje. W końcu – w wyniku niedługiej walki wewnętrznej – Dżafar zgadza się.

Wzywają sługę i wyprawiają go z poleceniem.

Dżafar z mrocznym i gniewnym obliczem ponownie siada na kanapie. Rossula chodzi po sali, zadowolony ze swojego pomysłu.

Wkrótce pojawia się stara wiedźma w towarzystwie sługi.

Jest mała i przygarbiona, ma haczykowaty nos, skołtunione siwe włosy i rozbiegane oczy. Twarz smągła, duża kosmata brodawka na lewym policzku; ręce z długimi, brudnymi paznokciami – cienkie i żyłaste. Ubrana w krótką, brudną narzutkę w kolorze fioletowym; na nogach ma stare tureckie pantofle. Zakutana w brudny czarny czador z masą kolorowych łąt, w rękę trzyma prosty drewniany kostur.

Dżafar pyta wiedźmę, czy może ona sprowadzić miłosne czary na pewną kobietę w taki sposób, by ta zakochała się w nim. Wiedźma z przekonaniem potwierdza, ale usłyszawszy imię dziewczyny, cofa się ze strachem i mówi, że w tym wypadku jest bezsilna. Oni proponują jej złoto, ale nawet złoto nie pomaga.

Wiedźma nie może niczego zrobić sama, ale mówi im o człowieku, który – jeśli zechce – może zacczarować Zejnab. Można go przekonać, ale potrzeba do tego dużo, dużo złota.

Dżafar i Rossula naradzają się. Zadają wiedźmie pytania i decydują się wyruszyć natychmiast.

Wiedźma zgadza się ich zaprowadzić.

Wchodzi sługa i pomaga im się przebrać. Tymczasem z rozkazu Dżafara z wewnętrznych pomieszczeń służący przynoszą worki napelnione podarunkami. Następnie w otoczeniu sług niosących worki Dżafar i Rossula wychodzą przez drzwi z tyłu.

Kurtyna.

## Akt czwarty

### *Szkoła Czarnego Maga*

Duża jaskinia. Przy tylnej ścianie znajduje się występ, po prawej stronie – schody wiodące do wejścia, po lewej – przejście prowadzące w głąb pieczary.

Z lewej strony w ciemnej niszy stoi coś w rodzaju pieca czy też paleniska, na którym buzuje ogień. Na ruszcie stoi bulgoczący kocioł, z którego od czasu do czasu wydobywają się kłęby zielonkawego dymu. Przed paleniskiem siedzi półnaga istota w łachmanach i szturcha węgle trójzębem o dziwnym kształcie, podrzuca do ognia drew. Nad paleniskiem w niszy wisi szkielet człowieka, z boku sterczą widły jeszcze bardziej niepokojącego kształtu. W centrum pieczary, blisko tylnej ściany, leży duży kamień przypominający tron. Na górze na tyłce wisi symbol pentagramu.

Na suficie podwieszono wypchane truchła różnych zwierząt: sowy, ropuchy, nietoperza, a także ludzkie i zwierzęce czaszki.

I tu, i tam stoją niskie stoliki, na których leżą porozrzucane przedmioty. Wszędzie bez ładu i składu leżą kolby, próbówki, książki i zwoje pergaminu.

Po pieczarze łążą czarne koty i pelża ogromny wąż-dusiciel. To szkoła słynnego Czarnego Maga.

Kiedy podnosi się kurtyna, jedni uczniowie chodzą po pieczarze, inni właśnie zajmują miejsca. Niektórzy rozkładają karty do wróżb, inni oglądają linie na dłoniach kolegów; jeszcze inni zebrali się w kącie i przygotowują mikstury oraz maści.

Uczniowie – mężczyźni i kobiety w różnym wieku, młodzi, starzy, wszyscy, co do jednego – charakteryzują się nieprzyjemnym wyglądem. Jeden czy dwoje poskręcani, chudzi, z rozbieganymi oczyma, skołtunionymi włosami i brodawkami na twarzy. Studenci poruszają się gwałtownie, nieładnie. Do siebie nawzajem odnoszą się z wrogością. Ubrani są niechlujnie, w krótkie fioletowe koszule i czarne spodnie. Na nogach mają tureckie pantofle. Jedyna różnica pomiędzy strojem kobiet i mężczyzn to czarne aksamitne pasy i czarne chusty noszone przez kobiety. Niektórzy uczniowie mają na twarzach i ramionach tatuaże.

Jeden z uczniów, znajdujący się blisko tronu, zaczyna wykonywać dziwne rytmiczne ruchy, które najwyraźniej podobają się pozostałym – jeden za drugim pozostawiają swoje zajęcia i dołączają do tancerza. W miarę zwiększania się liczby tańczących ruchy przyspieszają i stają się coraz bardziej różnorodne. Stopniowo tworzy się koło, szalony korowód wokół tronu. W momencie największego napięcia z lewej strony pieczary rozlega się jakiś hałas i stuk.

Krąg natychmiast rozpada się. Zaczyna się chaotyczna bieganina, zamęt. W strachu, wpadając na siebie, uczniowie starają się zająć swoje miejsca i biorą się za przerwane zajęcia, sprawiając wrażenie, że w ogóle ich nie przerywali.

Z wewnętrznej jaskini wchodzi Czarny Mag. To człowiek średniego wzrostu, chudy. Ma czarne oczy, długie rzęsy, gęste nieuczesane włosy i brodę przyprószoną siwizną. Jego ruchy są gwałtowne, wyraziste, wzrok pogardliwy i przenikliwy. Ubrany jest w czarny jedwabny płaszcz, spod którego widać ogniście czerwona szatę. Na nogach tureckie pantofle, na głowie czarna tubietijka. W rękę długi bat, na piersi, na czarnym jedwabnym sznurze, wisi złoty pentakl.

Kiedy wchodzi Mag, wszyscy padają przed nim na twarz. Idąc w stronę tronu, Mag na nikogo nie patrzy i przydeptuje

jednego z leżących; siada na tronie (w tym momencie symbol nad tronem zaczyna świecić); obnaża pierś i brzuch. Uczniowie podnoszą się z ziemi, podchodzą do niego i po kolei całują w brzuch. Jednego z nich Mag przewraca uderzeniem pięści. Inni po cichu, lecz z wyraźną satysfakcją śmieją się z leżącego.

Kiedy ceremonia całowania brzucha dobiega końca, na znak Maga uczniowie ustawiają się po prawej i lewej stronie, a następnie zaczynają wykonywać różne ćwiczenia.

W czasie jednej z przerw z zewnątrz przybywa stara wiedźma ze świecą w ręce. Powoli, ze strachem podchodzi do Czarnego Maga, całuje go w brzuch i kłaniając się głęboko, mówi mu o czymś, wskazując na wejście. Po krótkim zastanowieniu Mag kiwa na znak zgody. Starucha wychodzi na zewnątrz i szybko wraca z Dżafarem, Rossulą oraz dwoma sługami, niosącymi dary.

Słudzy wchodzą, drżąc ze strachu, z przerażeniem rozglądają się wokół. Dochodząc do środka pieczary, rzucają worki i uciekają w pośpiechu. Rossula i Dżafar są przestraszeni nie mniej niż słudzy.

Dżafar podchodzi do Maga i mówi mu o swoim pragnieniu. Mag słucha, lecz gdy tylko pada imię Zejnab, zdecydowanie i gwałtownie odmawia, podobnie jak wiedźma, gdyż wie, że Zejnab jest uczennicą Białego Maga.

Dżafar nalega. Pokazując worki, wyciąga swoją sakiewkę, zdejmuje kosztowności i pierścień z palca i rzuca je do nóg Maga. Widok złota i kosztowności powoduje, że Mag waha się, a następnie zgadza się rzucić czar, jeśli Dżafar zdobędzie coś należącego do Zejnab. Dżafar myśli i nagle przypomina sobie o jedwabnej chustce, którą kupił od żebraczki. Wyjmuje ją i podaje Magowi. Ten wskazuje na kąt pieczary i poleca, by mężczyzna tam zaczekał. Następnie władczym głosem wydaje polecenia swoim uczniom.

Jedni przynoszą stół, który ustawiają w centrum pieczary i nakrywają czarnym obrusem z wyszytymi czerwoną nicią znakami zodiaku oraz symbolami kabalistycznymi. Inni wchodzi do wewnętrznej części pieczary i przynoszą stamtąd różne przedmioty, wśród których znajduje się laska z hebanu ze złotą

gałką, a także gruda miękkiej gliny. To wszystko zostaje złożone na stole. Obok gliny uczniowie kładą grubą księgę z niezwykłymi hieroglifami i symbolem heksagramu oraz urnę, z której sterczy ludzka piszczel.

Mag zdejmuje z siebie szaty i smaruje ciało maścią, którą podaje mu uczeń. Ubiera się ponownie, zakłada płaszcz z bardzo szerokimi rękawami. Na płaszczu wyszyto znaki zodiaku; na plecach – pentagram, na piersi czaszkę ze skrzyżowanymi kośćmi. Na głowę wkłada spiczastą czapkę z wyszytymi małymi i dużymi gwiazdami.

Następnie bierze jedwabną chustkę Zejnab i zmiąwszy ją, wkłada do środka glinianej grudy, z której lepi figurkę człowieka. Kładzie figurkę na stole i kreśli wokół niej na podłodze duże koło. W nim stoją wszyscy uczniowie. Mag, stając koło stołu, wydaje rozkazy. Uczniowie tworzą łańcuch ułożony na przemian z kobiet i mężczyzn. Mężczyzna z prawej strony Maga i kobieta z lewej wolnymi rękoma trzymają Maga za łokcie. Część uczniów pozostaje poza kręgiem.

Mag bierze pałkę w prawą rękę, a lewą wykonuje passy<sup>11</sup> i szepcze magiczne zaklęcia. Widać, że stojący w kręgu uczniowie zaczynają drżeć i wić się w konwulsjach; niektórzy słabną, a nawet upadają. Ich miejsce zajmują natychmiast ci, którzy stali poza kręgiem, starając się zrobić to jak najszybciej, żeby łańcuch nie uległ przerwaniu.

Gliniana figura na stole zaczyna jarzyć się coraz mocniejszym światłem.

Dwaj uczniowie pracują przy piecu: ciągle dorzucają do niego drewno i węgiel. Ogień w piecu buzuje coraz mocniej, na zewnątrz wyrrywają się długie języki płomieni.

Wraz z upływem czasu ruchy uczniów w kręgu stają się coraz bardziej nienaturalne i przerażające, najwyraźniej ledwo trzymają się na nogach. Także Mag czyni niezwykły wysiłek.

Gliniana figurka świeci jeszcze mocniej, gdy unosi się nad nią laska Maga. Od czasu do czasu figurka wybucha płomie-

<sup>11</sup> Passy – pojęcie związane z popularnym w XIX i na początku XX wieku mesmeryzmem. Są to szczególnego rodzaju ruchy ręką wykonywane przez wtażemniczonego nad ciałem człowieka-medium. Ich celem miało być wywołanie mediumicznego transu.

niem. Nad kotłem daje się słyszeć narastający hałas i w momencie, kiedy hałas staje się bardzo głośny, światło w pieczarze przygasa i nad paleniskiem pojawia się cień Zejnab, który zaczyna lśnić. Kiedy cień staje się coraz jaśniejszy, para z kotła prawie znika. Zakończenie pałki Maga i gliniana figurka jarzą się bardzo mocno. Mag i wszyscy uczniowie w kręgu wiją się w konwulsjach. Hałas w jaskini nasila się i w końcu przypomina uderzenia piorunów. W czasie jednego z tych strasznych uderzeń pieczara pogrąża się w mroku.

Powoli przejaśnia się. Cień Zejnab nad kotłem zniknął. Ogień na palenisku zgasł. Wyczerpani do kresu uczniowie leżą na podłodze. Nawet Mag półyży na tronie, wydaje się słaby i wyczerpany. Uczniowie zaczynają się podnosić. Silniejsi podają jakiś napój innym i pomagają im wstać.

Mag, częściowo odzyskawszy siły, bierze glinianą figurkę, zawija ją w tkaninę i wręcza Dżafarowi, udzielając mu wskazówek.

Całe zdarzenie wstrząsnęło Dżafarem i Rossulą do tego stopnia, że nie są w stanie się ruszyć. Jednak po chwili, ledwo powłócząc nogami, wychodzą ze starą wiedźmą. Mag, który zupełnie już doszedł do siebie, bierze worki z darami i wyrzuca ich zawartość na podłogę. Uczniowie w dzikim zachwycie rzucają się na nie. Następnie tańczą wokół Maga.

Podczas szalonego tańca kurtyna opada.

## Akt piąty

### *Scena ta sama jak w akcie drugim*

Kiedy kurtyna podnosi się, na scenie znajduje się Biały Mag i wszyscy uczniowie z wyjątkiem Zejnab.

Mag i jego pomocnik rozmawiają, patrząc na uczniów, którzy – rozdzieleni na grupy – wykonują ruchy przypominające taniec. Nagle wbiega Chejla, która pada na kolana przed Magiem, i gestami pospiesznie opowiada, co wydarzyło się z Zejnab.

To, o czym mówi, jest na tyle nieoczekiwane, że początkowo Mag ledwo może zrozumieć, o co chodzi. Jest zdumiony.

W głębokim zamyśleniu podnosi się i zaczyna chodzić po pokoju. Uczniowie także są wstrząśnięci. Od czasu do czasu Mag zwraca się do Chejli, żeby dowiedzieć się szczegółów. Na koniec podejmuje decyzję i zwracając się do uczniów, przedstawia im plan. Niektórzy z nich kiwają głowami na znak zgody. Wybrawszy jednego z nich, Mag sadza go na krzesło, bierze za ręce i patrzy mu w oczy. Widać, że uczeń zapada w sen. Kiedy jego oczy zamykają się, Mag wykonuje kilka passów nad jego ciałem od głowy do stóp. Uczeń wpada w hipnotyczny sen. Mag zadaje kilka pytań śpiącemu. Po ruchach ust widać, że uczeń odpowiada. Pokój pogrąża się w półmroku.

Sens odpowiedzi ucznia można odczytać przez obrazy pojawiające się na tylnej ścianie.

Pokój Zejnab. Dziewczyna jest sama. Każdy jej ruch i gest oraz wyraz twarzy świadczą o tym, że w jej wnętrzu trwa walka. Czasami podrywa się i nerwowo chodzi po pokoju; w pewnym momencie wydaje się, że pokonała to, co było przyczyną jej męki, ale nagle ogarnia ją coś przekraczającego jej pojmowanie i kobieta bezsilnie pada na kanapę. Cierpi okropnie – widać to po jej pełnych rozpaczony gestach. Czasami wydaje się, że broni się przed czymś; jej umysł z uporem przeciwstawia się niezrozumiałemu uczuciu czy może pragnieniu, które ją ogarnęło.

Wchodząc, Chejla nie poznaje swojej pani – tak zmienił się jej stosunek do starej sługi. Zejnab ledwo zauważa Chejlę, na wszystkie słowa i propozycje kobiety nie zwraca uwagi lub odpowiada gestami rozdrażnienia. Oszołomiona Chejla odchodzi.

Mężczarnie Zejnab nie mają końca; walka wewnętrzna wzmaga się. Uczucia strachu, pragnienia, ciekawości i wstydu mieszają się ze sobą. Raz ogarnia ją wzburzenie, zaraz potem osłabienie. Miota się to tu, to tam, nie znajdując spokoju.

W momencie największego niepokoju wchodzi Rossula, niosąc tacę z kosztownościami przysłanymi przez Dżafara. Zejnab wcale nie jest zaskoczona tą wizytą; przeciwnie, najwyraźniej jej oczekiwała.

Rossula, ofiarowując dary, zagaduje Zejnab; ona ze wzburzeniem wypytuje go. Bierze kosztowności i nerwowo, machinalnie przymierza je przed lustrem. Rossula w tym czasie próbuje ją do czegoś przekonać, na co ona w końcu wyraża zgodę.



Znów wchodzi Chejla. Jest zdumiona i niczego nie rozumie, do tego stopnia jest to dla niej niezwykle. Na koniec, pojawiwszy, co się wydarzyło, pada przed Zejnab na kolana, błagając ją, by ta nie zgadzała się na propozycję Rossuli. Lecz Zejnab wydaje się zupełnie odmieniona. Niecierpliwie tupie nogą, nakazując starej kobiecie zamilknąć. Następnie w pośpiechu nakłada płaszcz i wychodzi z Rossulą.

Chejla pozostaje kompletnie zdezorientowana, nie wie, co robić. Nagle podejmuje decyzję, narzuca szal i pośpiesznie wychodzi. Obraz powoli rozmywa się i powraca normalne światło.

Mag odchodzi od śpiącego ucznia i przemierza salę bardzo zaskoczony. Jego pomocnik robi kilka passów nad ciałem zahipnotyzowanego ucznia i budzi go ze snu. Inny uczeń podaje mu wodę. Mag rozumie teraz, co zaszło. Jest niezadowolony, a jednocześnie zaniepokojony. W napięciu przechadza się po sali, następnie siada na fotel i pogrąża się w głębokiej zadumie. Nagle wstaje i wydaje polecenia pomocnikowi oraz uczniom, którzy szybko wypełniają jego instrukcje. Przenoszą stół na środek sali i robią wolne miejsce wokół niego. Z wewnętrznych pokoi przynoszą różne przedmioty: jakieś stroje, niezbędne akcesoria i laskę na specjalnej poduszce. Stół nakrywają białym obrusem, wyszywanym na brzegach w astronomiczne symbole, a także chemiczne wzory.

Mag przebiera się w specjalne szaty; przepasuje się szarfą i wkłada na nogi rodzaj gumowych ochraniaczy; nakłada na głowę podobną do korony opaskę z trzema stożkami, których końce skierowane są ku górze; wkłada szatę przypominającą ornat. Tymczasem uczniowie pod kierunkiem pomocnika Maga także przygotowują się, nakładając takie same pasy i ochraniacze. Myją ręce, kilka razy strząsając z nich wodę, następnie piją jakiś napój.

Mag jest gotowy. Bierze naczynie podobne do dużego kubka i stawia je przed sobą; drugie naczynie – podobnego kształtu, lecz mniejszych rozmiarów – stawia po przeciwnej stronie stołu. Naczynia zostają połączone miedzianym przewodem. Uczniowie podają mu płyn, który Mag nalewa do naczynia. Wokół pierwszego naczynia stoi dziewięć świec, sześć płonie,

trzy – pozostają zgaszone. Biorąc pałkę w lewą rękę, prawą ręką Mag wykonuje specjalne ruchy i wypowiada jakieś niezrozumiałe słowa. W tym czasie czworo uczniów, dwaj mężczyźni z prawej strony i dwie kobiety z lewej, wykonują passy nad mniejszym naczyniem. Widać, jak szybko tracą przy tym siły. Od razu zmieniają ich inne pary. Stopniowo duże naczynie zaczyna świecić od środka. W momencie, kiedy pojawia się światło, zapalają się trzy świece. Za każdym razem, gdy Mag podnosi laskę, pojawia się iskra, przy czym za każdym razem jest ona coraz jaśniejsza. Coraz mocniej płoną świece i świeci symbol na tronie. Rytuał trwa. Ruchy Maga stają się coraz bardziej energiczne. Szum wewnątrz naczynia wzrasta, a kiedy osiąga maksimum, słychać straszny trzask i wybuch.

Sala momentalnie pogrąża się w ciemności, a następnie stopniowo rozjaśnia się; na tylnej ścianie pojawia się obraz. Widać na nim część pieczary Czarnego Maga, który siedząc na tronie, wije się w konwulsjach. Biały Mag kontynuuje swoje zabiegi. Znow słychać okropny wybuch, rozbrzmiewa echo, rozlegają się przeraźliwe świszczące dźwięki i potworny jazgot. Czarny Mag w drgawkach upada z tronu. Na scenie znow zapada mrok i przygniatająca cisza, następnie światło powraca i obraz jaskini znika.

Biały Mag wydaje się zupełnie pozbawiony sił, uczniowie, którzy mu pomagali, są wyczerpani w takim samym stopniu, ale praca trwa dalej. Szybko porządkują stół, zbierają naczynia i świece, a następnie przenoszą stół na swoje miejsce, stawiają fotel, na którym siada Mag. Wokół niego stają uczniowie. Mag, trzymając w ręku laskę, zamyka oczy i w skupieniu szepcze jakieś słowa. Stopniowo światło znow przygasa. Pojawia się kolejny obraz. Widać na nim część pokoju Dżafara. Mężczyzna półleży na kanapie i z wyrazem radości i triumfu na twarzy patrzy w stronę wewnętrznych pokoi. Wyraźnie na kogoś czeka.

Wchodzi Zejnab z kobietą, która nisko kłaniając się Dżafarowi, gestem wskazuje na Zejnab i nie przestając się kłaniać, wychodzi z pokoju.

Dżafar wstaje, bierze Zejnab za rękę i już zamierza posadzić ją na kanapie, gdy nagle oboje dosłownie zastygają w bezruchu.

Chwilę później odwracają się jak automaty i wychodzą z pokoju.

Ulice i zaułki, którymi przechodzą, przemykają jeden za drugim jak we śnie. Obraz znika. Znowu staje się jasno i w tym momencie wchodzi Dżafar i Zejnab. Oboje znajdują się w somnambulicznym transie. Gdy pojawiają się, Mag z wyrazem ulgi wstaje i zaczyna zdejmować szaty. Jego pomocnik z uczniami sadzają Dżafara i Zejnab na krzesła, a następnie budzą Zejnab.

Gdy Zejnab dochodzi do siebie, odwraca się ku zebranych, żeby dowiedzieć się, co się stało. Ci wskazują na śpiącego Dżafara. Nagle kobieta przypomina sobie wszystko i wybucha płaczem – w błagalnym geście rzuca się do nóg Maga.

Mag, który właśnie skończył się przebierać, pochyla się nad nią, gładzi po głowie i podnosi z kolan; potem podchodzi do Dżafara, który już doszedł do siebie.

Dżafar, oszołomiony, zrywa się i prawie rzuca się na Maga. Mag ze spokojnym uśmiechem odpowiada Dżafarowi. Ten słucha i stopniowo uspokaja się. Mag mówi dalej, gestem wskazując na tylną ścianę, na której znowu pojawia się obraz.

Widać ulicę zapełnioną ludźmi; starcy, kobiety i dzieci. Z bocznej ulicy wychodzi Dżafar; jest stary, zgarbiony i słaby. Za nim podąża pewna świetlista istota. Widać, że pomimo wieku Dżafar jest bardzo szczęśliwy i pogodny. Wszyscy w tłumie pozdrawiają go, mężczyźni i kobiety kłaniają się, a dzieci podają kwiaty. Wszędzie radość, szczęście i łaska.

Mag opowiada dalej. Obraz zmienia się.

Ta sama ulica wypełniona ludźmi. Znowu pojawia się Dżafar, ale tym razem towarzyszy mu straszna istota ciemno-czerwonej barwy. Dżafar jest starcem ze złą, niezadowoloną twarzą. Ci, którzy spotykają go na swej drodze, odwracają się w przeciwną stronę i z obrzydzeniem spluwają; chłopcy rzucają w niego kamieniami: jest jasne, że dla wszystkich odrażający jest nawet jego widok.

Obraz znika. Mag mówi dalej. Widać, że Dżafarem targają emocje i trwa wewnętrzna walka.

Główna idea opowieści Maga jest następująca: co zasiejesz, to zbierzesz. Sprawy terażniejsze kształtują przyszłość;

wszystko, co dobre, i wszystko, co złe, jest rezultatem przeszłości. Zadanie każdego człowieka – w każdym momencie terażniejszości przygotowywać przyszłość, naprawiając przeszłość. Takie jest prawo losu. I niech „błogosławione będzie źródło wszystkich praw”.

W tym momencie światło znowu przygasa, widać jakiś ruch. Kiedy światło zapala się ponownie, pomocnik Maga stoi po jego prawej stronie, a Zejnab po lewej; Dziewczyna całuje rękę Maga. U jego stóp w pełnej szacunku pozie głęboko kłania się Dżafar. W sali w różnych pozach zastygli uczniowie.

Mag podnosi prawą rękę. Patrzy do góry i jak gdyby modląc się, szepce następujące słowa:

„Boże-Stwórco i wszyscy Jego pomocnicy, dajcie nam siłę, byśmy pamiętali siebie cały czas, abyśmy mogli uniknąć nieprzemyślanych działań, bowiem tylko przez nie zło może się przejawić”. Wszyscy śpiewają: „Niech zjawią się moce Przemiany”.

Mag błogosławi wszystkich obydwoma rękami i mówi: „Niech będzie między wami zgoda, nadzieja, cnota i sprawiedliwość na wieki wieków”.

Wszyscy śpiewają: „Amen”.

Kurtyna.

Georgij Gurdjief

### The Struggle of the Magicians. Ballet Script

Georgij Gurdjief's ballet script entitled *The Struggle of the Magicians*, translated from Russian and English by Monika Rzczycka.



ТЕНЬ ДЕМИУРГА ИЛИ НЕСОСТОЯВШИЙСЯ  
*RITE DE PASSAGE* ВЛАДИМИРА НАБОКОВА  
(НА ПРИМЕРЕ НЕЗАВЕРШЕННОГО  
РОМАНА *SOLUS REX*)

[...] смерть – это всего лишь вопрос стиля,  
простой литературный прием,  
разрешение музыкальной темы<sup>1</sup>.

Большинство набоковедов сходится во мнении, что ключ к пониманию набоковского метатекста содержится в проявлениях автобиографического „я”<sup>2</sup>. В незавершенном романе *Solus rex*, мелькая сквозь облики героев, писатель обрекает себя на путь по следам им же придуманных двойников. Согласно метафизической архитектонике многих

<sup>1</sup> В.В. Набоков, *Под знаком незаконнорожденных* (анг. *Bend Sinister*), [http://lib.ru/NAVOKOW/bendsinister.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/NAVOKOW/bendsinister.txt_with-big-pictures.html) [доступ: 18.04.2014]. Погибающий в конце романа герой оказывается на самом деле спасенным, поскольку вдруг осознает себя в надежных руках автора, изрекающего в данный момент свое творческое кредо.

<sup>2</sup> См.: Вик. Ерофеев, *В поисках потерянного рая. Русский метароман В. Набокова*, [в:] idem, *В лабиринте проклятых вопросов*, Москва 1990, [http://samlib.ru/v/victor\\_v\\_e/v\\_poiskah\\_raya.shtml](http://samlib.ru/v/victor_v_e/v_poiskah_raya.shtml) [доступ: 27.10.2014]. Исследователь считает, что прием автоаллюзии „это одно из проявлений набоковской игровой поэтики. Его можно сравнить с изображением автором себя самого в своем произведении: читатель получает удовольствие от разгадывания этих шарад”. См. также: А. Русанов, *О метаромане Набокова*, <http://nabokovandko.narod.ru/metaroman.html> [доступ: 14.04.2014].

его произведений, „главный” представитель набоковского „я”, пытающийся преодолеть страх перед смертью с помощью творческого воображения, должен от этих теней освободиться<sup>3</sup>. Взаимодействие разного вида инициационных, древнегреческих, гностических, алхимических символов, мотивов и тем создает в рассказах граничную ситуацию, якобы мистическое пространство, в котором, по идеи, должен осуществиться переход из одного состояния в другое. Следовательно, в нашей работе мы предлагаем рассмотреть незавершенный роман как попытку инициации самого автора-демиурга сквозь двойническую судьбу созданных им героев.

На основании соотнесения двух рассказов, *Ultima Thule* и *Solus rex*, с заметками Владимира Набокова ко второй части *Дара*, Александр Долинин констатировал, что незаконченный роман *Solus rex* был задуман как большое, сложное произведение<sup>4</sup>. Сам Набоков, в предисловии к английскому изданию рассказов, признался:

поистине о его незавершенности меня заставляет сожалеть то, что, судя по всему, он должен был решительно отличаться от всех остальных моих русских вещей качеством расцветки, диапазоном

<sup>3</sup> О. Сконечная, *Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В.В. Набокова*, [в:] *Владимир Набоков: pro et contra I*, ред. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин, Санкт-Петербург 1999, с. 153. Литературовед одной из тенденций композиционного строения набоковских романов считает „художественно переосмысленный принцип реинкарнаций – герои умирают и снова рождаются, перевоплощаются друг в друга” (ibidem, с. 153). См. также: А. Злочевская, *Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова*, „Вопросы литературы”, Москва 2008, № 2, <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/zl9.html> [доступ: 14.04.2014].

<sup>4</sup> А. Долинин, *Загадка недописанного романа*, „Звезда” 1997, № 12, с. 215–224. Роман *Solus rex* начал печататься в последнем номере „Современных записок”, появившимся в апреле 1940 года. Тридцать лет спустя, в предисловии к сборнику *A Russian Beauty and Other Stories* (1973) автор представляет *Solus rex* как вторую и *Ultima Thule* – первую главу одного романа, который он не успел закончить до отъезда из Парижа и к которому уже не возвращался после эмиграции в США. Таким образом, первые главы романа остались двумя взаимосвязанными рассказами.

стиля, чем-то, не поддающимся определению в его мощном подводном течении<sup>5</sup>.

Естественно, кроме отмеченных литературоведами намеков на действительность фашистской Германии и пародии масонской инициации<sup>6</sup>, а также интертекстуальных мотивов и аллюзий ко многим мифам и легендам<sup>7</sup>, самым интересным, на наш взгляд, вопросом, объединяющим оба рассказа, является тема *rite de passage*<sup>8</sup>. Именно она, как звено, связывает все остальные мотивы, выдвигаемые автором произведения на первый план.

Идейная основа обоих рассказов – тема таинственных обрядов, провоцирующая читателя к ее раскрытию, а также обращение к сверхъестественному способу познания, т.е. к мистике. В *Ultima Thule* и *Solus rex* ярко выделяются также другие признаки, присущие мистической литературе: анамнезис (погружение художника в мистический мир), гносеологический характер произведения, теургия (уровень художественной реализации), а также применение символа как средства закрепления и передачи мистического<sup>9</sup>. Сверх того, характерной чертой вышеупомянутого жанра является специфический хронотоп, построенный по принципу зеркала. В произведении мистического

<sup>5</sup> В.В. Набоков, *Предисловие к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus rex»*, [в:] idem, *A Russian Beauty and Other Stories*, <http://litrus.net/book/read/2257?p=21> [доступ: 18.04.2014].

<sup>6</sup> Л. Бугаева, *В поисках Ultima Thule: Набоков*, [в:] eadem, *Литература и rites de passage*, под научн. ред. С.А. Кибальник, Санкт-Петербург 2010.

<sup>7</sup> См.: О. Сконечная, *Черно-белый kaleidoscope...*; И. Ронен, *Пушкинская тема в незавершенном романе Набокова «Solus rex»*, „Звезда” 2008, № 4, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/4/ro11-pr.html> [доступ: 20.04.2014]; А. Пятигорский, *Чуть-чуть о философии Владимира Набокова*, [в:] *Владимир Набоков: pro et contra II*, ред. В. Аверин, М. Маликова, А. Долинин, Санкт-Петербург 2001 и др.

<sup>8</sup> См.: Л. Бугаева, *Литература и rite...*, с. 157–158. Центральным мифом, связывающим оба рассказа является остров Туле – магический центр мира, предмет поиска героя. Как особый ментальный мир Набокова, являющимся аналогом лиминарной фазы обряда перехода, Бугаева считает это промежуточное состояние одновременно и воображаемое, и реальное.

<sup>9</sup> М.В. Яковлев, *Мистическое*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, ред. А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 556–558.

характера противопоставлены силы божественные демоническим. Обычно загадка такого произведения сводится, в первую очередь, к решению истинной природы действующих сил в представленном мире. Затем в ходе интерпретации текста приходится решить проблему обоснованности употребления к нему понятия „мистический”, поскольку может оказаться, что писатель применил лишь элементы мистического произведения, что вовсе не делает его примером данного жанра<sup>10</sup>.

В контексте нашего исследования необходимо заметить, что мистическое произведение часто оказывается также инициационным<sup>11</sup>. Произведение такого типа основано на теме посвящения главного героя в „тайну вселенной”. Структура его хронотопа отражает герметическую „зеркальную” аксиому: „То, что находится внизу, аналогично тому, что находится наверху”<sup>12</sup>. Для писателей-эзотериков начала XX века, работы которых несомненно знал автор анализируемых нами рассказов, подлинное мистическое откровение „сущности вещей”, это событие вовсе не однократное, а процесс, повторяющийся многократно, все-то заново, в различных декорациях и конфигурациях<sup>13</sup>. Следо-

<sup>10</sup> A. Chudzińska-Parkosadze, *Problemy interpretacji utworu mistycznego na przykładzie tragedii „Faust” J.W. Goethego (ze szczególnym uwzględnieniem drugiej części utworu)*. Текст был прочитан на конференции „Tradycje zachodniego ezoteryzmu w badaniach polskich”, Kraków 31 maja 2014, organizator – Katedra Porównawczych studiów Cywilizacji UJ, Pracownia Współczesnych Form Duchowości AGH. Текст используется на правах рукописи при согласии автора. См. также: М.В. Яковлев, *Мистическое*, [в:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, глав. ред. и сост. А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 556.

<sup>11</sup> M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010, с. 280–451. Литературовед поясняет, что главным жанровым показателем инициационного произведения является специфически сформированная сюжетная линия (символическая смерть героя, очищение и финальное посвящение).

<sup>12</sup> Цит. за: *ibidem*, с. 305–306.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с. 304–305. В контексте наших исследований необходимо вспомнить о влиянии на мировоззрение и, тем самым, творчество Набокова, эзотерических концепций присущих русскому символизму (прежде всего – фaszинация писателя прозой и поэзией Андрея Белого, Федора Сологуба и Александра Блока). См.: L. Engelking, *Chwył metafizyczny. Vladimir Nab-*



вательно, инициационный роман должен содержать в себе постоянные элементы, такие как символическая смерть героя, его очищение и посвящение, а также присутствие трех сторон: адепта, предоставляющего инициацию и божественного существа<sup>14</sup>. Кроме того, к главным мотивам инициационного романа причисляются: мотив пути (как метафора путешествия героя внутрь себя), встреча с возлюбленной (как новое начало), мотив двойника, иерогамический мотив (интеграция героя с возлюбленной как аллегория высшего познания), мотив сна, а также условность границы между явью и сном<sup>15</sup>.

Как отмечает Анна Худзиньска-Паркосадзе, классический инициационный процесс состоит из семи этапов. Инициационный путь начинается с пробуждения адепта, которое заключается в его прозрении. Он вдруг осознает дуализм материального и духовного миров и мнимость материи. В результате прозрения наступает очищение – герой отвергает свою прежнюю жизнь (нередко второй этап связан с его изоляцией, поскольку неофит „очищается” от материального мира, а вместе с тем со своей прежней жизнью). Затем, следуя за таинственным „голосом”, который придает смысл увиденным творческим имажинациям, символически умирает „старый человек” и „рождается новый”,

*kov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź 2011; О. Сконечная, *Черно-белый калейдоскоп...*; А. Злочевская, *Парадоксы зазеркалья...* и др.

<sup>14</sup> По замечаниям Анны Худзиньской-Паркосадзе, переход через так называемый порог совершается в сопровождении проводника. Как для Данте – Вергилий, для Фауста – Мефистофель, так для Синеусова проводником в Тулу оказывается таинственный писатель. Отношения между адептом и иницирующим видны также на примере связи Синеусова с Фальтером, указанной в пародийном ключе по принципу ученик – лжеучитель. См. А. Chudzińska-Parkosadze, *Концепция мистического путешествия в трагедии Иоганна Вольфганга Гете Фауст*, [в:] *Światło i ciemność*, t. V: *Podróż inicjacyjna. Podróż metafizyczna. Podróż ezoteryczna*, red. M. Rzeczycka i D. Oboleńska, Gdańsk 2014, с. 80–104.

<sup>15</sup> А. Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku powieści Michaiła Bulhakowa „Mistrz i Malgorzata”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55/109, z. 1, с. 81–95. Все названные в статье мотивы находят свое отражение в незавершенном романе *Solus rex*, выступая нередко в искаженном виде. Поэтому требуется отдельный анализ незавершенного романа, проведенный в рамках символики инициационного произведения.

после чего – во время четвертого этапа (иллюминация) – герой встречает возлюбленную, подвергается испытаниям в физическом и духовном измерении (пятый и шестой этап), чтобы в конечном итоге достичь иерогамического слияния с любимой женщиной осуществляя *unio oppositorum*<sup>16</sup>.

Согласно вышеприведенному порядку инициационно-го пути, главный герой рассказа *Ultima Thule*, художник Синеусов, вместе с женой догадывается, „почему все рассыпается от прикосновения исподтишка: слова, житейские правила, системы, личности”<sup>17</sup>. Второй этап инициации – очищение от материального мира и погружение в духовном – открывается перед художником во время болезни и смерти беременной женщины. Именно тогда Синеусов принимает заказ от поэта и начинает делать эскизы к поэме *Ultima Thule*. Отныне призрак покойной жены становится „ангелом”, призывающим художника в мир Туле. При этом, „создавая воображаемую страну вдовец настолько вжился в Туле, что оно стало постепенно обретать самостоятельное существование”<sup>18</sup>, после чего, перебираясь с Ривьеры в Париж, „на самом же деле он переезжает в угрюмый дворец на дальнем северном острове”<sup>19</sup>, где „просыпается” в облике нынешнего короля острова. Более того, „искусство позволяет ему воскресить покойную жену в облике королевы Белинды”<sup>20</sup>.

„Близость с Белиндой”<sup>21</sup>, четвертый кульминационный этап на пути к посвящению, кончается неизвестно чем и когда. Как замечает Худзиньска-Паркосадзе, во время

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> В.В. Набоков, *Ultima Thule*, [в:] idem, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 4, Москва 1990, с. 442. Все дальнейшие цитаты приводятся в тексте по этому изданию с указанием в круглых скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

<sup>18</sup> В.В. Набоков, *Предисловие...*

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> В.В. Набоков, *Solus rex*, <http://lib.ru/NABOKOW/ultima.txt> [доступ: 21.08.2013]. Все цитаты из рассказа *Solus rex* будут проводиться по этому изданию с указанием в круглых скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

пятого этапа инициации герой погружается в депрессию и уныние, поскольку он понимает, что в физическом измерении доминируют заблуждение и ложь. Истина доступна лишь избранным и ее провозглашение всегда сочетается с борьбой, страданием и, нередко, поражением по отношению к материальному миру<sup>22</sup>. Именно в таких красках указана бесполезная борьба доктора Онзе за разоблачение настоящего облика принца Адульфа. Вследствие поражения, в пошлом роковом пространстве королевства Туле, обрывается инициационный путь меланхолического короля. Столкновение с испытаниями „темной ночи души”<sup>23</sup>, приводит к нечаянной смерти королевы, так как „в главе третьей предстояло ей снова погибнуть от бомбы, предназначавшейся ее мужу”<sup>24</sup>. Следует также при этом заметить, что идеологическая основа незавершенного романа (анамнезис, применение символа, гносеология) совпадает с показателями мистического произведения. Однако, на наш взгляд, идея двоemiрия и теургическая роль художника подверглись значительной авторской обработке. В итоге, в художественной структуре мира присутствуют лишь элементы мистического и инициационного произведения, в то время как на самом деле, в их идейной конструкции выражено не *sacrum*, только его иллюзия.

Среди основных мотивов инициационного произведения, самыми важными в контексте нашего анализа, являются мотив зеркала и двойника. Семантика зеркала парадоксальна по своей природе, поскольку зеркальное изображение может либо отражать правду, либо ее исказить. В условиях *демиургической игры* зеркало обычно искажает реальность, создавая иллюзорную картину тех же миров<sup>25</sup>. В художественной литературе принцип зеркала толкуется,

<sup>22</sup> A. Chudzińska-Parkosadze, *Problem gatunku...*

<sup>23</sup> См.: E. Underhill, *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*, <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism> [доступ: 16.06.2014].

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> К.М. Королев, *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*, Москва 2008, с. 223–235. См. также: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, с. 237–238; M. Oesterreicher-Mollwo, *Herder. Leksykon symboli*, tłum. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, с. 351–352.

прежде всего, как гносеологическая функция, играющая роль самосознания героя. Ту же функцию в произведении может исполнять также двойник<sup>26</sup>. По замечаниям Моника Жечицкой, поочередное зеркальное перевоплощение героев друг в друга служит повторению инициационного сценария – пути к посвящению главного героя. Благодаря этому принципу перед читателем открывается сложный процесс духовной трансфигурации, выражен с помощью символов и проявляющийся в интеракциях между разными персонажами<sup>27</sup>. Кроме того, литературовед обращает внимание на присутствие демонического *alter ego* главного героя. Двойник-тень, начинающий путь вместе со своим „хозяйном”, приводит его к падению, но лишь вследствие столкновения с собственной тенью, перед адептом может открыться возможность дальнейшей духовной перемены и, в конечном счете, – интеграции<sup>28</sup>.

Активно используемый Набоковым прием автоаллюзии (намек на присутствие автора в тексте), а также художественно переосмысленный принцип реинкарнации героев<sup>29</sup>, реализуется в незавершенном романе *Solus rex* по принципу „троицы”. Данный принцип основывается на эзотерической конструкции трех пространственных плоскостей – мира физического, астрального и ментального. Именно в них Набоков расположил своих героев-двойников и их тени: „реальная” жизнь в физическом мире (рассказ *Ultima Thule*, Италия и Франция), астральное пространство поэмы *Ultima Thule*, сочиненной таинственным северным писателем и основанной на древнем кельтском мифе (ретроспекция в рассказе *Solus rex*, закончена снисхождением Кр. по „длинной и темной лестнице”), а также воображаемое

<sup>26</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, Москва 1994, с. 39.

<sup>27</sup> M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, с. 310.

<sup>28</sup> Ibidem, с. 311–312.

<sup>29</sup> Мотив зеркала в произведениях Набокова рассматривался в следующих работах: Ю. Зайцева, «Принцип зеркала» в художественной системе В. Набокова, „RELGA” 2001, № 15 [69] <http://www.relga.ru/Environment/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?level1=main> [доступ: 14.04.2014]. О. Скопечная, *Черно-белый калейдоскоп...*; А. Злочевская, *Парадоксы за зеркалом...* и др.

Синеусовым, ментальное тульское королевство, в котором царствует меланхолический нынешний король. Несмотря на зеркальный характер пространства и его другие мистические черты, в нем отсутствует истинное духовное начало. Этим сферам присущие мрак, страх и смерть, так как в конце первого рассказа умирает Фальтер, главная интрига поэмы *Ultima Thule* кончается убийством Адульфа, а история нынешнего короля останавливается во время заповеди смерти королевы Белинды.

Первым набоковским героем-двойником является вдовец Синеусов – главный персонаж *Ultima Thule*. Он – художник, „наделен воображением” (УТ, с. 449). Его судьба – потеря беременной жены, самообвинение в ее смерти, одиночество и страх перед неизвестной „потусторонностью” (причем все указано с легка насмешливо) – является калькой тогдашних драматических перипетий самого автора<sup>30</sup>. Даже посредством фамилии героя Набоков намекает на мотив падения (с английского языка переводится по смысловой цепочке: Синеусов – Sinieusow – Sin a u sow – a sin you sow – грех, который засеваешь). В пространстве Туле, в свою очередь, отражением жизненных перипетий вдовца является судьба Кр. и внутреннее состояние нынешнего короля<sup>31</sup>. Следовательно, Синеусов-рассказчик, жаждущий приобрести „высшее знание” и отражающийся в облике короля острова Туле, кажется главным двойником самого Набокова.

Сквозь имя следующего персонажа – Адама Ильича Фальтера, просвечивает темное *alter ego* Набокова (игра

<sup>30</sup> Однажды, в контексте своей личной жизни, Набоков признался: „Некоторые люди – и я в их числе – не переносят счастливых концов. Нам кажется, что нас надувают. Беда происходит всегда. В деяньях рока нет места браку”. Момент сочинения произведения *Solus rex* сходится с бурным романом Набокова с Ириной Гуаданини и в результате – долгой разлукой Набокова с женой (оставшейся с маленьким ребенком), а также мучающими писателя угрызениями совести и одиночеством. См. Р. Волкова, *Судьбы сплетения*, „Нева” 2012, № 5, <http://magazines.russ.ru/neva/2012/5/v12.html> [доступ: 5.06.2014].

<sup>31</sup> См.: В.В. Набоков, *Предисловие...*

букв и фонем: *Ijicz Adam Falter – I am alter*)<sup>32</sup>. Стоит также добавить, что облик героя меняется – Набоков играет его портретом сквозь мысли Синеусова. Природе демонического *alter ego* соответствует неоднозначная характеристика Фальтера, как „вышедшего в боги” благодаря „прозрению” и одновременно сравниваемого с шимпанзе „вместе с душой потерявшим чувство времени” (УТ, с. 451). В предисловии к английскому переводу рассказов Набоков разгрызает читателя:

Быть может, закончи я эту книгу, читателям не пришлось бы гадать: шарлатан ли Фальтер? Подлинный ли он провидец? Или же он – медиум, посредством которого умершая жена рассказчика пытается донести смутный абрис фразы, узнанной или неузнанной ее мужем<sup>33</sup>.

Симптоматично, что это признание, а также запутанные, якобы неохотные ответы Фальтера, совпадают с заманчивым автопортретом, который писатель выстраивал и поддерживал в сознании своих читателей. Тем самым, „дьявольский диалог” между Синеусовым и Фальтером становится игрой Набокова с читателем, которого автор заранее готовит к разделению взглядов вдовца. Следуя за его мыслями, читатель попадает в ловушку – сочувствие, эмоциональную связь с героем, а также идентификацию с синеусовской жадой приобретения „высшего знания” – все это приводит читателя к бессознательному погружению в ментальный мир рассказчика.

Функцию тени Фальтера в рассказе *Solus rex* выполняет принц Адульф<sup>34</sup>. Кроме того, у Фальтера есть также

<sup>32</sup> Любовь Бугаева отмечает, что под маской Фальтера отчасти скрывается сам Набоков. Возможно, его имя зашифровано в тексте посредством каламбура: Илья Фальтер [...] *повар* ваш – Илья *на боку*, – что прочитывается как Фальтер – Вольдемар, на боку – Набоков. См.: Л. Бугаева, *Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике*, [в:] eadem, *Литература и rite...*, с. 22.

<sup>33</sup> В.В. Набоков, *Предисловие...*

<sup>34</sup> Двойничество Адульфа выстраивается на уровне его имени (Фальтер-Адульф являются палиндромами), внешнего вида („экзотическое франтовство” Фальтера идеально согласуется с „по-островному франтовским

и светлый двойник – „постоянно занимающийся вопросами духа” доктор Онзе (он же), который пытается разоблачить бесшабашную природу Адульфа по принципу „полной зеркальности”. Вследствие провала этого процесса, Онзе теряет свою безупречную репутацию и покидает остров Туле. Его неудача оказывается поражением целого острова – инициационное испытание вместо покаяния и очищения заканчивается заговором и убийством „неподверженного перемене” принца Адульфа.

Третьим героем-двойником Набокова является „странный швед или датчанин, или исландец, черт его знает” (УТ, с. 449), который, по словам Синеусова:

[...] рекомендовался мне *известным писателем* и заказал мне за гонорар [...] серию иллюстраций к поэме *Ultima Thule*, которую он на своем языке только что написал. О том, чтобы мне подробно ознакомиться с его манускриптом, не могло быть, конечно, речи [...] перевести мне свои символы он не мог (УТ, с. 449).

Ни пространство, ни история Туле не имеют своего начала в воображении художника. Синеусов – лишь иллюстратор поэмы, а настоящий ее творец, странный гость, который, задав художнику тему северного королевства, исчезает. Ключ к раскрытию тайны этого эпизодического героя опять находится в намеке на выполняемую им в произведении функцию и его внешний вид. Во-первых, он писатель – автор художественного пространства, способного стать основой альтернативного мира Синеусова. Во-вторых, в характеристике „этого длинного, оранжево-загорелого блондина с ресницами старой лошади” (УТ, с. 449) мелькает спародированный облик самого Набокова.

Интереснейшей, с точки зрения нашего анализа, идеей является теургическая роль художника – творца альтернативных миров. Благодаря своим творческим возможностям, видом” принца Адульфа), поведения (развратный образ жизни обоих героев, их высокая общественная позиция), а также темы смерти (чрезвычайная уверенность в себе до самого одинокого конца).

писатель-эзотерик пытался сконструировать для себя инициационный сценарий. Этот своеобразный внутренний опыт, а также сопровождающее его тайное знание, передавались посвященным сквозь фабульные и идейные линии героям. Согласно Александру Блоку: „символист уже изначала – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие”<sup>35</sup>. Набоков, в свою очередь, в одном из интервью признал: „Я знаю больше, чем могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего”<sup>36</sup>. По его словам,

писатель обязан внимательно изучать произведения своих соперников, включая Всемогушего. Он должен обладать врожденной способностью не только пересчитать заново, но и пересоздавать данный мир. Для удовлетворительных результатов и чтобы избежать двойной работы, художник должен знать данный мир. Воображение без знания ведет не далее задворок примитивного искусства<sup>37</sup>.

Сверх того, по мнению писателя, сочинитель – это „Бог своего мира, а его произведения как бы управляемые взрывы. Он наделен волшебной способностью творить жизнь из самой плоти языка”, и в судьбе его героев „все заранее предопределено, и никто уже не в силах изменить ее размеренный ход”<sup>38</sup>. Здесь, как нам кажется, содержится решающее различие между теургической ролью автора инициационных произведений и ее набоковским вариан-

<sup>35</sup> А. Блок, *О современном состоянии русского символизма*, [в:] *Критика русского символизма*, т. 2, Москва 2002, с. 238, [цит. за:] М. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, с. 281.

<sup>36</sup> V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York 1973, с. 45.

<sup>37</sup> В.В. Набоков, *Два русских интервью*, [в:] „Старое литературное обозрение” 2001, № 1 (277), <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/nab1-pr.html> [доступ: 15.04.2014].

<sup>38</sup> В.В. Набоков, *Джейн Остен*, [в:] *idem, Лекции по зарубежной литературе...*, с. 37. См. также: В.В. Набоков, *Лев Толстой*, [в:] *idem, Лекции по русской...*, с. 242. Отношение автора к своим героям внутренне парадоксально: „он создает *живые куклы*, внимательно следит за ними, лепит их речь и жесты, но они обретают свою собственную манеру говорить и двигаться в том мире, который он для них создал”.



том. Набоков принимает на себя роль демиурга, который предопределяет судьбы своих героев, пытается манипулировать подсознанием читателя, но в итоге упускает главное – суть просвещения, т.е. сближение к правде о самом себе и о мире. Набоков-демиург конструирует сложные схемы хронотопа и конструкций героев, создавая из своих произведений пространство игры между собой – всемогущим автором и читателем – „никто, ничто, поле, на котором они борются, зритель”<sup>39</sup>. Таким „полем” для Набокова является шахматная доска, так как по его словам: „Говоря не без изыщества, мой К. живет не в замке, а на шахматной доске”<sup>40</sup>.

Тайный для Синеусова (и тем самым для читателя) язык поэмы *Ultima Thule* становится понятным в рассказе *Solus rex*, где двойником писателя является уже рассказчик. Его „голос”, посредством которого автор „посвящает” читателя в созданный им альтернативный мир, звучит громче в устах третьего, последнего двойника – Набокова-демиурга. В итоге, роль главного героя – представителя набоковского „я” – играет не Синеусов (подготовленный для самоидентификации читателя), а эпизодический персонаж, восходящий по цепочке: писатель, рассказчик, демиург<sup>41</sup>.

Таким образом, художественный мир незавершенного романа ориентирован не на раскрытие истины, а на игру с читателем. В силу „метафизического сомнения” Набокова, целая плеяда его теней становится заключенной в демоническом пространстве пятого инициационного этапа – „темной ночи души”. В этом мире (носящим лишь признаки мистического, но на самом деле – не имеющим ничего общего с божественной действительностью) Набоков-демиург пытается построить свой собственный альтернативный мир, свое убежище и спасение. Присущая набоковской

<sup>39</sup> Б. Поплавский, *Неизданное. Дневники, статьи, стихи, письма*, сост. и коммент. А. Богословского и Е. Менегальдо, Москва 1996, с. 115–116, [цит. за:] М. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, с. 310.

<sup>40</sup> В.В. Набоков, *Предисловие...*

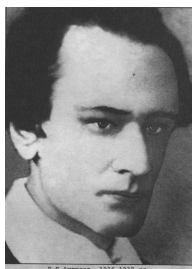
<sup>41</sup> Маргинальность и неожиданность этого открытия сходитя с идейной основой творчества Набокова, ибо, по мнению писателя: мелочь, эпизод, деталь – это то, что в произведении искусства самое главное. V. Nabokov, *Strong Opinions*, с. 115. См. также: L. Engelking, *Chwył metafizyczny...*, с. 4.

„потусторонности” эзотерическая инициационная символика является оригинальным эстетическим приемом, говорящим об эрудиции и пристальном внимании писателя к избранной теме. Обладая знанием, но не мистическим опытом, Набоков-мистификатор закрывает для своего „я” дверь в следующий инициационный этап – иерогамический брак с королевой, поскольку тот может совершиться лишь благодаря осознанию истинной божественной силы.

Nadzieja Kortus

Shadow of the Demiurge or Unfinished  
*rite de passage* of Vladimir Nabokov  
(on Example of an Unfinished Novel by *Solus Rex*)

This article is an attempt to confront the works of Vladimir Nabokov with the most important determinants of twentieth-century novel of initiation. There are many works that discuss this outstanding prose writer in the key Gnostic, Masonic, and even referring to the legends and myths of ancient cultures initiation. However, the characteristic of creativity Sirina idea of „otherworld”, as well as a number of other aspects (eg. theurgic role of the writer-creator of alternative worlds, gnoseologia, themes double-*alter ego*, etc.), read through the prism of esoteric symbolism, opens the reader new possibilities of interpretation. Therefore, based on the novel characteristics of mystical initiation and prose, the author of this article introduces and discusses significant similarities and shows the differences between the assumptions of the species mentioned above and made by the writer of reinterpretation.



## ДЕМОНИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭМЕ *ДУГГУР* ДАНИИЛА АНДРЕЕВА

Творчество Даниила Андреева поэта-мистика, именовавшего себя „вестником другого дня”<sup>1</sup>, поэтом-магом<sup>2</sup> и непреубедимым дуалистом<sup>3</sup>, воспринимается современным литературоведением, как уникальное явление в русской духовной литературе XX века<sup>4</sup>. В своем итоговом произведении *Роза Мира*, Андреев представил концепцию вселенной, которая основывалась на его мистических переживаниях. Согласно Андрееву, мироздание формируется за счет двух борющихся друг с другом действительностей – Божественной и демонической. Проблема противостояния добра и зла, а также попытка определения истоков зла, заняли одно из центральных мест в творчестве поэта.

Среди читателей и исследователей творческого достояния Андреева, особенно популярны три произведения:

<sup>1</sup> Д. Андреев, *Роза Мира*, [в:] idem, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 2, Москва 1997, с. 368–381.

<sup>2</sup> Д. Андреев, *Русские боги*, [в:] idem, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 1, Москва 1993, с. 397.

<sup>3</sup> Д. Андреев, *Письма и воспоминания*, [в:] idem, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, кн. 2, Москва 1997, с. 73.

<sup>4</sup> J. Orłowski, *Duchowość rosyjska w zwierciadle poezji Daniela Andriejewa*, [в:] *Materiały międzynarodowej konferencji literatury i języków Słowian wschodnich. Stan obecny i tendencje rozwojowe*, t. 1, red. B. Kodzis, S. Kochman, I. Danecka, Opole 1997, с. 23.

поэтический ансамбль *Русские боги*, драма *Железная мистерия* и метаисторический трактат *Роза Мира*. Однако, как нам кажется, внимания заслуживают также поэтические сочинения, не вошедшие в состав андреевской „трилогии”, в частности незаконченная поэма *Дуггур*<sup>5</sup>. Андреев успел подготовить к ней три главы: *Вехи спуска*, *Московские предвечерия* и *Похмелье*. Следует отметить, что основная часть текста, была написана поэтом в 50-ые годы во время его пребывания в тюрьме. Содержание поэмы базируется на воспоминаниях и реконструкции Андреевым своих юношеских этюд. Следовательно, мы имеем дело не с „чисто” юношеским творчеством, а описанием прошлых чувств и переживаний с перспективы „зрелых лет”. Здесь поэт раскрывает свое юношеское прельщение ликами демонизма, которое захватило его в момент окончания школы<sup>6</sup>. В свете проблемы эволюции творчества, данное произведение играет важную роль, поскольку уже в ней заметны ведущие мотивы и концепты андреевской картины мира. В данной статье мы намерены рассмотреть мотив демонизма на материалах к поэме *Дуггур* с помощью исследований в области аналитической психологии. Мы сконцентрируемся, главным образом, на анализе архетипа „анимы”<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Д. Андреев, *Материалы к поэме Дуггур*, [в:] idem, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, кн. 1, Москва 1997, с. 444–489. Все цитаты будут приводиться по этому изданию, с применением инициала заглавия (Д) и номеров страниц.

<sup>6</sup> Об этом периоде своей жизни Андреев высказывался следующим образом: „Я решил практиковать, как я тогда выражался, «служение Злу» – идея, незрелая до глупости, но благодаря романтическому флеру, в который я ее облек, завладевшая моим воображением и повлекшая за собой цепь поступков, один возмутительнее другого” (Д. Андреев, *Роза Мира*..., с. 34).

<sup>7</sup> Мы опираемся на исследования аналитической психологии, основанной Карлом Густавом Юнгом, согласно которой „анима” – это олицетворение всех проявлений женственного в психике мужчины. Существуют внутренние и внешние проявления „анимы”. С внутренними формами „анимы” мужчина встречается в снах, фантазиях, видениях и др. проявлениях бессознательного, когда в них раскрываются женские черты его психической субстанции. Внешние же формы „анимы” раскрываются перед индивидом тогда, когда проецируются на кого-то из окружения и при этом не осознаются им, что этот „другой” есть в каком-то смысле его „Самость”.

т.е. женской части мужской психики, которая доминирует в психическом развитии как раз в юношеском возрасте.

Свой подход к феномену зла Андреев наиболее полно раскрыл в трактате *Роза Мира*<sup>8</sup>, где антибожественная сфера бытия указана как разнообразное почти до бесконечности всеобъемлющее явление. Определенным видам зла Андреев приписывал конкретные источники, которые, согласно его теории, находятся в потусторонних мирах<sup>9</sup>. Слово „Дуггур”, придуманное самим Андреевым, обозначало потустороннюю сферу, напоминающую своим ландшафтом земные города, но демонически деформированную. Согласно андреевской конструкции вселенной в городах Дуггура воплощаются души, которые в земной жизни не были в состоянии устоять перед сладострастием и похотью. Важно, что в данном произведении сфера Дуггура рассматривается как объективный потусторонний демонический мир, влияющий на жителей земных городов. В поэме *Дуггур* поэт сосредотачивается на описании личного переживания данной сферы. Центральной темой произведения является столкновение с демонической женственностью, которая олицетворена, с одной стороны, в облике искушающей блудницы, а с другой, в образе города – Москвы.

---

Различие форм, которые может принять „анима” неисчерпаемо, при чем все они символизируют женскую натуру. Первоисточником „образа души” является мать. И. Якоби, *Анимус и Анима*, [в:] eadem, *Психологические учения Карла Густава Юнга*, <http://psiland.narod.ru/psiche/Jacoby/3-30-32.htm> [доступ: 10.07.2014].

<sup>8</sup> Д. Андреев, *Роза Мира...*, с. 91–98.

<sup>9</sup> В андреевской концепции почти каждое небесное тело обладает рядом разноматериальных слоев, образующих взаимосвязанную и взаимообусловленную систему – т.н. брамфатуру. Большинство брамфатур в нашей галактике, как считает Андреев, разделяется на демонические и провиденциальные сферы. Физический слой Земли, в котором живут люди, названный поэтом „Энроф”, в его восприятии, обладает тремя измерениями. Мысли, чувства, эмоции и действия людей отражаются также на сферы, находящиеся в иных измерениях. Итак, в трансцендентных слоях брамфатуры нашей планеты Андреев находит земные города, ландшафты, растительность, зверей и пр., однако измененные определенным образом. См.: *ibidem*.

Сфера демонического в рамках глубинной психологии отсылает к понятиям коллективного бессознательного<sup>10</sup>, образцам поведения – архетипам, которые являются врожденными и актуализируются в определенных ситуациях. Архетипы лежат у истоков символики мифов и волшебных сказок. Теоретически возможно любое число таких символических структур. Среди ярко выраженных демонических архетипов, Карл Густав Юнг в своих исследованиях анализировал, между прочим, образ „колдуна”, „демона” и „дьявола”. Дьявол представляет собой вариант архетипа „тени”, т.е. опасного аспекта непризнанной, темной половины личности, которая содержит индивидуальные и коллективные психические установки, отрицаемые личностью из-за несовместимости с сознательным представлением о себе. Человек сталкивается с „тенью” в процессе индивидуации, т.е. процессе психического созревания. Индивидуация понимается как развитие динамической связи между „эго” и „самостью”, с интеграцией различных частей психики: „эго”, „персоны”, „тени”, „анимы” или „анимуса”, а также других архетипов коллективного бессознательного<sup>11</sup>.

Согласно Марии-Луизе фон Франц, интеграция „образа души”, которая в психической субстанции мужчины определяется термином „анима”, заключается в мистической андрогинности, т.е. активизации в психике мужчины женского начала. Архетип „анимы” формируется, как правило, под влиянием материнских черт. Их аномальное воздействие приводит к воссозданию мрачных типажей, олицетворяющих инстинктивные соблазны, затаившиеся во тьме бессознательного, таких как: роковая женщина, дева-от-

<sup>10</sup> Коллективное бессознательное, с точки зрения Юнга, представляет собой часть психики, которая отличается от личностного бессознательного тем, что первое не является индивидуальным приобретением. Элементы коллективного бессознательного никогда не были в сознании и, следовательно, никогда не обретались индивидуально, а своим существованием обязаны исключительно наследственности. Содержание коллективного бессознательного составляют в основном архетипы. К.Г. Юнг, *Концепция коллективного бессознательного*, <http://jungland.net/node/1912> [доступ: 10.07.2014].

<sup>11</sup> К. Г. Юнг, *Очерки по психологии бессознательного*, Москва 2010.

равительница, хитрая принцесса и пр. Разнообразие форм, которые может принять „образ души”, поистине неисчерпаемо. Важно также, что „анима” в мужском подсознании чаще всего раскрывается в форме эротических фантазий<sup>12</sup>.

Женственный демонический персонаж в андреевской поэме появляется не сразу. Знаменательно, что его возникновению предшествует описание восприятия поэтом картины Михаила Врубеля – *Поверженный демон*. Автор поэмы, созерцая врубельское творение, пытается понять смысл демонического восстания и бунта. Андреев неоднократно подолгу всматриваясь в картину, пытался войти в контакт с демоном, угадать звук его воплей и стонов. В результате этого созерцания Андреев начал испытывать романтический бунт против Бога, жажду свободы и разгула.

Юнг, считал, что индивид, входящий в общение с демоническими сущностями, теряет связь со своей индивидуальностью, впадая в состояние внутреннего разрыва, т.е. мучительного раздвоения самим собою<sup>13</sup>. Более того, общение с символическими образами демонов, в юнгианстве связано с психическими аномалиями, состояниями одержимости. Злой дух, опутывающий сознание мужчин, согласно психоаналитику, принимает образ *суккубуса* олицетворяющего мужское дьявольское начало. *Суккубус* – это образ молодой привлекательной женщины, посещающей ночью мужчин и вызывающей у них влечение и сладострастные сны<sup>14</sup>.

Мотив одержимости в поэме, появляется в форме голосов в стихотворении *Юношеское* (Д, с. 449). Далее, в произведениях *Подмена* и *Первая вестница* (Д, с. 450–451), одержимость обретает форму блудницы, т.е. злого духа – *суккубуса*. Андреев именует ее Кримгильдой Мира<sup>15</sup>. Данное имя вызывает ассоциацию с роковым женским

<sup>12</sup> К.Г. Юнг, *Очерки по психологии бессознательного*, Москва 2010.

<sup>13</sup> М.Л. фон Франц, *Процесс индивидуации*, [в:] *Человек и его символы*, автор. состав: К.Г. Юнг, М.Л. фон Франц, Дж. Л. Хендерсон, И. Якоби, А. Яффе, Москва 2006, с. 183.

<sup>14</sup> К.Г. Юнг, *Психологические типы*, Москва 1998, с. 149.

<sup>15</sup> M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, Warszawa 2009, с. 283.

персонажем средневекового эпоса *Песни о Нибелунгах* (*Nibelungenlied*) – Кримхильдой, королевой-красавицей, которая в результате личной трагедии перевоплотилась в жестокую и коварную мстительницу<sup>16</sup>.

Средневековое рыцарское поклонение женщине, по словам Юнга, значительно укрепило мужскую душу как психологический фактор поклонения своей душе – „аниме”<sup>17</sup>. Тема рыцарского поклонения женщине у Андреева относится к демонице<sup>18</sup>, которая посещает сны поэта. Наяву он не может забыть ее сладострастного взгляда, пытаясь достичь сближения со своей Кримхильдой в сонных грезах. Он восхищается нею, мечтает о том, чтобы быть ее защитником. Демоница, в свою очередь, меняя лики, играет с поэтом в злобную игру, прикидываясь „буйным флагом”, „лунной сказкой”, „девушкой у колодца”, „монашкой” и „спокойно-бледной дамой пик” (Д, с. 451).

Из поэмы мы узнаем, что в молодости Андреева не удовлетворяли плотские отношения с женщинами, а поглощало духовное вождение: „Оттого, что не плоть / просит / Злой отравы, / но сам / дух” (Д, с. 462). Состояние ненасытности земными любовными связями, Андреев наиболее полно выразил в стихотворении *Танго*. Здесь поэт описывает „последнюю ночь всевластия закатывающейся любви” (Д, с. 459), а также раскрывает свое отношение к женскому полу, сводящееся к сладострастному влечению. Любовники лежат на бархатной кровати. Поэт в данный момент думает о горячем, но угасающем чувстве, а также об очередных свиданиях с другими женщинами. Он прощается с любовницей ритуально преподнося ей кубок с терпкой кровью бреда.

<sup>16</sup> В. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2011, s. 179–194.

<sup>17</sup> Образ женственности, имеющей походящие демонические черты, с тем же именем, у Андреева находим еще в одном произведении, в незаконченной поэме *Королева Кримхильда*. Д. Андреев, *Королева Кримхильда*, [в:] idem, *Собрание сочинений в трех томах*, т. 3, кн. 1, Москва 1997, с. 547–554.

<sup>18</sup> Понятие употребляемое Андреевым в трактате *Роза Мира* по отношению к женским демоническим созданиям, проживающим в горах *Дуггура*.



Единственным женственным созданием, могущим утолить метафизические жажды поэта становится демоница навещающая сны поэта. Автор поэмы повсюду слышит из городской цитадели ее пленительный и очаровывающий голос. Она называет Андреева воином, мужем, героем и призывает ко злу, кошунству и падению, внушая свою ласку и любовь: „Взгляни же, любимый, – приди же!” (Д, с. 466).

Однако, все эти ласки и призывы оказываются иллюзорными. Встречи Андреева с демоницей принимают форму вечной погони за недостижимым объектом, который испаряется вместе с пробуждением в земной реальности. Это многоликое женское создание, посредством „флирта”, манипулирует лирическим героем-поэтом. Ночью в сновидениях он устремляется за ее отдаленным ликом, днем же поэт грезит о встречах с ней, отрываясь от реальной жизни. Увлечение данными онирическими видениями приводит автора поэмы к изнеможению тела, души и духа: „Дух мой выкорчеван. Все мало. / Мысль отравлена. Кровь – в огне. / Будто Ад огневое жало / В ткань душевную вонзил мне” (Д, с. 476).

Таким образом, демоница из андреевского *Дуггура*, это воплощение злого духа – *суккубуса*, который обладает чертами роковой женщины. Персонаж *femme fatale*, по словам фон Франц, символизирует мужскую неосуществимую мечту о любви, счастье и материнском тепле („гнездышке”) – мечту, уводящую далеко в сторону от реальности. Мужчина устремляющийся за таким образом «анимы», гонится за обольстительной, но не реализуемой фантазией<sup>19</sup>.

Свидания с дуггурской демоницей Андреев переживает ночью среди городских ландшафтов Москвы, которая также является как будто органической частью самого поэта. Согласно поэту, этот город вошел ему „в душу, в кровь и плоть” (Д, с. 456), а также завладел снами. Город, с точки зрения глубинной психологии, является местом первичного бессознательного и, одновременно, пространством исцеления и спасения, так как в нем содержится психическая

<sup>19</sup> В. Bednarek, *Epos...*, с. 179–194.

целостность<sup>20</sup>. В городском пространстве соединяются все разорванные части личности, являющиеся проекцией архетипического образа человеческого подсознания на внешний мир. Более того, выразительно расположенные города в мужских сновидениях зачастую символизируют „аниму”<sup>21</sup>.

Андреев утверждал, что существует несколько версий Москвы, а каждая из них находится в определенном потустороннем мире. В анализируемом нами произведении дуггурская Москва представляет собой „тысячешумное”, многоликое, искушающее и опьяняющее пространство. Это демоническая цитадель, в которой властвует „мрачная богини” подчиняя себе мужчин с помощью „сексуального излучения”. Демоница Москвы и город-Москва тождественны, их образы совмещаются и переплетаются на протяжении всего произведения. Андреев влюблен в обе эти формы проявления женственной натуры.

Сфера потусторонней Москвы втягивает и пленяет героя-поэта. Он предаваясь беспутству и обману демонической Москвы, ныряет в городскую энергию как в огромный поглощающий океан. Юнгианский ключ к подсознанию, позволяет предположить, что московский „океан” темного разгула в поэме *Дуггур*, соответствует личному бессознательному поэта. Неосознанная сторона „анимы” отвечает за отношения с женщинами, за смутные чувства и настроения, пророческие озарения, восприимчивость к иррациональному, способность любить, тягу к природе и, прежде всего, за связь с подсознанием<sup>22</sup>. Такая постановка вопроса заставляет иначе взглянуть на мистические озарения, сны и видения Андреева. Они оказываются продуктом теневой стороны личного бессознательного поэта.

Формирование „анимы” ученые, исследовавшие архетипы бессознательного, относят к первому носителю „образа

<sup>20</sup> К.Г. Юнг, *Психологические...*, с. 275.

<sup>21</sup> Понятие, употребляемое Андреевым в трактате *Роза Мира* по отношению к женским демоническим созданиям, проживающим в городах *Дуггура*.

<sup>22</sup> См.: М.Л. фон Франц, *Процесс индивидуации...*, с. 183–185.

души” – матери. Материнский первообраз переносится на других женщин, вызывающих в мужчине положительные или отрицательные чувства. Отделение от матери – это одна из важнейших и самых деликатных проблем в развитии личности мужчины<sup>23</sup>.

Тема материнства появляется в третьей части поэмы *Дуггур* в стихотворении *Эринии* (Д, с. 476). Здесь древнегреческие богини, символизирующие угрызения совести<sup>24</sup>, напоминают герою-поэту о чистых мечтах обретения своего личного женского идеала, схожего с „голубым цветком” Новалиса или же „Женственностью ангельских сфер” Гёте. Связь между эриниями и мотивом материнства вытекает из греческой мифологии. Согласно мифу, три греческие богини-мстительницы преследовали Ореста (сына Агамемнона), за убийство матери, которое он совершил по приказу Аполлона. По содействию богини Афины, гнев эриний перевоплотился в милость. В итоге, Орест предстал перед первым в истории мифической Греции судом и был очищен с обвинений<sup>25</sup>.

Появление мифических персонажей в поэме *Дуггур*, на наш взгляд, выявляет также биографическую мотивировку. Согласно воспоминаниям жены Андреева<sup>26</sup>, мать поэта умерла в возрасте двадцати шести лет в результате „послеродовой горячки”. Леонид Андреев не в состоянии простить сыну смерть жены, отдал новорожденного на воспитание семье Добровых. Даниил рос осознавая отцовское отношение к нему. Кроме того, ранняя смерть матери вызвала повышенный интерес поэта к вопросу жизни после смерти. Такая обстановка, могла отразиться на психике поэта, принимая форму подавленных угрызений совести по отношению к умершей матери, которые в стихотворении приняли образ мучающих эриний. Более того, отсутствие материнской близости и мечты о загробной встрече

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> М.Л. фон Франц, *Процесс индивидуации...*, с. 184.

<sup>25</sup> К.Г. Юнг, *Символическая жизнь*, пер. В. Зеленский, Москва 2010, с. 131.

<sup>26</sup> Дж. Л. Хендерсон, *Древние мифы и современный человек*, [в:] *Человек и его символы...*, с. 127.

с родительницей, могли повлиять также на формирование негативного аспекта андреевской „анимы”.

После встречи с богинями-мстительницами, пытающимися растерзать героя-поэта, меняется его восприятие демонического. Свое проникновение в демонические сферы Андреев начинает рассматривать не как порыв к свободе и разрыв с Богом, а как блуждания по лабиринту, в котором он открыл „предпоследнюю дверь” (Д, с. 481). Символика лабиринта связана с темой инициативного пути и испытаний. Цель неопита попавшего в лабиринт заключается в умении найти выход из темноты к свету, достижению тайного духовного центра, который часто относится к символике небесного Иерусалима<sup>27</sup>. Джозеф Луис Хендерсон считает, что сомнамбулическое путешествие через лабиринт помогает мужчине преодолеть страх перед подсознательными демоническими материнскими силами и освободить от их воздействия „аниму”. Только когда данный процесс завершится, мужчина сможет интегрировать свою женскую сторону психики, что, в свою очередь, обогатит содержание его сознания и расширит масштабы личности<sup>28</sup>.

В предпоследнем сочинении третьей части поэмы *Дугзур*, Андреев во сне, под звон колокола, встречает ангела, который восклицает поэту: „Узник, ты волен! Исполнился час” (Д, с. 488). Поэт, всматриваясь в голубоватую тьму, сквозь клубы дыма видит белый собор и серафимов, поднимающихся и спускающихся к нему. Перед Андреевым возникает рай, цель и центр лабиринта – упомянутый небесный Иерусалим. Там он видит кровь в „небесном хрустале” (Чашу Грааля), белый престол и светлых братьев, разбрасывающих цветы. Андреев ассимилирует негативный аспект „анимы” через символ Святого Грааля, который в эмблематике глубинной психологии отождествляется с обретением недостающего женского элемента. Мужчина, находя Грааль, подвергается испытаниям, которые посте-

<sup>27</sup> См.: М.Л. фон Франц, *Процесс индивидуации...*, с. 183–185.

<sup>28</sup> Ibidem.

пенно пробуждают в нем осознание женской части его натуры.

Констатируя, теневой „образ души” в поэме, это, прежде всего, роковая и коварная мстительница – демонический *суккубус*, который возбуждает в герое-поэте эротическое вожделение. Более того, этот аспект „анимы” отвечает за склонность Андреева предаваться разрушительным иллюзиям. Демоническая Москва, оказывается „образом души” поэта. Лики андреевской демоницы совмещены и переплетены с городским пространством столицы России. Автор поэмы проецирует на город личные отношения к женской натуре, он не скрывает чувства влюбленности в злобную, демоническую и таинственную Москву. Это качество психики Андреева, символизирует безбрежный „океан” подавленной и неосознанной женской природы.

Теневые черты психики Андреева раскрываются в произведении *Дуггур* с помощью античной символики (эринии, лабиринт, химеры). Преодоление и интеграция его негативной стороны женской натуры происходит в поэме с помощью христианской эмблематики (свеча, церковь, молитва, серафимы, ангел, небесный град, „кровь в хрустале”). Однако, данное формирование цельности в психике поэта складывается на уровне подсознания (бессознательного – личного и коллективного). Сознательно же сам Андреев, с перспективы зрелых лет, оценивает этот этап своей жизни с церковной точки зрения – т.е. как преодоление демонического искушения, в котором помогли ему провиденциальные существа.

Глубинная психология позволяет обнаружить истоки художественных образов в поэме *Дуггур* в бессознательной сфере психики Андреева. На основании нашего анализа можно предположить, что концепция женственности эволюционирует в восприятии поэта от демонической блудницы до святого материнства, от *дуггурской* Москвы до небесного Иерусалима. Причем этот процесс отражает развитие, понимаемое в рамках духовной инициации, личности самого Андреева. Поэту-мистика удалось в конечном

итоге отделить „аниму” от образа матери, а символическое столкновение с эринями позволило ему освободиться от чувства вины по отношению к матери.

Jana Nowakowska

The Demonic Beginning in the Poem *Duggur* by Daniil Andreyev

The central theme of the poem *Duggur* by Daniil Andreyev, is a clash with the demonic femininity, which is personified, on the one hand, in the guise of a tempting harlot, and on the other, in the image of the city Moscow. Depth psychology reveals the origins of those artistic images in Andreyev's unconscious psychic sphere. Result of our analysis suggests that the concept of femininity in the perception of the poet evolves from harlot to saint motherhood, from demonic Moscow to the heavenly Jerusalem. Moreover, this process reflects the development, understood in the framework of spiritual initiation, of the Andreev's identity.

ADAM KAMIŃSKI  
Uniwersytet Gdański



KAFTAN I CAŁUN.  
PRÓBA KONFEKCYJNEJ INTERPRETACJI  
*WIELKIEJ ELEGII DLA JOHNA DONNE' A*  
JOSIFA BRODSKIEGO  
(W PRZEKŁADZIE STANISŁAWA BARAŃCZAKA)  
W KONTEKŚCIE CIEMNOŚCI

*Wielką elegię dla Johna Donne'a* (Большая элегия Джону Донну, 1963) Josifa Brodskiego<sup>1</sup> ogarnia ciemność. To ona porządkuje rzeczywistość tego specyficznego – z jednej strony odrębnego, a z drugiej strony charakterystycznego dla poety z Petersburga – poematu. Odrębnego, bo przemieszczającego w obręb innej, konkretnej, jednostkowej poetyckiej tradycji, zarówno w duchu, jak i w elementach stylu, a charakterystycznego, bo pozwalającego rozpoznać w jego autorze formalnego i filozoficznego ucznia czołowego przedstawiciela nurtu metafizycznego w angielskiej poezji przełomu XVI i XVII wieku.

Brodski w rozmowie z Sołomonem Wołkowem na pytanie, co dali metafizycy poezji nowoczesnej, odpowiada:

---

<sup>1</sup> Poemat cytowany na podstawie wydania: J. Brodski, *Wielka elegia dla Johna Donne'a*, tłum. St. Barańczak, [w:] idem, *Poezje wybrane*, tłum. S. Barańczak, K. Krzyżewska, W. Woroszyłski, wstęp C. Miłosz, Kraków 1996, s. 124. Wszystkie kolejne fragmenty z utworu cytuję za tym wydaniem, ograniczając się tylko do podania numeru strony.

W istocie wszystko. Poezja jest z definicji sztuką metafizyczną, gdyż metafizyczna jest jej materia – język. Różnica między metafizykami a niemetafizykami w poezji to różnica między tymi, co rozumieją, czym jest język (i na czym on, by tak rzec, stoi), a tymi, co niezbyt się tego domyślają. Pierwsi, powiem z grubsza, interesują się źródłem mowy. A tym samym – źródłem wszystkiego. Co do reszty – to sobie szczebiocze<sup>2</sup>.

Nie jest przypadkiem – według Brodskiego – że w wieku XX na nowo odkrywa się poezję baroku:

Co do metafizyków angielskich to pojawili się w następstwie renesansu, który (wbrew nader rozpowszechnionej perspektywie) był czasem niebywałego duchowego zamętu, niepewności, pełnej kompromitacji bądź utraty ideałów. [...] w czasach renesansu czynnikiem destabilizującym była nie wojna, ale odkrycia naukowe: wszystko uległo zachwianiu, zwłaszcza wiara. Poezja metafizyczna – to odbicie tego chaosu. Oto, czemu poeci naszego stulecia, ludzie dotknięci traumą wojny, odkryli dla siebie w szkole metafizycznej tak bogate współbrzmienia<sup>3</sup>.

Zastanawiając się nad ideologicznym wkładem tego nurtu w sztukę, Brodski mówi o dwóch elementach: idei nieskończoności „pod wieloma względami odsuwającej w cień nieskończoność w jej wersji religijnej” oraz dysonansie, który traktuje się tu nie jako koniec, ale jako początek sztuki.

Pytany o formalne nowości u metafizyków, Brodski odpowiada krótko, ale ekspresyjnie: „O, to była istna jakościowa eksplozja, ogromny skok! Niebywała różnorodność strofiki, zawrotna metaforyka”<sup>4</sup>.

Zainteresowanie Johnem Donnem nie ograniczało się tylko do lektury. Brodski zaczął przekładać angielskiego poetę – jak mówi – „najprzód dla siebie i kumpli, potem z myślą o jakiejś

<sup>2</sup> S. Wołkow, *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 160.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>4</sup> Ibidem.



przyszłej, bliżej nieokreślonej publikacji<sup>5</sup>. W 1967 roku moskiewskie wydawnictwo w prospekcie serii *Pomników literatury* zapowiadało nawet edycję tomu *Poezja angielskiego baroku* w przekładzie Brodskiego i opracowaniu Wiktora Żyrmuńskiego. Wydanie przekładów, nawet po aresztowaniu i zsyłce poety na Północ, nawet po śmierci prof. Żyrmuńskiego (styczeń 1971), byłoby jeszcze możliwe, ale „w pracy nad przekładami występowały wciąż niewybaczalne przerwy: trzeba było zarabiać na życie, a i napisać czasem coś własnego”<sup>6</sup> – jak wspomina poeta. Ostatecznie kwestię publikacji w Rosji przekreślił dopiero 10 maja 1972 roku, kiedy w biurze OWIR-u dano Brodskiemu dość prosty wybór – natychmiastowa emigracja lub kolejne represje w kraju.

\* \* \*

Na pierwszy rzut oka *Wielka elegia dla Johna Donne’a* wygląda na utwór niewątpliwie piękny, ale także śmiertelnie nudny. I trzeba przyznać, że nawet czytelnika życzliwie przyjmującego Brodskiego teorię pierwszeństwa fonetyki nad semantyką<sup>7</sup> podczas lektury tego poematu mogą ogarnąć pewne wątpliwości. Dopiero zrozumienie, że utwór ten wyrzuca poza ściśle rozumianą orbitę współczesności, na granice stylizacji, pozwala odnaleźć klucz do odczytania ciągnącego się litanijnie przez dziesiątki wersów opisu śpiącego świata.

Usnął John Donne, usnęło wszystko wokół,  
ściany, podłoga, obrazy, wazony,  
usnął stół, pościel, rygiel, hak, śpią w mroku  
szafa i kredens, świeca i zasłony,  
usnęło wszystko (s. 15).

Bez sympatii dla baroku poematu tego nie powinno się czytać. Odbiorca musi pogodzić się z tym, że poeta nie będzie dążył do puent i skrótów, wręcz przeciwnie. Racząc stylistycznymi

<sup>5</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>7</sup> Zob. C. Miłosz, *Noty o Brodskim*, w: idem, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 286 oraz B. Maj, *Dar Mowy. Kilka uwag do wierszy młodego Brodskiego*, [w:] J. Brodski, *Lustro weneckie*, tłum. K. Krzyżewska, Kraków 1993, s. 119.

smaczkami, spokojnie, systematycznie nakreśli obraz rzeczywistości, nad którą zapadła noc.

Istnieje tutaj uogólniająca i kluczowa zależność między snem poety a snem całego świata. Detaliczne wyliczenia co pewien czas zamykane są refrenami – „usnął John Donne” oraz „usnęło wszystko”. Jednym z fundamentów przedstawionego świata staje się też wszechanimizacja. Jeśli coś może zasnąć, musi należeć do rzeczywistości ożywionej.

Uśpioną rzeczywistość mówiący opisuje, zaczynając od izby, w której znajduje się angielski poeta. Monotonię wyliczenia rozbijają – także zgodnie z duchem baroku – zaskakujące zestawienia. Wśród sprzętów domowych, części garderoby, przyborów do pisania, miejsc w pomieszczeniu, kartek, pojawiają się też słowa czy części ciała:

Wszędzie noc: w kątach, w bieliźnie, w fotelach,  
w papierach, w stole, w gotowej przemowie,  
w jej słowach, w szczypcach, w bierwionach, w popiele  
kominka, który wystygł, w kątach powiek (s. 15).

Opisujący wreszcie – przez otwór okienny – opuszcza wnętrze:

Wszystko usnęło. Okno. Okiennica.  
Śpi śnieg za oknem. Wielkie, białe plamy  
sąsiednich dachów. Śpi cała dzielnica,  
na śmierć rozcięta przez okienne ramy (s. 15).

W aurze zimowej nocy krąży po ulicach, podwórkach, targach, zagląda nawet do piwnic, powoli zmieniając perspektywę na coraz szerszą:

Londyn twardo chrapie.  
Żaglowiec w porcie zasnął. Wody śpiące  
leniwie tylko pod kadłubem chrapią,  
z niebem się łącząc gdzieś na horyzoncie.  
Usnął John Donne. I morze z nim usnęło.  
I brzeg kredowy ponad morzem usnął.  
Noc całą wyspę jednym snem objęła (s. 15–16).

Wreszcie spojrzenie wznosi się ponad cały świat:

Usnęło wszystko. Lasy, rzeki, gleby.  
Świat martwy, żywy. I nikt się nie budzi (s. 16).

I dosięga perspektywy przestrzeni pozaziemskich – nieba i piekła, gdzie przebywają anioły i śpi szatan, „Usnął Pan”. Żeby zejść z powrotem na ziemię, byty nadprzyrodzone poeta umiejscawia następnie „pod kopułą katedry Pawłowej”, identyfikując je z rzeźbami świątyni, zapewne katedry św. Pawła w Londynie, której Donne był dziekanem.

Kolejny raz wypowiedziany refren „Usnął John Donne” wprowadza opis innej części śpiącej rzeczywistości – twórczości angielskiego poety. Mówiący przeplata tu – jednocząc ze sobą – opis śpiących sylab, słów, wersów, figur stylistycznych z przekazem, zawartością, obrazami poezji. W sylabach śpią więc

Smutki, grzechy, przywary ułomne [...]  
I śpi w nich wizja czarnych wód letejskich,  
a za nią jeszcze inna wizja – sława.  
Nieszczęścia wszystkie śpią. I śpią cierpienia.  
Występki śpią. Śpi dobre obok złego (s. 16–17).

Spoczywają także bohaterowie dzieł – dobre i złe moce, a także ich „źli słudzy. Przyjaciele. Dzieci”.

Ciszę zaburza tylko skrzywienie sniegu i jeszcze jeden odgłos:

tam, w nocnej ciemności,  
płacze ktoś cicho, szepcze w lęku, szlocha.  
Rzucony w zamieć, o ratunek prosi  
i płacze w głoś. Ktoś jest w tych mroźnych mrokach.  
Ten głoś tak cienki. Igłą w górze zastygł.  
A nici nie ma... I płynie sam jeden  
ten głoś przez mrozy, mgły, ciemność i zaspę,  
zszywając noc i świt wysoko w niebie (s. 17).

W wierszu pojawia się teraz wyodrębniony głoś. To John Donne, który pyta: „Któż tam lka?”, i sugeruje różne możli-

wości. Płaczący nie przyznaje się, że jest aniołem, cherubem z katedry czy też jej patronem – św. Pawłem. Nie jest to także – bo nie odpowiada – Pan ani archanioł Gabriel grający na trąbie.

Lecz cóż, ja jeden otworzyłem oczy,  
a jeźdźcy już siodłają swoje konie?  
Wszystko śpi twardo. W twardej garści mroku.  
Ogary z niebios pędzą w tłumnej sforze. (s. 18)

Do łkania przyznaje się wreszcie dusza Johna Donne'a:  
To ja boleję na wyżynie nieba,  
że całe brzemień mych myśli i wzruszeń  
na Twoje barki złożyć było trzeba (s. 18).

Dusza mówi, że to dzięki niej poeta otrzymał szczególne dary: możliwość widzenia, mógł wzbić się „ku słońcu”, osiągnąć perspektywę ponadludzką, ponadświatową, ujrzeć „piekło – w sobie i na jawie” oraz „raj jasny i święty w przygnębiającej ludzkich żądz oprawie”.

Widziałeś życie: jak wyspa oblane  
jest oceanem, nad którym też byłeś;  
z wszystkich stron tylko mrok w nim, mrok i lament (s. 18).

Jak dalej mówi – dopiero widok Boga kazał Donne'owi zawrócić – i opisuje kraj, do którego brzemień nie pozwoliło angielskiemu poecie wlecieć. To kraina pozbawiona lęków, o łagodnym klimacie, przepelniona światłem, o nienaruszonych przez oraczy polach i gęstych lasach:

Świat stamtąd widać niczym sen w malignie.  
Bóg zamajaczy niekiedy jak ognik (s. 18).

Dusza płacze, bo musi wrócić do świata materialnego, nie może dostać się do owej krainy „przyodziana w ciało”. Zwraca uwagę wreszcie na śnieg, który pełni rolę nici, zszywającej rozdzielone części:

To nie ja szlocham – to ty płaczesz, Johnie.  
Leżysz samotny i śpią we drzwiach zamki,

gdy śnieg wiruje nad uśpionym domem,  
gdy śnieg bezgłośnie leci w ciemność stamtąd (s. 19).

Widzimy następnie śpiącego Donne'a. Czeka na niego nieukończony wiersz, który drwi „szczybatym śmiechem”, że poeta zna tylko miłość świecką, a duchowa „wciela się w klechę”. Widzimy szaty, w których leży, i zimowe, nocne, rozgwieżdzone niebo.

\* \* \*

Choć nie jest celem tego tekstu szersze i dokładniejsze wydobywanie aluzji Brodskiego do Donne'a, warto w tym miejscu zacytować fragment liryku *Pogrzeb (The funeral)* londyńskiego poety, pokazujący skalę poetyckich nawiązań:

Ktokolwiek w całun owinie mnie biały,  
Niechaj nie rusza  
Włosów splecionych, które opasały  
Jedno z mych ramion: w nich czai się Dusza  
Zewnętrzna i widoma,  
Przez tamtą, która w niebiosa odbiegła,  
Namiestnikiem zrobiona,  
By członków, jej prowincyj, przed rozpadem strzegła.  
Bo skoro nie ta, co z mózgu sphywała  
W dolne rejony,  
Zżyć mogła w całość wszystkie cząstki ciała<sup>8</sup>.

Dobrym kluczem w myśleniu o poemacie z 1963 roku w kontekście ciemności wydaje mi się klucz – że się tak wyrażę – konfekcyjny. Mam tu na myśli wizerunki angielskiego poety utrwalone na dwóch portretach, z którymi nadzwyczaj dobrze korespondują obrazy z *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a*.

Pierwszy to portret datowany na 1591 rok, wydrukowany na frontyspisie *The poems of John Donne*, drugi – to portret trumienny zamówiony przez poetę kilka miesięcy przed śmiercią. Odmienne, dobrze obrazują – pozornie sprzeczne – dwa oblicza, dwie fazy życia poety: Jacka Donne'a, młodego, rozhuka-

<sup>8</sup> J. Donne, 77 wierszy, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 85.



Portret Johna Donne'a, datowany na 1591 rok

nego twórcę erotyków, i opuszczającego ten świat, dojrzałego kaznodzieję, poetę religijnego – „doktora Donne’a”<sup>9</sup>.

Na pierwszym z portretów widzimy Donne'a-młodzieńca, o wydatnym nosie, szeroko otwartych oczach, z lokowanymi włosami do ramion, delikatnymi brwiami i wąsikami, rękojeścią rapiera w prawej dłoni, a przede wszystkim w uwiecznionym białym kołnierzykiem czarnym kaftanie.

Ten wizerunek współgra z pojawiającym się pod koniec poematu, w moim przekonaniu jednym z kluczowych, obrazem – kaftanu.

<sup>9</sup> Zob. S. Barańczak, *Wstęp: Człowiek Donne'a*, [w:] J. Donne, *77 wierszy...*, s. 10.



Portret Johna Donne'a w całunie, kilka miesięcy przed śmiercią (marzec 1631 roku)

Choć można życie z kimś dzielić, to przecież nikt z nami śmierci naszej nie podzieli.  
Jest w tej tkaninie dziura. Kto chce, z boku ją rwie. Odejdzie. Wróci. Znów urywa strzępek. I tylko niebo w nocnym mroku czasem te dziury swą igłą zaszywa.  
Śpijże, śpij, Johnie Donne. Uśnij, choć dziury upstrzyły kaftan. Dziurawą masz szatę.

Śpij. Jeszcze trochę, a wyrzy zza chmury  
Gwiazda, co z dawna czuwa nad twym światem (s. 20).

Kaftan poety – identyfikowany z nocnym niebem, firmamentem, sklepieniem ponad kulą ziemską – obejmuje wszystko, co dzieje się na planecie – także więc wyliczone w pierwszej części utworu przedmioty i miejsca – a jednocześnie stanowi zasłonę, przez której dziury – wyrazisty znak materialnej niedoli – prześwituje światło. Ziemską marność zostaje transponowana w poetyckim opisie w obraz gwiazd, a jednocześnie – w miejsce inicjacyjne, graniczne, styk profanum i sacrum. Przejście między światami dokonuje się bowiem tą drogą, poprzez rozrywanie ciemnej, niebieskiej zasłony. Sen-śmierć pozwala przedostać się na drugą stronę. Kontakt z nieziemską krainą obciążony jest jednak ryzykiem. Czasem powrót nie jest już możliwy.

Na drugim, przedśmiertnym, wizerunku (który poeta powieścił sobie na ścianie i jeszcze kilka miesięcy przed śmiercią spoglądał na niego) widzimy twarz starca o wydatnych kościach policzkowych, z ciężkimi powiekami na zamkniętych oczach, opadniętym nosem, posiwiałą brodą i wąsami. To wszystko z Johna Donne’a – bo resztę, tors, ramiona, szyję i boki głowy, okrywa zawiązany na czubku głowy całun.

Podobny ptakom, Donne śpi w swoim gnieździe,  
czystą swą drogę i miłość do życia  
na wieki wieków zawierzywszy gwieździe,  
która wygląda z chmurnego ukrycia.  
Podobny ptakom. I duszę ma czystą,  
a jego droga, choć zapewne grzeszna,  
jest przyrodzona jak wołanie piskląt,  
których gromada w szpaczym gnieździe mieszka.  
Podobny ptakom, rano się przebudzi.  
Teraz spoczywa pod przykryciem białym,  
póki się igła snu i śniegu trzodzi,  
zszywając duszę z jego śpiącym ciałem (s. 19–20).

I tu mam poczucie głębokiej korespondencji obrazu poetyckiego i graficznego. Białe okrycie, ptasie gniazdo – dom dla duszy – duchowość, czystość, niewinność to zarówno stan



człowieka śpiącego, jak i optymalna kondycja wierzącego „na wieki wieków”. To wizerunek oczekującego na ostateczne zmartwychwstanie.

Oba obrazowania mają jednak i to, co je jednoczy. W przekazach plastycznych jest to po prostu John Donne, który – i owszem – zmieniał się, ale pozostał tą samą osobą. W poemacie jednanie duszy i materii, światła i ciemności, nieba i ziemi odbywa się dzięki zimowej naturze niewidzialnego krawca:

Ale cyt! podczas gdy tu płaczem mącę  
twój sen, za oknem spada w wielkich płatkach  
śnieg, rozłączenie nasze zszywający:  
tam i z powrotem igła, igła lata (s. 19).

Sprzeczności w rzeczywistości istoty ludzkiej czasem tylko na pierwszy rzut oka wydają się być sprzeczne: „Między przeżyciem religijnym (w jego skrajnie mistycznej postaci) a przeżyciem erotycznym (w jego skrajnie zmysłowej) nie ma, wbrew pozorom, sprzeczności: jest natomiast napięcie, jak pomiędzy przeciwnymi biegunami wyznaczającymi maksymalny zakres ludzkiego doświadczenia”<sup>10</sup>.

Napięcie bowiem nie jest w stanie zlikwidować jedności, ono jest twórcze, tak jak kontrast między bielą i czernią, kołem i trójkątem, pionem i poziomem, które fundują najważniejsze symbole religijne ludzkości.

Czy John Donne w poemacie Brodskiego umarł, czy tylko śpi? Poemat nie daje jednoznacznej odpowiedzi, raczej – na odwrót – potwierdza obie naraz: jest pod tym względem trochę jak wizerunek zmarłego Johna Donne’a, który przez kilka miesięcy życia prezentował się jeszcze londyńskiemu poecie ze ścian. Bo i śmierć wierzącego chrześcijanina jest tylko szczególnym rodzajem snu. Być może nawet odpowiedź na to pytanie w ogóle nie jest niezbędna: pozornie skrajne formy – życie i śmierć, tak jak światło i ciemność – stanowią przeciwieństwo o mistycznej pełni, nierozłączności, współzależności wszystkiego, co dzieje się we wszechświecie.

<sup>10</sup> S. Barańczak, *Wstęp...*, s. 11.

Adam Kamiński

Kaftan and Shroud.

Textile Interpretation of Joseph Brodsky's *Elegy to John Donne*  
(Translated by Stanislaw Baranczak) through Darkness

The text presents the reading of Joseph Brodsky's *Elegy to John Donne*, in which darkness is seen as the fundamental matter of the poem. The works of metaphysical poets (especially John Donne) are used as a framework for the analysis. Two portraits of John Donne, of the poet in his early and later years, are also employed as vital analytical clues.

MAREK WILCZYŃSKI  
Uniwersytet Gdański



SHADES OF THE DARK. HISTORY, RACE,  
AND THE SUPERNATURAL  
IN H.P. LOVECRAFT'S FICTION

To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings<sup>1</sup>.

„Dark” was definitely not Lovecraft’s favorite epithet. His most favorite gothic adjectives were „hideous”, „blasphemous”, and, in particular, „eldritch”, which is a word quite hard to find even in other popular horror writers’ vocabulary. Yet, of course, since the very beginning of the gothic discourse proper, marked by Edmund Burke’s *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, a veritable repertory of gothic special effects, darkness has been one of the basic

---

<sup>1</sup> E. Burke, *On the Sublime and Beautiful*, [in:] *Harvard Classic*, ed. Ch.W. Eliot, vol. 24, part 2, New York 1909–1914, <http://www.bartleby.com/24/2/203.html> [access: 15.09.2014].

components of horror fiction. This also applies to Lovecraft's novels and stories, in which the dark has a few shades, both literal and metaphorical, referring to the labyrinthine avenues of the past, color of skin or the hue of various supernatural entities. As in most literary texts of the Western civilization, darkness or blackness were for the author of *At the Mountains of Madness* valorized negatively as the characteristics of evil and signs of imminent danger. A student of New England history and folklore, and a racist, he had at his disposal such props as black magic related to witchcraft and, on the other hand, Africans or Indians from India, though his comprehensive list of races inferior to „Nordics”, such as the English, Scots, and Scandinavians, included also, among others, Slavs and the Irish. One of the latest short stories by Lovecraft, „The Haunter of the Dark” of 1935, makes darkness quite material since it constitutes the very substance of an evil being from an extraterrestrial dimension. To resist the „haunter”, it is actually enough to face it with some light in hand, even faint, so that the electric lighting of Providence, RI, where the story is set, acquires the power and significance of industrially fueled „white” anti-magic.

Arguably, Lovecraft's horror fiction stemmed from another crisis in New England's „white” history which began at the turn of the 17<sup>th</sup> century<sup>2</sup>. After the Civil War the region lost its former dominant cultural position in the United States and suffered economically from the heavy losses of adult male population on the battlefield. This is how Allen Tate, a sympathetic Southerner, described the local situation even before the war broke out in his well-known essay on Emily Dickinson:

[B]y 1850 the great fortunes had been made (in the rum, slave, and milling industries) and New England became a museum. The whatnots groaned under the load of knickknacks, the fine china dogs and cats, the pieces of Oriental jade, the chips of the leaning tower at Pisa. There were the rare books and the cosmopoli-

---

<sup>2</sup> For an account of critical moments in the history of New England, see: J. McWilliams, *New England's Crises and Cultural Memory. Literature, Politics, History, Religion 1620–1820*, Cambridge 2004.

tan learning. It was all equally displayed as the evidence of a superior culture. [...] But culture, in the true sense, was disappearing. Where the old order, formidable as it was, had held all this personal experience, this eclectic excitement, in a comprehensive whole, the new order tended to flatten it out in a common experience that was not quite in common; it exalted more and more the personal and the unique in the interior sense<sup>3</sup>.

Lovecraft, born in 1890 in Providence, R.I., on top of the College Hill right next to Brown University, grew out of that downfall and that atmosphere. He considered himself an heir to the past glory of Rhode Island and Massachusetts, inimical to each other as they used to be for centuries before, but indeed he indulged in „the personal and the unique in the interior sense”, choosing to continue the literary convention of the gothic which, however, no longer enjoyed the status it had in the times of Hawthorne and Poe. In the early 20<sup>th</sup> century it belonged to the limbo of small magazines addressed to buffs, the „epicures in the terrible”, far from the center of the nation’s literary life. More and more associated with popular culture, horror fiction ceased to be an expression of epistemological or aesthetic debates, and became a form of entertainment, conscious of the exploited repertoire of its devices and prone to parody. In a way, Lovecraft as an author of stories set in New England was also an unacknowledged colleague of the female local colorists – Sarah Orne Jewett, Mary E. Wilkins Freeman, Alice Brown, Rose Terry Cooke, and Annie Trumbull Slosson<sup>4</sup> – particularly that Freeman and Slosson would occasionally turn to the gothic, too. Apparently, Lovecraft’s agenda was different: he brought into play haunted houses, monsters, books of secret lore, and various degraded forms of life, but dingy sceneries, sporadic use of dialect, and attention paid to regional details connected

<sup>3</sup> A. Tate, *Emily Dickinson*, [in:] *Essays of Four Decades*, Chicago 1968, p. 283–284.

<sup>4</sup> For standard accounts of the postbellum New England local colorists, see: Perry D. Westbrook, *Sarah Orne Jewett and Her Contemporaries*, Revised Edition. Metuchen, NJ–London 1981; J. Donovan, *New England Local Color Literature. A Women’s Tradition*, New York 1988.

him to the local women writers. Like them, describing the fallen New England world with few men, spinsters involved in small business and other traditionally male occupations, and deserted seaports suddenly changed into modest summer resorts, he articulated the sense of crisis, even though in his view that crisis was sometimes of truly cosmic and supernatural dimensions<sup>5</sup>.

According to Lovecraft, in New England trouble could not be avoided, inscribed in its history and thus inevitable. Inconspicuous looks and shabby exteriors, which do not resemble the traditional gothic paraphernalia of European horror fiction, are misleading and because of that even more ominous. The famous opening paragraph of „The Picture in the House” (1920) is a fair warning:

Searchers after horror haunt strange, far places. For them are the catacombs of Ptolemais, and the carved mausolea of the nightmare countries. They climb to the moonlit towers of ruined Rhine castles, and falter down black cobwebbed steps beneath the scattered stones of forgotten cities in Asia. The haunted wood and the desolate mountain are their shrines, and they linger around the sinister monoliths on uninhabited islands. But the true epicure in the terrible, to whom a new thrill of unutterable ghastliness is the chief end and justification of existence, esteems most of all the ancient, lonely farmhouses of backwoods New England; for there the dark elements of strength, solitude, grotesqueness, and ignorance combine to form the perfection of the hideous<sup>6</sup>.

Behind the wooden walls of the „lonely farmhouses” which seem „heimlich”, all too familiar, but are, in an obviously Freudian sense, „unheimlich” – unsettling and quietly horrify-

<sup>5</sup> For the latest analysis of Lovecraft’s debt to New England, see: J.C. Eckhardt, *The Cosmic Yankee*, [in:] *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H.P. Lovecraft*, eds. D.E. Schultz, S.T. Joshi, Rutherford 1991, p. 79–100.

<sup>6</sup> H.P. Lovecraft, *The Picture in the House*, [in:] *The Dunwich Horror and Others*, ed. S.T. Joshi, Sauk City, WI 1963, p. 116. All the subsequent quotations from this edition will be marked as DH followed by the page number.

ing, there opens the space of the unsuspected, the alien, and the dangerous, as well as the time of the repressed and the forgotten, though once very real. Lovecraft makes references to the late seventeenth-century witchcraft, sinister cults of the kind suggested in Hawthorne's „Young Goodman Brown”, and the notorious Cotton Mather, remembered as the chief persecutor of the victims of mass hysteria in Salem. The most important and the longest of Lovecraft's New England narratives is „The Case of Charles Dexter Ward” (1927), one of the three novellas he published. (The other two are „At the Mountains of Madness”, a sequel to Poe's *Narrative of Arthur Gordon Pym*, and „The Dream-Quest of Unknown Kadath”, a fantasy piece.) Charles Dexter Ward of Providence, R.I., is used by a seventeenth-century wizard, a Joseph Curwen, as body that enables the wizard to continue his supernatural existence owed to the contact with evil powers and the knowledge of secret formulas. The knowledge of black magic he drew from a formidable collection of books, including the works of such classics as Albertus Magnus, Ramon Llull, Roger Bacon, Robert Fludd, and Lovecraft's own famous contribution to the pantheon of experts in sinister lore, „the mad Mad Arab Abdul Alhazred”, author of the *Necronomicon*<sup>7</sup>. However, when Mr. John Merritt, a bibliophile from nearby Newport, came to visit the owner of the renowned library, he was most moved by a passage accidentally spotted in „a badly worn copy of Borellus” (actually Cotton Mather's *Magnalia Christi Americana*<sup>8</sup>) spread on the table:

The book was open at about its middle, and one paragraph displayed such thick and tremulous pen-strokes beneath the lines of mystic black-letter that the visitor could not resist scanning it through. Whether it was the nature of the passage underscored, or the feverish heaviness of the strokes which formed the underscoring, he could not tell; but something in that combina-

---

<sup>7</sup> H.P. Lovecraft, *The Case of Charles Dexter Ward*, [in:] *At the Mountains of Madness and Other Novels*, ed. S.T. Joshi, Sauk City, WI 1964, p. 121.

<sup>8</sup> See: J. Dorfman, *Essential Saltes*, [in:] „Crypt of Cthulhu” 66, vol. 8, no. 7, Lammas 1989, p. 18, 17.

tion affected him very badly and very peculiarly (MM, 121–122).

The underlined fragment of the text, which must be quoted, read as follows:

The essential Saltes of Animals may be so prepared and preserved, that an ingenious Man may have the whole Ark of Noah in his own Studie, and raise the fine Shape of an Animal out of its Ashes at his Pleasure; and by the lyke Method from the essential Saltes of humane Dust, a Philosopher may, without any criminal Necromancy, call up the Shape of any dead Ancestour from the Dust whereinto his Bodie has been incinerated (MM, 122).

To begin with, the term „black-letter”, which refers to a typeface used by fifteenth- and sixteenth-century European printers, appears also in Horace Walpole’s preface to the first edition of *The Castle of Otranto*, the founding model of the gothic novel<sup>9</sup>. This kind of blackness is indeed a unique kind of darkness: on the one hand, it points to some horrifying events from the past – the gist of the gothic genre in its classic version; on the other, by alluding to the production of books, it emphasizes the literariness of the horror fiction – a narrative convention rooted in historical documents and continued by a network of intertextual references to predecessors. Apparently, books play in „The Case of Charles Dexter Ward” a double role. In the represented world of the novella, they make the shrine of forbidden knowledge put into use both by Joseph Curwen and by the title protagonist, Curwen’s descendant. On the intertextual level, they constitute a repertoire of motifs and verbal traces, ranging from Walpole to Poe, Lovecraft’s acknowledged mentor. From Poe come at least two significant features of „The Case”: the seventeenth-century magician’s return to life in Ward’s body resembles the peculiar metempsychosis in „Ligeia”, while the final sentence unmistakably echoes the ending of „The Facts in

<sup>9</sup> See: H. Walpole, *The Castle of Otranto*, [in:] *Three Gothic Novels*, ed. E.F. Bleiler. New York 1966, p. 17.



the Case of M. Valdemar": „For like his accursed picture a year before, Joseph Curwen now lay scattered on the floor as a thin coating of fine bluish-grey dust”<sup>10</sup>. Thus, Lovecraft evokes the past in a twofold manner: he brings back from oblivion the dark heritage of the colonial period and signals his allegiance to the tradition of American gothic at the same time. Undoing the work of repression, he multiplies screens, covers, disguises, and surfaces beneath which monstrosities lurk and from behind which they emerge. As it eventually transpires, Ward is Curwen *redivivus*, „Borellus” is Mather, „black-letter” alludes to Walpole’s quasi-medieval prototype, while Lovecraft himself is the Poe of the twentieth-century pulp.

Another New England tale, a smaller size exercise in summoning back history, is „The Unnamable” (1923). There horror remains unarticulated since no appropriate name can match its lethal intensity, though at last the author indulges in his favorite sensible representation of the utmost dread: „It was everywhere – a gelatin – a slime – yet it had shapes, a thousand shapes of horror beyond all memory. There were eyes – and a blemish. It was the pit – the maelstrom – the ultimate abomination”<sup>11</sup>. Once again the reader can easily recognize two traces of Poe – the pit from „The Pit and the Pendulum” and the maelstrom from „The Descent into the Maelstrom” – but what is perhaps more important is, oddly enough, gelatin, a word with the connotations of unpleasant softness and stickiness, associated with the feeling of abjection. In fact, Lovecraft seems to have been a precursor of a particular type of the experience of horror described by Julia Kristeva in her well-known essay, „Approaching Abjection.” In its opening paragraphs, she also makes references to the „unnamable” which is quite different from the substratum of the romantic Kantian sublime:

<sup>10</sup> Poe’s final sentence, just in case, reads as follows: „Upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putridity.” *The Facts in the Case of M. Valdemar*, [in:] *Collected Works of Edgar Allan Poe. Tales and Sketches 1843–1849*, ed. T.O. Mabbott, Cambridge, MA 1978, p. 1243.

<sup>11</sup> H.P. Lovecraft, *The Unnamable*, [in:] *Dagon and Other Macabre Tales*, ed. S.T. Joshi, Sauk City, WI 1965, p. 207. All the subsequent quotations from this edition will be marked as D followed by the page number.

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. ... When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such a name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. ... The abject has only one quality of the object – that of being opposed to *I*<sup>12</sup>.

One might say that in Lovecraft's story the reverse is the case: there is an object, that's for sure, yet it has no name and what can approach its identity most closely is, again, gelatin, a substance both sticky and malleable, truly hideous if just as well as bit comic. Hence, Lovecraft's fiction, often shocking the audience with rotting flesh and running blood, starts the era of modern and postmodern horror, in particular horror film, with its gory special effects. And yet, the protagonists of „The Unnamable”, Carter and Manton, entered an ancient, deserted house because they were eager students of the Puritan past of Massachusetts, who carefully read their *Magnalia Christi Americana*, as the former, the narrator, mentions its „daemonic sixth book which no one should read after dark” (D, 203). (The sixth book of Mather's „Ecclesiastical History of New England”, entitled „Thaumaturgus, vel. ... *Liber Memorabilium*”, lists „many Illustrious Discoveries and Demonstrations of the Divine Providence”, and its most remarkable Chapter VII, *Thaumatographia Pneumatica*”, relates „the Wonders of the Invisible World, in Preternatural Occurrences.”) The „unnamable” that assaults Manton in the house, leaving in his chest two wounds and „the print of a split hoof” (D, 207), definitely comes from the long gone days when the future Bay State was still a British colony. One of its nicknames might have been the Prince of Darkness whose original cognomen should not be pronounced, lest one wishes to take the risk of calling him into action.

<sup>12</sup> J. Kristeva, *Approaching Abjection*, [in:] *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trans. L.S. Roudiez, New York 1982, p. 1.

One of the details of „The Case of Charles Dexter Ward” paves the way to another source of the specific Lovecraftian darkness, which is that of the non-white races. Joseph Curwen’s shady servants on his isolated Pawtuxet farm „were a sullen pair of aged Narragansett Indians; the husband dumb and curiously scarred, and the wife of a very repulsive cast of countenance, probably due to a mixture of negro blood” (MM, 119). Besides, to conduct his sinister experiments, he first bought large quantities of cattle and then started buying African slaves who kept mysteriously disappearing, although everything seemed in perfect order since their owner was always able to produce papers proving that he had sold them to some other individuals, not so easy to find by those who wanted to ask them questions. Indians and Africans, even as victims, are then classified as allies of the wizard, his helpers – active or passive – in the dark pursuits. „The Picture in the House” conveys a slightly different message: trips to Africa may result in adopting the worst customs of the indigenous population, including cannibalism. An elderly farmer, a not-so-distant cousin of Jewett’s retired fishermen and shipmasters of Maine, first tells his lonely visitor about a certain book once purchased from „Cap’n Ebenezer Holt” (Pigafetta’s *Regnum Congo*, and *Magnalia* is mentioned in the tale, too) and finally turns out to be a cannibal, when a drop of blood suddenly falls on the „yellowed page of the upturned volume” from the ceiling, the floor of the second story. In the last sentence, Poe comes to the rescue once more, as it repeats the ending of „The Fall of the House of Usher”: „A moment later came the titanic thunderbolt of thunderbolts; blasting that accursed house of unutterable secrets and bringing the oblivion which alone saved [the narrator’s] mind” (DH, 124). While in Poe’s text, the causes of the apocalypse are obscure, with a faint suggestion of incest, in Lovecraft’s narrative it is a bad culinary habit of black-skinned barbarians, forbidden among the civilized people. Its practice in New England results in the just punishment of a white native, led astray. His speech, which is the local dialect, leaves no doubt as regards his ethnic identity.

Africa is the most dangerous place, seductive and potentially ruining whole families, including ancient aristocratic ones from Britain – Sir Arthur Jermyn from „Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family” (1920) discovers to his horror and dismay that among his ancestors there was an African ape, which leaves him no way out but immediate self-annihilation by fire – but other „exotic” locations and peoples may also occasionally pose danger to good Americans of the proper stock. In „The Horror at Red Hook” (1925), a story almost exceptionally set in Brooklyn, New York, where Lovecraft lived briefly when he was married to Sonia Greene, detective Thomas F. Malone discovers a „dangerous gang of maniacs and man-smugglers”, led by one Robert Suydam and consisting of „unconvicted Kurds, who ... were conclusively found to belong to the Yezidi clan of devil-worshippers” (D, 264). Even though the gang has been destroyed, the victory of the police is declared to be elusive:

As for Red Hook – it is always the same. Suydam came and went; a terror gathered and faded; but the evil spirit of darkness and squalor broods on amongst the mongrels in the old brick houses, and prowling bands still parade on errands past windows, where lights and twisted faces unaccountably appear and disappear. Age-old horror is a hydra with a thousand heads, and the cults of darkness are rooted in blasphemies deeper than the well of Democritus. The soul of the beast is omnipresent and triumphant, and Red Hook’s legions of blear-eyed, pockmarked youths still chant and curse and howl as they file from abyss to abyss, none knows whence or whither, pushed on by blind laws of biology which they may never understand (D, 265).

Evidently, Lovecraft found in cosmopolitan New York another source of darkness, next to the Puritan past – the multi-racial communities of „mongrels” driven „by blind laws of biology” combined with pagan rituals culminating in orgies and human sacrifices. His obsessions continued the American debates upon racial inequality that throughout the 19<sup>th</sup> century first

provided arguments for slavery and later, after the Declaration of Emancipation, for Jim Crow laws<sup>13</sup>. Yet not only mulattoes and mestizos were dangerous. Pureblood Indians proved horrible enough as well, as „He” (1925), the other Lovecraft’s New York story demonstrates in a spectacular way. In the maze of the streets of Greenwich Village, the narrator is taken by a Protean stranger to an old house which most likely dates back to the colonial period and there he encounters one of the natives who lived on Manhattan when the Dutch arrived, now transformed into a formless haunting demon:

The black thing facing me had become only a head with eyes, impotently trying to wriggle across the sinking floor in my direction, and occasionally emitting feeble little spits of immortal malice. Now swift and splintering blows assailed the sickly panels, and I saw the gleam of a tomahawk as it cleft the rending wood. I did not move, for I could not; but watched dazedly as the door fell in pieces to admit a colossal, shapeless influx of inky substance starred with shining, malevolent eyes. It poured thickly, like a flood of oil bursting a rotten bulkhead, overturned a chair as it spread, and finally flowed under the table and across the room to where the blackened head with the eyes still glared at me (D, 275).

Nominally a „redskin”, the Indian demon is pitch black, just like the „paleface” necromancer who knew how to summon him from the past. However, a tomahawk, that most characteristic Indian prop, used also by Charles Brockden Brown in *Edgar Huntly* when the sleepwalking protagonist in an underground cave all of a sudden meets a panther, leaves no doubt that the dark stuff belongs to someone who did not come to America from Africa. To Lovecraft blackness appears to be just the extreme sensible form of wildness, the natural color of horror, so that what can be more horrible than blackness condensed,

---

<sup>13</sup> A standard, if somewhat antiquated, study of the climax of the nineteenth-century U.S. racial controversy is William Stanton’s *The Leopard’s Spots. Scientific Attitudes towards Race in America 1815–1851*, Chicago 1960.

with just eyes identifying it as a once human body? In terms of human versus non-human identity, there is only one step from „He” to the last manifestation of the dark, eventually unrelated to any earthly creature. „The Haunter of the Dark” takes the reader back to Providence – to an abandoned church on the Federal Hill, now a mostly Italian district which still bears its historical name.

The main human character of the story, Robert Blake, is a typical Lovecraftian searcher for supernatural trouble. A writer and a painter, he has enough sensitivity and imagination to respond to the magnetic influence that radiates from the church spire located quite far from College Hill where he lives, but distinctly visible from his big bay window. The church, even though big and well-preserved, is oddly shunned by the local people who do not want to talk about it at all, as if it were not there, behind a fence with a locked gate. Somehow, Blake cannot stop thinking about it and one day takes a trip to the Federal Hill which turns out to be much farther from his place than he imagined. When he finally manages to get into the building, he finds there a collection of books that speaks volumes about the sect which owned it and used the church for its purposes: „a Latin version of the abhorred *Necronomicon*, the sinister *Lib-er Ivonis*, the infamous *Cultes des Goules* of Comte d’Erlette (Lovecraft’s friend and disciple August Derleth? – M.W.), the *Unaussprechlichen Kulten* of von Junzt, and old Ludvig Prinn’s hellish *De Vermis Mysteriis*” (DH, 100). A small record-book he decides to take home to decipher its mysterious cryptograms, but on top of the spire he discovers something even more unusual: „a metal box of peculiarly asymmetrical form; its hinged lid thrown back, and its interior holding what looked beneath the decade-deep dust to be an egg-shaped or irregularly spherical object of some four inches through” (DH, 101–102).

The object was called by the long-gone Congregation of Starry Wisdom which occupied the church a „*Shining Trapezohedron*” – a sort of communication device to attract a most dangerous being virtually beyond description. Blake soon realizes that he should have left both the trapezohedron and the

being alone, yet it is already too late. Having looked into the magic thing, he has been located by the „haunter of the dark” and his fate has been sealed. In darkness, nothing can protect him from the monster – the strangest one of all, since it does not have any solid body. When after a massive power cut in the entire city the „haunter” moves from its lair in the spire to kill Blake, the safe bystanders are unable to give any account of the event: „Nothing definite could be seen in the candleless night, though some upward-looking spectators thought they glimpsed a great spreading blur of denser blackness against the inky sky – something like a formless cloud of smoke that shot with meteor-like speed toward the east” (DH, 112). That „blur of blackness” killed Robert Blake all right – he was found dead at his desk by the window and the pane was unbroken as if nothing had ever penetrated it. In Lovecraft’s Providence darkness itself is lethal. It does not even have to be rendered concrete as Africans, Kurds or eighteenth-century black magicians from New England.

Donald R. Burleson begins his analysis of „The Haunter of the Dark” with stressing that Lovecraft believed it to be his „last major story”<sup>14</sup>, which perhaps indicates its significant position in the writer’s *oeuvre*. Aggressive evil has been reduced there to its essence and the only attribute of that essence is darkness contrasted, but also combined, with light in an ambiguous manner. Burleson notices that the channel connecting the world with the haunter is, paradoxically, „shining”, while the moment of Blake’s death is accompanied by a „lightning flash” observed by the whole population of Providence<sup>15</sup>. In the last entry, Blake writes in his diary: „The lightning seems dark and the darkness seems light...” (DH, 114). Thus, the latter dissolves in his experience, as well as in Lovecraft’s writing. Literature and art play in „The Haunter” an important part. The protagonist appears to be the writer’s enhanced self-portrait – an „epicure in the terrible” in his horror stories and paintings. Literally seconds before the lethal strike, he writes down, in an odd lucid interval of

---

<sup>14</sup> D.R. Burleson, *Lovecraft. Disturbing the Universe*, Lexington 1990, p. 147.

<sup>15</sup> See: *ibidem*, p. 151–155.

self-consciousness, the name of Roderick Usher, all too familiar to the readers of American gothic. Indeed, Blake is attached to his persecutor just like Usher is attached to his sister and to the house which eventually falls into pieces and disappears in the waters of the black tarn. But a reference to „The Fall of the House of Usher” is above all a strong signal of metafictionality. If so, then maybe the darkness in Lovecraft’s fiction is also, if not in the first place, that of ink?

Marek Wilczyński

#### Shades of the Dark.

#### History, Race, and the Supernatural in H.P. Lovecraft’s Fiction

The paper is an analysis of literal and metaphorical meanings of darkness in H.P. Lovecraft’s fiction. A starting point is Edmund Burke’s well-known idea that darkness is of the crucial causes of the sublime. Lovecraft finds it in the first place in the colonial past of New England marked by the memory of the Salem witchcraft trial whose innocent victims were accused of black magic and contacts with the devil. Another realm of darkness, both symbolic and real, is for Lovecraft Africa with its cannibalistic rituals, a place of origin of slaves and their progeny as well as twentieth-century immigrants. He was actually a racist and did not hesitate to accuse Africans and American Indians of close relations with the daemonic. Finally, in his late story, “The Haunter in the Dark,” darkness materializes as a murderous being from another dimension which kills humans by sucking out their vital energy. Lovecraft’s experiments with darkness place him on the border which separates the nineteenth-century aesthetics of horror based upon the sublime and the twentieth-century horror rooted in abjection, best described by Julia Kristeva.



IRENA FIJAŁKOWSKA-JANIAK  
Uniwersytet Gdański



KSIĘGI I KSIĄŻKI  
*KWARTETU ALEKSANDRYJSKIEGO*  
LAWRENCE’A DURRELLA<sup>1</sup>

W strukturę *Kwartetu aleksandryjskiego* (*The Alexandria Quartet* 1957–1960)<sup>2</sup>, dzieła wyjątkowego i jedyne­go w swoim rodzaju, składającego się z czterech części: *Justyna* (*Justine*), *Balthazar* (*Balthazar*), *Mountolive* (*Mountolive*), *Clea* (*Clea*)<sup>3</sup>, wpisany został przez jego twórcę – Lawrence’a Durrella, naj­większego pisarza naszych czasów<sup>4</sup> – cały bezmiar Ksiąg,

<sup>1</sup> Artykuł jest kontynuacją pracy *Księga/książka w podróżach ezoterycznych*, zamieszczonej w poprzednim tomie: *Światło i ciemność*, t. V: *Podróż inicjacyjna. Podróż metafizyczna. Podróż ezoteryczna*, red. D. Oboleńska, M. Rzeczyc­ka, Gdańsk 2014.

<sup>2</sup> Korzystam z przekładu na język polski: L. Durrell, *Kwartet aleksandryj­ski. Justyna*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1995; idem, *Balthazar*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1996; idem, *Mountolive*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1996; idem, *Clea*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1996. W pracy fragmenty z poszczególnych tomów oznaczone będą tytułem części i numerem strony na końcu cytatu. Dodatkowo sięgam po przekład rosyjski: Л. Даррел, *Александрийский квартет. Жюстин – Clea*, Санкт-Петербург 2007.

<sup>3</sup> We wstępie do tomu *Clea* Durrell napisał, że te cztery powieści „według mo­jego zamierzenia należy traktować jako jedno dzieło” (*Clea*, s. 7).

<sup>4</sup> Tak nazywa Durrella Krzysztof Mętrak w posłowie do polskiego wydania *Justyny*. Pisze on: „Już z samej *Justyny* widać, że Lawrence Durrell to jeden z naj­większych pisarzy naszego czasu. A *Justyna* jest tylko częścią *Kwartetu alek­sandryjskiego*, *Kwartet aleksandryjski* tylko częścią fascynującej twórczości prozatorskiej tego autora, twórczość prozatorska zaś z kolei tylko częścią jego działalności pisarskiej, wśród której poezja nie zajmuje wcale po­śledniejszego

książek, notatek, dzienników, listów, modlitw, korespondencji prasowych, dokumentów dyplomatycznych, częstokroć zaszyfrowanych akt urzędowych, informacji policyjnych, wierszy, piosenek, tekstów autentycznych i fikcyjnych, gnostyckich, kabalistycznych, ewangelicznych, koptyjskich, dzieł Homera, Klemensa Aleksandryjskiego, Plotyna, Walentyna, Donatiena Alphonse'a François de Sade'a, Konstandinosa Kawafisa, Edwarda Morgana Forstera, Thomasa Edwarda Lawrence'a, a także powieści lub dzienników bohaterów utworu<sup>5</sup>, tych, którzy odkryli w sobie moc tworzenia świata i ludzi. Akcja tetralogii toczy się przecież w Aleksandrii – mieście, którego archetypicznym znakiem jest Biblioteka, wielki księgozbiór kultury żydowskiej, hellenistycznej, chrześcijańskiej i islamskiej. Tu zawsze zbierały się ludy Księgi, wyznawcy Słowa i Wiedzy, zwłaszcza Gnozy, to jest określonego, dualistycznego i pesymistycznego, poglądu na Boga, świat i człowieka, a Księga była synonimem *Tory*, *Biblii*, *Koranu*, *Sefer Jecira* i *Zoharu*. Warto nadmienić też, że pisarz w trakcie pracy nadał swemu dziełu roboczy tytuł *Księga*, a dokładnie – *Księga martwych*.

Księgi i książki, wprowadzone przez Durrella we wszechświat Aleksandrii, wychodzą poza li tylko meta- i intertekstowe funkcje oraz cele czy też poszukiwanie nowej formy powieści. Wnoszą bowiem w warstwę formalną i światopoglądową tekstu różne głębokie treści filozoficzne, historiozoficzne, gnostyckie, psychologiczne, polityczne i inne. Przedstawione są one za pomocą złożonej, skomplikowanej struktury narracyjnej, co może utrudniać odbiór i prowokować daleko idące wnioski, że „Durrell pozostaje w stosunku do tego materiału angielskim

miejsca” (K. Mętrak, *Posłowie*, [w:] L. Durrell, *Kwartet aleksandryjski. Justyna...*, s. 5). Podobnego zdania są również Jerzy Prokopiuk czy Zygmunt Kubiak. Oczekiwano nawet na przyznanie powieści Nagrody Nobla. Niemniej dzieło Durrella znajduje się na indeksie książek zakazanych obok takich pozycji jak *Opus Diaboli* i *Kryminalna historia chrześcijaństwa* K. Deschnera (Gdynia 1998), zamieszczonym we „Frondzie” 1998, nr 11–12, s. 398.

<sup>5</sup> Przemysław Mroczkowski w swoim podręczniku *Historia literatury angielskiej* (Wrocław 1993, s. 572) intencjonalny i intertekstualny chwyt Durrella nazywa „plecionką”. Pisze: „Technika i styl tej plecionki listów, pamiętników itd. zawdzięczają coś Joyce'owi i nowatorom w zakresie struktury (narratorzy z jednego tomu są postaciami w innym, chronologia zostaje odrzucona)”.

obserwatorem bez wyobraźni filozoficznej, nie umiejącym wnikać w postawy i wartości duchowe, które mogą tkwić pod socjologiczną różnorodnością czy etycznym relatywizmem na co dzień<sup>6</sup>. Księgi i książki *Kwartetu aleksandryjskiego* tworzą nową jakość, a także dodatkową wartość, mówiąc metaforycznie – Księgę Książ, co stanie się przedmiotem niniejszych rozważań.

Z wymienionych przykładów tekstów<sup>7</sup>, Książ i książek, wchodzących w skład utworu Durrella, już widać, że należą one do dwóch obszarów: do przestrzeni świętej i pospolitej, inaczej *sacrum* i *profanum*, do dwóch światów: boskiego i ludzkiego, ciemnego i jasnego, męskiego i żeńskiego, używając modnego obecnie genderowego klucza, do *somy* i *psyche*. W tym binarnym podziale – niczym w gnostycko-manichejskim systemie światopoglądowym – przewagę stanowią książki „przestrzeni pospolitej”<sup>8</sup>, teksty świeckie, które są rezultatem aktu twórczego człowieka, jako takie wpływają na stan ciała i duszy autorów i innych bohaterów oraz na ich dążenie do samopoznania, zgłębienia własnego wnętrza<sup>9</sup>, co jest zasadą, wręcz wymogiem, gnostyków przestrzeni aleksandryjskiej. A „kręte są ścieżki wtajemniczenia!” (*Mountolive*, s. 90) – powiedział jeden z nich – Ludwig Purserwarden.

Większość postaci *Kwartetu aleksandryjskiego*, a jest ich w czteroczęściowym dziele niezmiernie dużo, pisze bądź

<sup>6</sup> Ibidem, s. 572.

<sup>7</sup> Wymienione zostały najważniejsze utwory literatury pięknej i filozoficznej, wpływające na kreację sensu, światopoglądu tetralogii Durrella. Tekst wypełniony jest ogromną liczbą aluzji literackich. W aspekcie intertekstualnym *Kwartet aleksandryjski* był przedmiotem badań na przykład rosyjskiego anglisty. Zob. М. Бутов, *Вселенная подтолкнула меня в бок*, „Новый мир” 1998, № 5, także: <http://magazines.russ.ru> [dostęp: 9.03.2014].

<sup>8</sup> Jest to zwrot Andrzeja Drożdża, użyty w jego pracy *Książka w świecie utopii* (Kraków 2006, s. 63). Warto przytoczyć większy fragment tej rozprawy: „Książka w przestrzeni pospolitej jest instrumentem adaptacji człowieka w społeczeństwie i świadectwem historii świeckiej. Książka wzmacnia procesy komunikacji międzyludzkiej, wyzwala w człowieku twórczą energię, odwagę konfrontowania się ze światem, wolę poszukiwania prawdy logosu i realizowania ideałów”.

<sup>9</sup> Pisze o tym Michał Brumlik w: idem, *Gnostycy. Marzenie o samobawieniu człowieka*, Gdynia 1999, s. 124.

napisało już książkę, najczęściej – powieść. Literatem był Jakub Arnauti, pierwszy mąż Justyny, „francuski obywatel, z pochodzenia Albańczyk”, napisał on powieść *Moeurs*, w której prototypem głównej bohaterki była jego żona. W Aleksandrii utwór nazywano „małą zniszczoną książeczką w żółtej okładce” (*Justyna*, s. 99) lub broszurką. Gdy Darley zapoznał się z nią, dostrzegł, że:

Rzecz była naprawdę bardzo dobrze napisana w pierwszej osobie liczby pojedynczej, stanowiła rodzaj dziennika z życia Aleksandrii, oglądanego oczyma cudzoziemca w połowie lat trzydziestych. Autor tych zapisków zbiera materiał do zamierzonej powieści i dzień po dniu notuje swoje przeżycia w Aleksandrii dokładnie i wnikliwie; ale uwagę moją przykuł dopiero portret młodej żydowskiej dziewczyny, którą tu poznał, zaślubił i wywiózł do Europy i z którą w końcu się rozwiódł. Stopniowy rozkład małżeństwa po powrocie do Egiptu zanalizowany jest z okrutną intuicją, która wyraziście ukazuje charakter Klaudii – żony pisarza. Ze zdumieniem i zaciekawieniem rozpoznałem w tym szkicu Justynę, jakiej nie mogłem znać (*Justyna*, s. 100).

Książeczka ta, kreśląca oblicze enigmatycznej Justyny<sup>10</sup>, zdeterminowała stosunek do niej, przede wszystkim erotyczny, mężczyzn i kobiet tego szczególnego miejsca.

Pisarzem najbardziej docenianym przez hybrydyczne, wielonarodowościowe i wielokulturowe, o różnych opcjach politycznych, społeczeństwo Aleksandrii, jego literacką znakomością, budzącą zazdrość Darleya, „bo pisał wiersze i prozę niewątpliwie natchnione” (*Justyna*, s. 85), był Ludwig Purserwarden – człowiek z tajemniczą przeszłością, gdzieś przebywającą żoną i dziećmi, związany kazirodczą miłością z siostrą, o powierzchnowości nieodpowiadającej jego duchowym właściwościom<sup>11</sup>. Był on autorem trylogii *Żarty Pana Boga*,

<sup>10</sup> Termin Jerzego Jarniewicza użyty w jego pracy *Lista obecności. Szkice o dwudziestowiecznej prozie brytyjskiej i irlandzkiej* (Poznań 2000, s. 66).

<sup>11</sup> Darley przedstawia taki jego portret: „Był to mały, grubawy blondyn i robił wrażenie młodego człowieka, bezpiecznego w macierzystym porcie” (*Justyna*, s. 85).

pełnej intelektualnego i ironicznego dystansu, wszelkich absurdów, której tytuł (*nomen omen*) przepowiadał koniec jego życia. Ostatnia jej część była opowieścią o Justynie. Wspomina się też o jeszcze jednej małej jego książeczce – *Zbiór modlitw dla angielskich intelektualistów*, którą John Keats, wojenny korespondent, nazwał „bardzo zabawną rzeczą” (*Clea*, s. 262). Któregoś razu Purserwarden wygłosił Darleyowi pełną drwiny, ironii i dwuznaczności „radę pisarza pisarzowi”:

Niech pan pozwoli – rzekł kłiwym tonem – że zwierzę panu swój sekret zawodowy jako pisarz. Ja odniosłem sukces, panu się nie udało. Wszystko, bracie, polega na seksie, tym trzeba szafować hojnie. [...] ale niech pan pamięta [...]. Musi pan pozostawać zapięty na wszystkie guziki aż pod szyję. Trzeba uszanować władzę ciotek. Musisz być zapięty na wszystkie guziki i cierpieć. Staraj się wyglądać, jakbyś miał migrenę, ulubioną dolegliwość romansów z wyższych sfer. Niedozwolone jest krzepkie zdrowie, gnój, rzeczy naturalne i zabawne. Na to mógł pozwolić sobie Chaucer i pisarze elżbietańscy, ale dzisiaj taki numer nie przejdzie, trzeba zapinać się aż pod szyję na solidne prezbiteriańskie guziki (*Justyna*, s. 178–179).

Innym razem Darley przypomniał sobie, że „Purserwarden kiedyś, mówiąc o pisaniu, powiedział mi, że cierpienia towarzyszące tej pracy powodowane są wyłącznie strachem artysty przed obłędem” (*Balthazar*, s. 16). Z kolei w części zwanej *Uzupełnienie*, która wieńczy każdy tom tetralogii i jest jakby niewykorzystanym materiałem, „roboczym punktem orientacyjnym”, co jest swego rodzaju grą z czytelnikiem (i Darleya, i Durrella), znajduje się notatka dotycząca Purserwardena i jego metodologiczno-literackich koncepcji na temat powieści „o ruchomych ścianach” (*Balthazar*, s. 282), nazywanej też „n-wymiarową”:

Purserwarden o swojej trylogii „n-wymiarowej”: Rozpęd narracji hamuje niekiedy skoki wstecz, w przeszłość, wskutek czego książka nie daje wrażenia, jak gdyby autor posuwał się od a do b, lecz jak gdyby stał

ponad czasem i obracał swoją opowieść wokół jej własnej osi, żeby objąć całość obrazu. Epizody nie zawsze prowadzą do innych, po nich następujących: niekiedy prowadzą wstecz do zdarzeń, które je poprzedziły. Małżeństwo przeszłości z terażniejszością i przeblýski różnorodnych możliwości przyszłości, które szybko się do nas zbliżają. W każdym razie taka była moja koncepcja... (*Justyna*, s. 362)

W strukturze tetralogii współlistnieją z narracją podstawową jeszcze inne wypowiedzi Purserwardena: listy prywatne i służbowe oraz notatki zatytułowane *Moje rozmowy z Bratem Osłem*. Tematy i problemy notatek, budowanych w formie rozmowy z Darleyem, były różnorodne, ale zawsze z owym typowym dla niego ironicznym dystansem do świata i z dużą dozą autorefleksji. Zanotowane zostały prześmiewcze uwagi i refleksje o literaturze, sztuce („O sztuce zawsze mówię sobie tak: korzystając z chwili, gdy publiczność będzie śledziła fajerwerki, zwane Pięknem, musisz przemycić w jej żyły prawdę niby przesączalnego wirusa. Łatwiej to powiedzieć niż zrobić! Jakże powoli uczy się człowiek operować paradoksem”, *Clea*, s. 190), o Johnie Keatsie, Thomasie Eliocie, Williamie Blake’u, de Sadzie, Jamesie Joysie, o religii i Kościele anglikańskim, o miłości, o Justynie i o losie jej dziecka, o Balthazarze i o Żydach („Bo ten zdolny i niespokojny lud, który nigdy nie znał sztuki i całą swoją twórczą energię zużywał wyłącznie na konstruowanie systemów etycznych, spłodził nas wszystkich, dosłownie przesiąkł w psychikę Europy Zachodniej, we wszystkie różnorodne idee oparte na pojęciu rasy i ideale powściągliwości płciowej dla dobra rasy”, *Clea*, s. 180), o Ministerstwie Spraw Zagranicznych, o Centralnym Biurze Dokumentacji Bliskiego Wschodu, o wywiadzie wojskowym, o Maskelynie i Kenilwortcie.

Purserwarden był nie tylko pisarzem, twórcą „n-wymiarych” powieści, autorem rozmów z Bratem Osłem, człowiekiem o tajemniczej historii rodzinnej, lecz przede wszystkim pracownikiem korpusu dyplomatycznego (brytyjskiego konsulatu) i agentem służb specjalnych, wywiadu, postacią nie-

tuzinkową, mającą dla kultury angielskiej i jej polityki wobec Lewantu, znaczenie symboliczne. Za zaniedbania, pomyłki, niezawiadomienie w porę o spiskowej działalności Nessima Hosnaniego i Justyny, Balthazara i Towarzystwa Kabały sam wymierza sobie karę – honorowo popełnia samobójstwo. Romana Kolarzowa, omawiając utwór Durrella w kontekście tematu „miasto”, zauważyła, iż to czczość życia miejskiego, polityki i zbytek wyrafinowania skłonił go do śmierci<sup>12</sup>. Zgodnie zaś z poglądem Wincentego Myszora, zwerbalizowanym we wprowadzeniu do polskiego wydania pracy Gillesa Quispela *Gnoza*<sup>13</sup>, tematami gnostyckimi współczesnej literatury są: „absurd, perwersja, okrucieństwo, a jednocześnie pragnienie ucieczki z tego świata «w dzieciństwo», «w miłość», «w śmierć» itp.”<sup>14</sup>. Samobójstwo Purserwardena, zafascynowanego gnozą, Kabałą i okultyzmem można zinterpretować jako akt niezgody na świat Demiurga i ucieczkę w śmierć. Przedtem wszakże Purserwarden napisał wyjaśniający list do Davida Mountolive’a, ambasadora Wielkiej Brytanii w Kairze, prywatnie też uwikłanego w Aleksandrii w dwuznaczną, miłosną historię z Leilą, matką Nessima i Naruza. Jego długi list jest też jedną z księzek *Kwartetu aleksandryjskiego*, stanowiących o wymiarze politycznym tekstu. Przedstawia bowiem w formie sfabularyzowanej, po trosze sensacyjnej, zaistniałą sytuację polityczną na Bliskim Wschodzie w przededniu drugiej wojny światowej, kiedy to każdy, nie przebiegając w środkach, próbował „ubić swój interes”, w który zaangażowani byli Egipcjanie, Koptowie, Żydzi, Palestyńczycy, Turcy, Brytyjczycy, Francuzi, Niemcy<sup>15</sup> i prawie wszyscy bohaterowie tetralogii Durrella: Nessim, Justyna, Balthazar, Capodistria (Da Capo), „mały Mnemdżiana, karzeł z fiołkowymi oczyma, który jest pamięcią Miasta, zastępuje archiwa”, Purserwarden, Jose Scobie, Maskelyne, Cohen, nawet

<sup>12</sup> R. Kolarzowa, *Waganci, wagabundy, minstrele... i wszelka miejska halastra*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 109.

<sup>13</sup> G. Quispel, *Gnoza*, tłum. B. Kita, Warszawa 1988.

<sup>14</sup> W. Myszor, *Na tropach tajemnej wiedzy*, [w:] G. Quispel, *Gnoza...*, s. 13.

<sup>15</sup> Niemcy, a dokładnie fabryka Kruppa, dostarcza broń. Sprowadzaniem jej zajmuje się Nessim.

„ten poczciwy, biedny Darley” – jak nazywa go Purserwarden (*Mountoliwe*, s. 162–163). Akcja *Kwartetu Aleksandryjskiego* toczy się przecież w Egipcie przed drugą wojną światową (zaczyna się w 1938 roku), w jej trakcie i tuż po w międzynarodowym środowisku dyplomatów, intelektualistów, pisarzy, egipskiej plutokracji, autopsyjnie znanym Durrellowi<sup>16</sup>. W takim kontekście odsłonięty został jeszcze jeden wymiar tetralogii – polityczny, będący przyczynkiem do zrozumienia mechanizmów społeczno-politycznych świata. Durrell pisał swoją Księgę w okresie najbardziej dramatycznym dla dwudziestowiecznej historii intelektualnej, w latach pięćdziesiątych, po traumie wojny. Powieści *Kwartet Aleksandryjski* i *Mag* Johna Fowlesa należą do brytyjskiej literatury rozrachunkowej, zwanej też literaturą z tezą. Na arenie międzynarodowej ten nurt reprezentowany jest przez tak znaczące i sławne utwory jak *Doktor Faustus* (*Doktor Faustus*, 1947) Tomasza Manna, *Upadek* (*La chute*, 1956) i *Dżuma* (*La peste*, 1947) Alberta Camusa, *Odwilż* (*Ommenelb*, 1954–1956) Ilji Erenburga, *Drogi wolności* (*Les chemins de la liberté*, 1945–1949) Jeana Paula Sartra, *Błaszczki bęberek* (*Blechtrommel*, 1959) Güntera Grassa, teksty Anny Arendt, Tadeusza Borowskiego i wielu innych.

Plaszczyzna polityczna jest niezmiernie ważna dla ostatecznej wymowy dzieła, dla jego puenty, niemniej może wywołać „rozczarowanie”.

Czytam tę powieść z zainteresowaniem – pisał na przykład Jerzy Jarniewicz – ale i rozczarowaniem, że tę rysowaną cieniutką linią historię nieprzeniknionej (nawet dla siebie samej) namiętności można było sprowadzić do intrygi politycznej, jakby najgłębszą tajemnicą Aleksandryjczyków było to, że wszyscy współpracują z tajnymi służbami. Co więcej, wersja, według której enigmatyczna Justyna wiązała się z mężczyznami w ramach politycznej konspiracji, wydaje się raczej rodem z powieści szpiegowskiej niż z czujnej obserwacji, jaka wypełniła pierwszą i drugą powieść *Kwartetu*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Sam Durrell pracował w służbie dyplomatycznej w Grecji i Egipcie.

<sup>17</sup> J. Jarniewicz, *Lista obecności...*, s. 65–66.



Powieść o aleksandryjskich wydarzeniach tworzy przede wszystkim, co należało wymienić w pierwszej kolejności, wspomniany tu już wielokrotnie, Darley. Irlandczyk, były student medycyny, nauczyciel języka angielskiego w egipskich szkołach, przemierzający miasto zawsze w tym samym pogniecionym prochowcu, intelektualista zafascynowany duchem miejsca, *genius loci* Aleksandrii, przechowujący w walizeczce pod łóżkiem teksty ezoteryczne, poezję Kawafisa, a zarazem współpracujący, całkiem bezmyślnie (zaślepiiony bowiem zakazaną miłością do Justyny i sympatią do Scobiega, nie zdaje sobie początkowo sprawy z wymiaru tego faktu) z brytyjskimi służbami specjalnymi – z wywiadem. Zakochany w pięknej Justynie, żonie Nessima Hosnaniego, Księcia – jak go nazywają – dowiaduje się dopiero z relacji Clei (czytelnikom znanej wcześniej z trzeciosobowej relacji klasycznego, realistycznego narratora części *Mountolive*), że był on dla Nessima i Justyny tylko osłoną, kamuflażem dla ich działalności politycznej na Bliskim Wschodzie, dla sprawy koptyjskiej i syjonistycznej<sup>18</sup>, nazywanej w tekście „palestyńską intrygą”<sup>19</sup>. Dodatkowo, w podtekście Durrell sygnalizuje również znaczenie Egiptu, jego kultury, jego Ksiąg i ksiązek dla historii świata arabskiego<sup>20</sup>. W tym celu przywołany został Thomas Edward Lawrence, zwany Lawrencem z Arabii<sup>21</sup>, a wraz z nim historia walk, rozruchów pod wodzą pułkownika Arabiego, jakie wybuchły

<sup>18</sup> Ciekawym zagadnieniem jest działalność Justyny i Nessima w izraelskich służbach specjalnych. Ponieważ akcja utworu toczy się w latach 1938–1950, może tu chodzić o działalność Jednostki do Zadań Specjalnych (ha-Yechdat le-Peulot Meyuchadat i Mahleket ha-Mikar).

<sup>19</sup> Tak nazywa misję Nessima i Justyny Clea. Opowiada też ona Darleyowi o jej zakończeniu: „O palestyńskiej intrydze Hosnanich chyba panu wiadomo? Fiasco! Egipcjanie próbują zasekwestrować cały ich majątek. Znaczną część już zabrali. Tak, państwo Hosnani są teraz w biedzie i kłopoty ich jeszcze się nie skończyły” (*Clea*, s. 19).

<sup>20</sup> Marek M. Dziekan, znawca kultury arabskiej, stwierdza jednoznacznie, iż „nowożytna historia świata arabskiego zaczęła się w Egipcie” (M.M. Dziekan, *Dzieje kultury arabskiej*, Warszawa 2008, s. 296).

<sup>21</sup> T.E. Lawrence, *Siedem filarów mądrości*, tłum. J. Schwakopf, Warszawa 1978, t. 1–2; S. Anderson, *Lawrence z Arabii. Wojna, zdrada, szaleństwo mocarstw. Jak powstał dzisiejszy Bliski Wschód*, tłum. G. Woźniak, W. Jeżewski, Warszawa 2014.

w Aleksandrii przeciwko władzy brytyjsko-francuskiej nad Egiptem, ustanowienie protektoratu brytyjskiego i przywrócenie (1936 roku) w tym kraju monarchii muzułmańskiej<sup>22</sup>.

Darley jest w zasadzie głównym bohaterem *Kwartetu aleksandryjskiego*, chociaż żadna z części nie została nazwana jego imieniem, albowiem to on jest autorem, jak też *alter ego* Durrella, narratorem opowiadającym o sobie, Justynie, Melissie, Baltazarze, Nessimie, Naruzie, Pombalu, Scobiem, Pursewardenie, o Egipcjanach, Żydach, Grekach, Brytyjczykach, Francuzach, o Księgach i książkach, o miłości i miłosnych trójkątach, o zdradzie, szaleństwie, o zbrodni i karze, o odkrywaniu drogi do istoty rzeczy, to jest do stania się pisarzem, o międzynarodowej intrydze politycznej, o wszystkim, co się wydarzyło przed, w czasie i po zakończeniu drugiej wojny światowej w Aleksandrii<sup>23</sup>. Sam brał w tym udział jako sprawca i ofiara, a przede wszystkim jako jeden z kawafisowskich barbarzyńców (*Czekając na barbarzyńców*). Na greckiej wyspie, dokąd uciekł z Egiptu, pisze powieść o Aleksandrii. Posługując się współczesną nomenklaturą kulturologiczną i teoretycznoliteracką można powiedzieć, iż odczytuje i pisze aleksandryjski tekst<sup>24</sup>, to jest – mówi o mie-

<sup>22</sup> Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk*, Warszawa 1995, s. 11; E. Machut-Mendecka, *Przebudzenie*, [w:] *Pomocnik historyczny. Historia Arabów. 14 wieków cywilizacji, której nie znamy*, „Polityka” 19.10.2011, nr 11; S. Anderson, *Lawrence z Arabii...*; M.M. Dziekan, *Dzieje kultury arabskiej...*

<sup>23</sup> W pracy encyklopedycznej *1001 książek, które musisz przeczytać* pod hasłem *Justyna* można przeczytać taką uproszczoną charakterystyką Darleya: „Powieść jest napisana w pierwszej osobie relacją leniwego, zdeklasowanego angielskiego intelektualisty, który próbuje odnaleźć sens w śródziemnomorskim mieście” (P. Boxall, *1001 książek, które musisz przeczytać*, tłum., oprac. zbior., Warszawa 2008, s. 513).

<sup>24</sup> O mieście i miejskim tekście pisali między innymi: W. Toporow, *Miasto i mit*, tłum., wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2000; B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] *ibidem; Miasto-kultura-literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993; H. Меднис, „Городские тексты”, <http://rassvet.websib.ru>; idem, *Проблемы московского текста*, <http://rassvet.websib.ru>; С. Толстая, *Гипертекст Владимира Николаевича Топорова*, „Новое литературное обозрение” 2006, № 77; А. Люсьи́й, *Третийеримские вычитания*, „Вопросы литературы” 2013, № 6; М. Амусин, *Текст города и саморефлексия текста*, „Вопросы литературы” 2009, № 1; R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum.

ście jako „języku”, „piśmie”, „dyskursie”, „palimpseście”, „kompleksowej tkaninie tekstu”<sup>25</sup>. Pierwsza część *Kwartetu aleksandryjskiego* zaczyna się od przedstawienia sytuacji naracyjnej, od „wertowania kartek swego życia” – jak zauważył, całkiem pomocnie dla przedmiotu niniejszej pracy, Mętrak<sup>26</sup>.

Nocą, gdy wiatr huczy, a dziecko śpi spokojnie w drewnianym łóżeczku przy kominie, po którym odbija się echo, zapalam lampę, kuszytkam po pokoju i myślę o moich przyjaciółach – o Justynie, o Nessimie, o Melissie i o Baltazarze. Po żelaznym łańcuchu pamięci, ogniwo po ogniwie, wracam do miasta, gdzie tak krótko mieszkaliśmy razem; to miasto posługiwało się nami jak swoją florą i przyśpieszało w nas wybuch konfliktów, które były jego konfliktami, chociaż my braliśmy je błędnie za własne; wracam do ukochanej Aleksandrii. Musiałem odejść od niej tak daleko, żeby ją w pełni zrozumieć. Tutaj, na tym nagim przyłądku, który Arktur co nocy wrywa z ciemności, z dała od nasyconego wapnem pyłu tych letnich popołudni, narreszcie widzę, że nikt z nas nie powinien być sądzony za to, co się stało w przeszłości. To miasto trzeba postawić przed sądem, chociaż cenę musimy zapłacić my, jego dzieci (*Justyna*, s. 21–22).

Tekst tetralogii staje się rejestracją, zapisem procesu pisania powieści przez Darleya (*Justyna*) i przez Balthazara, lekarza, Żyda, kabalisty, który naniósł uzupełnienia, poprawki i wyjaśnienia do opowieści swojego przyjaciela. Swoją ingerencję w powieść Darleya, a zarazem swój akt twórczy, wytłumaczył dokładnie:

Myślę – pisał Balthazar – że gdybyś zechciał w jakiś sposób wkomponować wszystko, co ci tu opowiadam, do swojego własnego manuskryptu o Justynie, powstałaby książka bardzo niezwykła, historia zbudowana

J. Błoński [et al.], Warszawa 1967; *Pisanie miasta–czytanie miasta...*; E. Re-wers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.

<sup>25</sup> Wykorzystano zwrot Anny Zeidler-Janiszewskiej użyty w *Słowie wstępnym* do pracy zbiorowej *Pisanie miasta–czytanie miasta...*, s. 7.

<sup>26</sup> K. Mętrak, *Posłowie...*, s. 6.

z kilku warstw. Kto wie, czy bezwiednie nie podsunąłem ci pewne formy, odbiegające od szablonów. Trochę to zdaje się podobne do Purserwardenowskiej koncepcji cyklu powieści o »ruchomych ściankach«, jak on sam je określał. Czy też może do średniowiecznego palimpsestu, na którym zupełnie odmienne prawdy nakładają się na siebie, tak że jedna drugą przesłania lub uzupełnia. Pracowici mnisi wyskrobywali elegię, aby zrobić miejsce dla wersetu Pisma Świętego (*Balthazar*, s. 247).

Tym samym powstała książka-palimpsest, która w tetralogii nosi tytuł *Balthazar*. Zburzyła ona „status ontologiczny świata”<sup>27</sup> *Justyny* i samego Darleya, prowokując rozważania nad istotą oraz sensem twórczości literackiej, a także poglądem Purserwardena, że „w słowach da się wyrazić zaledwie połowę prawdy” (*Balthazar*, s. 324).

Historię wydarzeń i swoich doznań, swoją wizję Aleksandrii spisywała też wspomniana tu już wielokrotnie Justyna, fascynująca i piękna Żydówka, „kobieta po przejściach”, wokół której obracały się losy wszystkich mężczyzn i kobiet Aleksandrii oraz wielkie wydarzenia historii Lewantu. Jak już wspomniano, była ona żoną Nessima, kochanką Darleya, Purserwardena, Capodistrii i Clei Montis. To typowa *femme fatale*, a zarazem uosobienie Sofii Walentyna, cielesności, namiętności i pragnienia przewyciężenia „materii”, poznania Boga, Madonna i nierządnic, tak jak Aleksandria, w której mieszka. To ona symbolizuje Perłę z gnostyckiego *Hymnu o Perle*<sup>28</sup> wpisanego w strukturę tekstu Durrella. W jego *Księdze Ksiąg*, wśród takiej mnogości tekstów, szczególnie tych o gnostycznej proveniencji, nie mógł nie znaleźć się utwór o „dualistycz-

<sup>27</sup> Postmodernistyczny zwrot z: B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Kraków 2012, s. 17.

<sup>28</sup> C. Miłosz, *Hymn o Perle*, Kraków–Wrocław 1983. We *Wstępie* Miłosz informuje, iż tekst jest wolną przeróbką, nie przekładem apokryfu gnostyckiego pochodzenia, który zachował się jako część rękopisu zawierającego dzieje apostoła Tomasza; H. Jonas, *Hymn o Perle*, [w:] idem, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994.

nym doświadczeniu egzystencji<sup>29</sup>, mit o „poszukiwaczu, obcym w świecie przybyszu”<sup>30</sup>, osadzony korzeniami „w innym porządku”. Sam tekst, odnaleziony w egipskim Nag Hammadi jako część *Dziejów Tomasza*<sup>31</sup>, będący przedmiotem zainteresowania i fascynacji wielu współczesnych pisarzy, filozofów, teologów, literaturoznawców<sup>32</sup>, w formie prostej, dyskursywnej, nie jest obecny w *Kwartecie aleksandryjskim* (analogiczna sytuacja dotyczy dzieł Piotra Uspienskiego czy Rudolfa Steinera<sup>33</sup>). Przywołany został mit o poszukiwaczu wyższego porządku, istoty rzeczy, sensu i piękna (poszukiwanie przez Justynę zaginionego dziecka), o zagubieniu lub zapomnieniu drogi i celu. Wykorzystana została aleksandryjska symbolika perły: jest ona gnostyckim znakiem ukrytej prawdy i miłości. W tekście ciągle obecny jest obraz perły, perłowego nieba, perłowej Aleksandrii, perłowych cieni. Równie często powtarza się figura lustra i labiryntu. Aczkolwiek w pełni *Hymn o Perle* wykorzystał, rozwinął i zgłębił Durrell w następnym swoim cyklu powieściowym – w *Kwintecie awiniońskim* (*The Avignon Quintet*)<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.

<sup>30</sup> Wykorzystano zwroty Olgi Tokarczuk z jej pracy: *Lalka i perła*, Kraków 2001, s. 37.

<sup>31</sup> *Teksty z Nag-Hammadi*, tłum. A. Dembska, W. Myszor, Warszawa 1979; *Ewangelia Tomasza*, tłum. A. Dembska i W. Myszor, Katowice 1992.

<sup>32</sup> C. Miłosz, *Hymn...*; H. Jonas, *Hymn...*; J. Prokopiuk, *Hymn o Perle w świecie gnozy*, [w:] idem, *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*, Warszawa 2000; O. Tokarczuk, *Lalka...*; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga...*; M. Woszczyk, „Przychodzi jak błyskawica...”. *Szygus – Paraklet i judeochrześcijańska pneumatologia w Kolońskim Kodeksie Maniego*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012; S. Chwin, *Samobójstwo i „grzech istnienia”*, Gdańsk 2012.

<sup>33</sup> Uspienski i jego *Fragmenty nieznanego nauczania* (1949) czy też ogromny dorobek antropozoficzny Steinera wprowadzone są do tekstu w takiej na przykład postaci: „Aleksandria jest miastem wielu sekt, wystarczyłoby zupełnie powierzchny wywiad, aby odkryć, że istnieje mnóstwo innych grup podobnych do tej, którą pouczał Balthazar: steineryści, adherenci Christian science, zwolennicy Uspienskiego, adwentyści” (*Balthazar*, s. 33).

<sup>34</sup> L. Durrell, *Kwintet awinioński* (*Monsieur, albo Księżę ciemności, Livia, albo pogrzebani żywcem, Konstance, albo praktyki samotności, Sebastian, albo wszechwładne namiętności, Kwinks, albo opowieść rozpruwacza*), tłum. A. Kofyszko, Warszawa 2001. Zob. J. Prokopiuk, *Diabeł, seks i śmierć*.

Justyna, skarbnica Perły, zapisała trzy „zeszyty dzienników”, których bogata i różnorodna zawartość wprowadziła Darleya w stan konsternacji. „Są to przeważnie chaotyczne myśli, kapryśnie przeplatane cierpkimi anegdotami i ostro kreślonymi sylwetkami ludzi, których tożsamość maskują inicjały” (*Justyna*, s. 95). Pisała o miłości jak wyznawczyni gnozy, bo w istocie nią była („Byłoby pomyłką [...] wyobrazić sobie, że zakochanie to pokrewieństwo intelektów, myśli; to jest jednoczesne rozplomienie duchów, z których każdy podlega autonomicznemu procesowi dorastania. Człowiek ma wówczas uczucie, że coś w jego wnętrzu eksplodowało bezgłośnie. Zakochany, olśniony i przejęty, krąży wokół tego wydarzenia i bada treść swojego przeżycia”, *Justyna*, s. 78), o mężczyznach („Każdy mężczyzna... – napisała w innym miejscu, a ja czytając te sowa słyszę ochryplą, zasmucony jej głos szepczący je w miarę notowania: – Każdy mężczyzna składa się z gliny i dajmona i nie ma kobiety, która by mogła w nim nasycić obie te połowy”, *Justyna*, s. 79), o Aleksandrii („Strzępy wszystkich języków – armeńskiego, greckiego, amharskiego, marokańskiej arabszczyzny; Żydzi z Azji Mniejszej, z Pontu, z Gruzji; matki urodzone w greckich osadach nad Morzem Czarnym; gminy odcięte jak gałęzie od drzewa, pozbawione macierzystego pnia, marzące o straconym raju. To są biedne dzielnice białego miasta; niepodobne wcale do pięknych ulic, zbudowanych i przyozdobionych przez cudzoziemców, gdzie siedzą giełdziarze pochłaniając ranne gazety”, *Justyna*, s. 97–98). Justyna cytowała też filozofów, najczęściej aleksandryjskich, przytaczała wypowiedzi Jakuba Boehmego. Z biegiem czasu okazało się, jak często bywa w tym utworze, że prawda ma wiele obliczy, że Justyna nie była autorką tych dzienników, a myśli nie były jej. Za to posiadała swoje własne poglądy na temat metodologii powieści; gdyby pisała – stworzyłaby pięć różnych obrazów jednego przedmiotu. Kiedyś, patrząc w lustro, stwierdziła: „spróbowałabym osiągnąć wielowymiarowy efekt w przedstawieniu bohaterów, coś w rodzaju spojrzenia przez pryzmat. Dlaczegoż

by ludzie nie mieli pokazywać kilka profili jednocześnie?" (*Justyna*, s. 42–43).

Tym samym Justyna scharakteryzowała metodę twórczą samego Durrella, sprowadzającą się – z jednej strony – do założonej wielowymiarowości, niejednoznaczności i otwartości tekstu, z drugiej – do zastosowanej techniki postaciowania, ilustrującej teorię złożoności natury ludzkiej, freudowską koncepcję podświadomości, jak też poglądy markiza de Sade'a na relatywizm moralny. Nie jest przypadkiem, że pierwszej części tetralogii – *Justynie* – patronuje jej osiemnastowieczna imienniczka. Towarzyszące *Kwartetowi aleksandryjskiemu* motto z *Justyny, czyli nieszczęścia cnoty* (*Justine ou les Malheurs de la Vertu*, 1791) tworzą jeszcze jeden tekst, dyskurs, tym razem psychologiczny.

Mamy do wyboru dwie postawy: albo zbrodnię, która nas uszczęśliwia, albo pętlę, która chroni nas od nieszczęśliwego życia. Pytam, czy można się wahać, śliczna Tereso, i gdzie znajdziesz w swojej głowce argument, który mógłby zbić moje rozumowanie? (*Justyna*, s. 19).

Pisaniem parął się również Nessim Hosnani, jej mąż, Kopt, gnostyk, bankier, absolwent Oxfordu, poliglota, obywatel świata, przystojny mężczyzna, ogarnięty ideą, wręcz misją, daleko idących zmian na Bliskim Wschodzie, łącznie z wyrugowaniem „kolonializmu” (protektoratu Wielkiej Brytanii bądź Francji), przywrócenia znaczenia Koptów w Egipcie i utworzenia państwa izraelskiego. Jego zapiski nazwane zostały „foliałami”, a według Darleya były one zapisaną historią obłędu:

Ale wśród tych papierów przechowuję starannie trzy zeszyty dzienników Justyny i foliał, zawierający historię obłędu Nessima. Dał mi je wszystkie Nessim, gdy się rozstawaliśmy, i powiedział: Weź to i przeczytaj. Dowiesz się wielu rzeczy o nas wszystkich. Może dzięki temu będziesz mógł znieść wspomnienie o Justynie i nie załamiesz się, tak jak ja (*Justyna*, s. 25).

Czytelnik nie poznaje dokładnej zawartości foliału Księcia. Dowiaduje się natomiast, że Nessim był posiadaczem ogromnego księgozbioru w mieście i w oazie nad morzem. Dużo czasu spędzał w swoich bibliotekach, czytał, studiował, zapisywał refleksje:

Tu Nessim przesiadywał całymi nocami, ubrany w starą abbę, rdzawego koloru, obserwował w zadumie Betelgezę albo ślęczał nad księgami niby średniowieczny wróżbiarz, studiując matematyczne formuły (*Justyna*, s. 245).

Ciągle gromadził zbiory, porządkował, tworzył, można powiedzieć też, że odtwarzał Bibliotekę Aleksandryjską, stanowiącą niegdyś „niewątpliwe centrum ówczesnej, bardzo szeroko rozumianej myśli; z całego świata spływały tam wszak dzieła spisane na papirusie i pergaminie, a pamiętać należy, że w starożytności także i dzieła naukowe uchodziły za pomniki literatury pięknej”<sup>35</sup>. W bibliotece dokonywał się również istotny dla dwojakiej natury Hosnaniego proces zbliżenia *vita activa* z *vita contemplativa*. Na jego działalność wpływ miała jeszcze jedna biblioteka, a dokładnie biblioteczka, zgromadzona przez Justynę, znajdująca się w sypialni, „pod ręką”, której zawartość znacznie rozszerza pole semantyczne Księgi i książki – do tej pory wyraźnie gnostyckie – o współczesne mu pesymistyczne refleksje Oswalda Spenglera, Fryderyka Nietzschego.

Za nią lśniły na półce książki, które tu zgromadziła, chociaż nie wszystkie przeczytała. (Przywykła w ich tekście szukać wróżb przyszłości, wertując kartki, póki jej palce nie wybrały na chybił trafił jakiegoś cytatu: ta sztuka nazywała się bibliomancją.) Schopenhauer, Spengler, Hume i, rzecz dziwna, kilka powieści, między innymi trzy Purserwardena. Blask świec odbijał się w polerowanych grzbietach tomów (*Mountolive*, s. 342).

<sup>35</sup> J. Hajduk, *Kawafis. Świat poetycki*, Kraków 2013, s. 19.



Motyw Biblioteki, czyli Księgi, doktrynalnych treści tekstu pisanego, powtarza się jeszcze w *Kwartecie aleksandryjskim* wielokrotnie, tworząc duchowy wymiar miasta<sup>36</sup>, jak i samego tekstu Durrella. W Aleksandrii sławą cieszyła się biblioteka Cervonich, „podłużny pokój z lśniącymi rzędami książek na półkach” (*Balthazar*, s. 282), gdzie pod kluczem znajdował się między innymi manuskrypt Kawafisa oraz koptyjski księgozbiór Hosnanich w oddalonej od Aleksandrii rezydencji Karn Abu Girg. Na prowincji, odludziu, gdzie przebywali wyznawcy alchemii, magii, wolnomularstwa, znajdowała się jeszcze jedna biblioteka. Da Capo opisywał ją w liście do Balthazara jako górę nagromadzonych masonskich rękopisów, między którymi były bardzo stare papiery<sup>37</sup>.

Bibliotekę posiadał również Darley. Była ona mała, mieściła się pod łóżkiem w „walizeczce Hermetica”, a jej zawartość, zapowiedziana nazwą, była niezmiernie doniosła – zawierała bowiem Księgi, aleksandryjski kanon: pisma o charakterze gnostycznym, hermetycznym i dzieła Kawafisa. Pośród nich najważniejszą rolę pełniła właśnie twórczość osiadłego w Aleksandrii poety greckiego przełomu XIX i XX wieku<sup>38</sup>. Był on zarówno dla Darleya, jak i dla wszystkich twórców, literatów wykreowanych w tekście Durrella Mistrzem, postacią niezbędną w procesie stawania się pisarzem. Jego twórczość okazała się więc nieodzownym elementem kształtującym świat przedstawiony – to znaczy Aleksandrię, tak w sensie

<sup>36</sup> Jarniewicz zauważył – i nie bez racji – że Aleksandria Durrella rozpostarta jest między biblioteką i burdelem. J. Jarniewicz, *Lista obecności...*

<sup>37</sup> Wykorzystano zwroty z tomu *Clea*, s. 275.

<sup>38</sup> Wykorzystano tu między innymi takie prace o twórczości Kawafisa jak: J. Hajduk, *Kawafis...*; W. Auden, *Kawafis*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 2; I. Kania, *Kawafis, czyli anatomia pamięci*, „Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 2; I. Kania, *Wstęp tłumacza. Kawafis, czyli anatomia pamięci*, [w:] K. Kawafis, *Czekając na barbarzyńców i inne wiersze*, tłum. I. Kania, Kraków–Budapeszt 2013; Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk...*; M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego. Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, tłum. J.M. Kłoczowski, K. Dolatowska, Gdańsk 2004; P. Giedrowicz, *Obrona Kawafisa*, „Frona” 1998, nr 11–12; С. Беляева, *Константинос Кавафис: мотив движения в пространственно-временной организации текста, Балканские чтения 1. Симпозиум по структуре текста*, Москва 1990, <http://www.philology.ru/literature3/belyaeva-90.htm> [dostęp: 1.09.2014].

geograficznym, jak i metaforycznym, a także światopogląd całości dzieła Durrella.

Przypisując Kawafisowi tak ważną rolę i znaczenie w swoim utworze, Durrell wszechstronnie przygotowywał się do realizacji tego zadania. Poznał tekst i kontekst jego twórczości, miał szczęście spotkać poetę jeszcze za życia, a po jego śmierci odwiedzał miejsca i zakątki Aleksandrii, znaczące dla „starego człowieka”. Zygmunt Kubiak, niezrównany znawca kultury antycznej, tłumacz literatury greckiej, autor pracy *Kawafis Aleksandryjczyk*, zauważył:

Stary dom przy ulicy Lepsjusza, jak też przedmioty z mieszkania Konstandinosa Kawafisa oglądał stosunkowo niedawno Lawrence Durrell, którego *Kwartetowi aleksandryjskiemu* patronuje postać „Starego Człowieka” (The Old Man) z Aleksandrii. Oto wrażenia angielskiego pisarza [...]. Stare mieszkanie, które niegdyś zajmował Kawafis, jest dziś małym pensjonatem z gatunku opisywanego w wielu powieściach z Bliskiego Wschodu, skromnym i nieco odrapanym. Ale książki jego i meble uratowano i bardzo doręcznie umieszczono je w niewielkim muzeum, jakie dla nich urządzono na najwyższym piętrze greckiego konsulatu, do którego nadal jedzie się zadyszany, brzęczącym tramwajem sprzed lat [...]. Cudowny to jest pokój Kawafisa odtworzony w przestronnym budynku konsulatu. Można tu usiąść przy biurku, gdzie jego ręka napisała te sławne wiersze: *Itakę, Barbarzyńców (Czekając na barbarzyńców), Bóg opuszcza Antoniusza* i najlepsze ze wszystkich *Miasto*, prawdziwy pomnik przez niego wystawiony współczesnej Aleksandrii. Można szperać w jego książkach – odnosi się wrażenie, że nie posiadał ich wiele<sup>39</sup>.

Kawafis był więc ciągle obecny na stronicach *Kwartetu aleksandryjskiego*, w tekście podstawowym i w *Uzupełnieniach*, jako „poeta” albo „Aleksandryjczyk”, albo jako „stary poeta”, „stary grecki poeta”, „rdzenny poeta tego miasta”, który „czer-

<sup>39</sup> Kubiak zaznacza, że Durrell nie zdawał sobie sprawy z tego, iż biblioteka poety została okaleczona. Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk...*, s. 65.

pał tworzywa z ulic i burdeli Aleksandrii”, „stary człowiek” lub „mądry ironiczny Grek”. Często ujawniał się w postaci liryki, kawafisowej Księgi – „kanonu wierszy, które poeta uznał za godne uczestnictwa w jego idealnej księdze”<sup>40</sup>. Przy czym Jacek Hajduk wyjaśniał, że „Kawafis nie wydał nigdy w swoim życiu książki w potocznym tego słowa znaczeniu. Własnym sumptem i na własne potrzeby upowszechniał poeta pośród nielicznych odbiorców skromnej objętości broszury, które zawierały małe wybory wierszy. Owe broszury (tytułowane po prostu *Wiersze 1904*, *Wiersze 1909*) poddawane były przez niego surowej ocenie”<sup>41</sup>. Funkcjonowały one we wszystkich częściach *Kwartetu aleksandryjskiego*, bądź to w formie cytatu, bądź kryptocytatu, aluzji literackiej albo mowy pozornie zależnej. Z dorobku poetyckiego Kawafisa, spośród jego wierszy filozoficznych, historycznych i miłosnych, autor wybrał i włączył do semantycznej zawartości własnego tekstu takie utwory jak: *Miasto* (*Η Πόλις*), *Wieczorem* (*Εν Εσέπα*), *Bóg opuszcza Antoniusza*, *Głosy*, *Daleko*, *Słońce popołudnia*, *Barbarzyńcy* (*Czekając na barbarzyńców*). Na stronicach utworu brytyjskiego pisarza pierwszy raz twórczość Kawafisa przywołana została w planie fabuły przez jego bohaterkę – Justynę, która wyrecytowała Darleyowi niezmiernie ważny w spuściźnie poety, najczęściej omawiany i interpretowany przez historyków literatury oraz miłośników poezji greckiej<sup>42</sup>, wiersz miłosny *Wieczorem* z 1917 roku.

Wtedy ziewnęła, zapaliła papierosa, usiadła w łóżku, objęła dłońmi smukłe kostki nóg i zaczęła z wolna, przekornie recytować cudowne wiersze starego greckiego poety o dawno minionym romansie – ale w przekładzie tracą one wszelki urok. [...] Z jakim przejęciem recytowała ustęp, gdy stary człowiek odrzuca dawny list miłosny, który wzruszył go bardzo, i woła: „Potem w smutku wyszedłem na balkon, aby myśli odmienić przynajmniej przez to, że trochę popatrzę

<sup>40</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>41</sup> J. Hajduk, *Kawafis...*, s. 14–15.

<sup>42</sup> Wiersz Kawafisa *Wieczorem* interpretowali: J. Hajduk, *Kawafis...*; I. Kania, *Kawafis, czyli anatomia pamięci...*; Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk...*; С. Беляева, *Константин Кавафис...* i inni.

na miasto, które kocham, zobaczę ruch na ulicach i w sklepach”. I sama pchnęła okiennice, żeby stanąć na ciemnym balkonie nad miastem błyszczącym kolorowymi światłami, poczuć tchnienie wieczornego wiatru, dolatującego od granic Azji, zapomnieć na chwilę o własnym ciele (*Justyna*, s. 43)<sup>43</sup>.

Istotna jest ostatnia uwaga Darleya, dotycząca „zapomnienia własnego ciała”, która wnosi do tekstu niezmiernie ważny dla jego filozofii element sensotwórczy – motyw gnostycki, mówiący o uwalnianiu się od uwikłania w materię, w ciało, o transmutacji *somy* w *psyche*. Wiersz starego poety potęguje kreowaną w tetralogii wizję świata ciemnego, pełnego zawirowań, ciemnych sił, politycznych gier, melancholii. W tym aspekcie ważną rolę pełni też początek wiersza. W przeciwieństwie do innych utworów Kawafisa przytaczanych przez Durrella ten wiersz nie jest w całości cytowany, warto więc przypomnieć początkowy jego fragment, ważny dla wymowy obu tekstów:

Zresztą trwać to nie mogło; długie lata  
doświadczeń to mi mówią. Gdyż niespodziewanie  
wszystko się urwało – bo tak chciały Fata.  
Lecz w jak mocnych wtedy tonęliśmy aromatach  
I w jak wykwintne łoża się kładliśmy,  
Jakim upojeniem ciała oddaliśmy<sup>44</sup>.

Fata, żeńska istota nadprzyrodzona, czarodziejka, zapowiadała koniec związku miłosnego bohatera lirycznego. To samo czyniła Justyna, recytując ten wiersz Darleyowi, tonącemu w aromatach i upojeniu, znawcy poezji i życia Kawafisa. Na ten temat wygłosił on niegdyś prelekcję w klubie, gdzie spotykali się utalentowani miłośnicy sztuki:

<sup>43</sup> Tłumaczka utworu Durrella – Maria Skibniewska – zamieszcza wiersze Kawafisa w tłumaczeniu Z. Kubiaka. W artykule wykorzystane zostały również przekłady I. Kani: Konstandinos Kawafis, *Czekając na barbarzyńców i inne wiersze...*; C. Miłosza, *Czekając na barbarzyńców i Itaka*, [w:] idem, *Wiersze i ćwiczenia... dość grubo zeszyt w czarnej oprawie wypełniony moimi wierszami...*, Warszawa 2008, s. 68–70.

<sup>44</sup> K. Kawafis, *Czekając na barbarzyńców i inne wiersze...*, s. 200.

Było to jednak dla mnie przykre, bo czułem, że tak powiem, obecność starego poety wokół siebie, przesycającą mroczne ulice w sąsiedztwie sali odczytowej aromatem wierszy wydestylowanych z nędznych, lecz cennych przygód miłosnych, jakich tu zastał, z miłości może kupionych za pieniądze i przelotnych, które jednak po dziś dzień żyły w jego poezji, tak świadomie i czule umiał pochwycić przemijającą chwilę i utrwalić wszystkie jej barwy. Cóż za zuchwalstwo mówić z katedry o ironiście, który tak naturalnie, z taką wielką subtelnnością instynktu czerpał tworzywo z ulic i burdeli Aleksandrii (*Justyna*, s. 47).

Kawafis pełnił więc podstawową rolę w pisaniu aleksandryjskiego tekstu, w tworzeniu Księgi o Aleksandrii, według niego miście ambiwalentnym, wielokulturowym, skomplikowanym, ponadczasowym, orientalnym, magicznym, ezoterycznym, złym, a zarazem pięknym, jasnym i jednocześnie ciemnym, przynależnym przestrzeni *sacrum* i *profanum*, przestępcy i ofierze. Tylko Praga i praski mit dzięki Gustawowi Meyrinkowi, Franzowi Kafce, Rainerowi Marii Rilke, Bohumilowi Hrabalowi ma równie szeroki asortyment znaczeń, symboli i tajemnic<sup>45</sup>. Kubiak niejednokrotnie zwracał uwagę na to, że stosunek poety do Aleksandrii był wewnętrznie sprzeczny. Podany rejestr nazw, a zarazem cech i znaków tego miasta funkcjonujący w liryce Kawafisa – ciągle obecny był i w *Kwartecie aleksandryjskim*. Kreacja przestrzeni-tekstu podkreślona została przez Durrella tytułem; użyta nazwa miasta stała się „zdarzeniem tekstowym, ogniskującym proces lektury”<sup>46</sup>. Tym samym ujawnił się w pełni fakt, iż Aleksandria w utworze brytyjskiego pisarza, tak jak wcześniej w twórczości Kawafisa, jest kategorią i figurą wielofunkcyjną, transwymiarową: jest najważniejszym

<sup>45</sup> Na temat Pragi i praskiego mitu istnieje ogromna literatura. Dla przykładu można przypomnieć prace: A.M. Ripellino, *Praga magiczna*, tłum. H. Kralowa, Warszawa 1997; C. Magris, *Praga do kwadratu*, [w:] idem, *Alfabety*, tłum. J. Ugniewska, Sejny 2012, s. 121–175. Obecnie na wzór praskiego mitu kataloński pisarz Carlos Ruiz Zafón tworzy literacki mit Barcelony w takich powieściach jak *Cień wiatru* (*La Sombra del Vento*, 2001), *Gra aniola* (*El Juego del Ángel*, 2008), *Więzień nieba* (*El prisionero del cielo*, 2011).

<sup>46</sup> Użyto sformułowania Ewy Rewers, *Post-Polis...*, s. 80.

motywem, podstawowym tematem, nadrzędnym obrazem, podstawową ideą i głównym bohaterem utworu. Pierwszy tom dzieła Durrella otwiera takie zdanie:

Wszystkie postacie występujące w tej powieści – która jest pierwszą częścią cyklu – są fikcyjne, tak samo jak osoba narratora, i nie mają pierwowzorów wśród żyjących ludzi.

Tylko miasto jest prawdziwe (*Justyna*, s. 18).

Przedmiotem opowieści są więc narracje miejskie, próbujące uchwycić znaki i sens Aleksandrii, jej filozofię, jej dyskurs o byciu i bycie, o uzależnieniu biografii, przede wszystkim twórcy, od topografii<sup>47</sup>. „Miasto – jak zauważa Hajduk – przestrzeń miejska stanowi dla Kawafisa punkt odniesienia absolutnie najważniejszy; to w Aleksandrii wszystko się zaczyna i w Aleksandrii wszystko się kończy; to płatanina jej ulic stanowi obszar, w jakim toczy się życie poety, to jej historia kształtuje go, jej terażniejszość odbija, jak zwierciadło jego twarz”<sup>48</sup>. Kluczowym w tym aspekcie był słynny, kształtowany w ciągu siedemnastu lat (1894–1910)<sup>49</sup>, wiersz *Miasto* (1910), wielokrotnie przytaczany w *Kwartecie aleksandryjskim*, cytowany przez bohaterów, szczególnie przez Purserwardena, również przez Darleya, kiedy po pierwszym zbliżeniu z Justyną błędził on po uliczkach Aleksandrii, utożsamiając się ze światem przeżyć i odczuć bohaterów Kawafisa. Wiersz ten został w całości przytoczony w *Uzupełnieniach* do tomu *Justyna*. Ma on wyraźnie dwudzielną, dwugłosową kompozycję. W pierwszej części zwerbalizowane zostało pragnienie ucieczki z miasta, gdzie wydany został wyrok na wszystkie dążenia i pogrzebane zostało serce, życie legło w czarne ruiny, a tyle lat zostało stracone, roztrwonione. W interpretacji Kubiaka podstawowym obrazem-symbolem tej części tekstu jest więzie-

<sup>47</sup> W najnowszej literaturze temat znaczenia miejsca (topografii) w życiu pisarza, w procesie stawania się pisarzem, jest przedmiotem znakomitej powieści *Stambul. Wspomnienia i miasto* (tłum. A. Polat, Kraków 2008) tureckiego pisarza Orhana Pamuka.

<sup>48</sup> J. Hajduk, *Kawafis...*, s. 22.

<sup>49</sup> Informację taką podaje Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk...*, s. 54.

nie („gdzie Aleksandria jest jednym z symboli wiezienia”<sup>50</sup>). Druga część utwierdza w przekonaniu, że nie ma ucieczki, że miasto wszędzie będzie towarzyszyć i w końcu powróci się do niego.

Kubiak, utożsamiając bohatera lirycznego wiersza z samym autorem, miasto zaś z Aleksandrią, wyjaśniał, że „serce jego przylgnęło do Aleksandrii, od dosyć młodych lat nie mogło być mowy o tym, żeby kiedykolwiek miał ją na długo opuścić”<sup>51</sup>. W tekście nie została określona i podana nazwa miasta. Dla wtajemniczonych w życie i twórczość greckiego poety jest ona jasna, jednoznaczna i czytelna. „Miasto – zauważył Hajduk – przestrzeń miejska stanowi dla Kawafisa punkt odniesienia absolutnie najważniejszy; to w Aleksandrii wszystko się zaczyna i w Aleksandrii wszystko się kończy; to płatanina jej ulic stanowi obszar, w jakim toczy się życie poety; to jej historia kształtuje go, jej teraźniejszość odbija, jak zwierciadło, jego twarz”<sup>52</sup>. Doświadczyli tego również bohaterowie tetralogii Durrella, wracali tu z wysp greckich, pełnych ciszy, samotności i uspokojenia, z Paryża, Londynu, Pragi, Moskwy czy Berlina. Jedynie Mountolive’owi powiedła się ucieczka:

Na ostatnim zakręcie za miastem raz jeszcze obejrzał się z dreszczem obrzydzenia na perłową wizję minaretów wyłaniających się z oparów nad jeziorem i z porannej mgły. [...] Uświadomił sobie, że dotarł do jakiejś wewnętrznej granicy, odtąd jego życie zmieni się, będzie czymś zupełnie innym. Przez te wszystkie lata był jak gdyby spętany, teraz więzy pękły (*Mountolive*, s. 434).

W tym kontekście, odbiegając nieco od głównego tematu, od rozważań nad znaczeniem Księgi Kawafisa w *Kwartecie aleksandryjskim*, należy wspomnieć o jeszcze jednej książce, także wpisanej w strukturę dzieła Durrella, której również podstawowym motywem jest niemożność ucieczki od miast, to jest od świata, i stworzenie własnej, pięknej, mądrej, wysublimowanej

<sup>50</sup> Z. Kubiak, *Kawafis Aleksandryjczyk...*, s. 54.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> J. Hajduk, *Kawafis...*, s. 22.

przestrzeni bytu i egzystencji. Chodzi tu o książkę, która na przełomie XIX i XX stulecia okrzyknięta została wydarzeniem i sensacją literacką, biblią dekadentyzmu, estetyzmu oraz hedonizmu, wyznaczyła rozwój form narracyjnych modernizmu, a mianowicie o *Na wspak* (*À rebours*, 1884) Jorisa-Karla Huysmansa<sup>53</sup>. Powieść ta znajdowała się w bibliotece Clei, głównej bohaterki ostatniej części *Kwartetu Aleksandryjskiego*, malarki, przyjaciółki Balthazara, Scobiego, Nessima i Justyny, wielkiej miłości Naruza, a w końcu i Darleya, kobiety jasnej (niebieskookiej blondynki), co jest tu nie tylko znakiem fizycznym i rasowym, znakiem urody, lecz i metaforycznym, symbolicznym. Jest ona przeciwieństwem Justyny na tej samej zasadzie jak niegdyś lady Rowena jest przeciwstawiona Rebecce w *Ivanhoe* (*Ivanhoe*, 1819) Waltera Scotta<sup>54</sup>.

Z kolei dla zwolenników literackiego mitu miasta<sup>55</sup> nienazwanie przez Kawafisa przestrzeni konkretnym imieniem było

<sup>53</sup> J.-K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976. Dodac wypada, że umieszczona wśród Ksiąg i książek *Kwartetu Aleksandryjskiego* opowieść o diuku Janie des Esseintes, który postanowił opuścić mieszczański Paryż i w domostwie na prowincji stworzyć świat swojego Genesis według własnej koncepcji, gustu i potrzeb, jest bardzo często przywoływana przez różnych pisarzy literatury światowej w formie powieści w powieści albo jako lektury któregoś z bohaterów, która przewraca jego świat do góry nogami. Najlepszym przykładem może być *Portret Doriana Graya* (*The Picture of Dorian Gray*) Oscara Wilde'a (tłum. M. Feldmanowa, Wrocław 1996) i *Tajemniczy płomień Królowej Loany. Powieść ilustrowana* (*La misteriosa fiamma della regina Loana. Romano illustrato*) Umberto Eco (tłum. K. Żaboliński, Warszawa 2004).

<sup>54</sup> W. Scott, *Ivanhoe*, [b. n. tłum.], Warszawa 2008.

<sup>55</sup> Literacki mit miasta, który rozwinął się w XIX wieku wraz ze wzrostem znaczenia przestrzeni *polis*, a na przełomie XIX i XX wieku przeobraził się w „miejski tekst” (wraz ze wzrostem znaczenia dyskursu), w Księgę, stał się zjawiskiem charakterystycznym, prawie tendencją i normą współczesnej, częstokroć masowej, literatury światowej. Na wzór archetypicznych miast – Jerozolimy, Babilonu, Aten, Rzymu, Konstantynopola – powstawały mity Paryża, Londynu, Pragi, Moskwy i Petersburga, Berlina, Dublina, obecnie wzbogacane o różne Cosmopolis, Megapolis, Polopolis, Gorodopolis, Metropolis. Do miana przestrzeni magicznej i mitycznej urastają: Marrakesz (Ellias Canetti), Barcelona (Zafón, Jaime Cabré), Madryt (Eduardo Mendoza), Nowy Jork (Dan Brown), Bombaj (Salman Rushdie, Suketu Mehta, Aravind Adiga), Gdańsk (Günter Grass, Paweł Huelle, Stefan Chwin), Wrocław (Marek Krajewski, Joanna Bator), Lwów i inne małe ojczyzny.



znakiem, symbolem uniwersum<sup>56</sup>, budowaniem obrazu *Imago Mundi*. „Miasto jest światem. Świat jest jednym miastem” skonstatował Kubiak<sup>57</sup>. W dziejach ludzkości różne miasta uważano za najważniejsze, święte i znajdujące się w centrum świata. Jak zauważa Mircea Eliade, „W istocie każde wschodnie miasto znajdowało się w środku świata”<sup>58</sup>. Jerozolima, Babilon, Ateny, Aleksandria, a potem repliki pierwotnego obrazu – Rzym, Konstantynopol, Paryż, Moskwa. Pisanie miasta jest bowiem równoznaczne z tworzeniem świata i jego centrum. W tekście brytyjskiego pisarza przewodnim motywem, kluczową sentencją staje się zdanie: „Miasto, gdy kochasz w nim choćby jedną istotę, staje się światem” (*Justyna*, s. 98), w ostatnim tomie powtórzone w nieco odmiennej formie: „Kiedy człowiek jest zakochany w jednej mieszkance miasta, może się ono stać światem” (*Clea*, s. 319).

Dla niniejszych rozważań szczególnie ważne wydaje się jednak to, że Aleksandria-świat, Durrellowe *Imago Mundi* to przede wszystkim *Liber Mundi*. Obraz świata zapisany został bowiem w Księgach – jak głosił stary mit. Księga jest najstarszym symbolem świata. Odpowiednią tu będzie również postmodernistyczna formuła mówiąca, że świat jest tekstem, każdy tekst odsyła do innego tekstu. Oprócz omówionych tu już książek bohaterów, Ksiąg Kawafisa, tekst aleksandryjski tworzą jeszcze dzieła i poglądy aleksandryjskich filozofów, gnostyków i kabalistów. „Gnoza aleksandryjska – jak zauważa Jerzy Prokopiuk w słowach wstępnych do artykułu o gnostyckich fascynacjach Lawrence'a Durrella, które szczegółowo analizuje na przykładzie *Kwintetu awiniońskiego* – ta gnoza, która wydała takie postacie jak Bazylides i Walentyn, jak Klemens z Aleksandrii i Orygenes – przetrwała holocausty ortodoksyjnego

<sup>56</sup> O uniwersalności twórczości Kawafisa pisano często. Różne jej składniki uznawano za przynależne światu uniwersum. „Twórczość wielkiego Aleksandryjczyka, piewcy hellenizmu, pozostaje uniwersalna – tak jak powszechne na całym świecie są miłość, melancholia i przemijanie” – pisał Giedrowicz. Idem, *Obrona Kawafisa...*, s. 177.

<sup>57</sup> Z. Kubiak, *W ćwierć wieku później*, [w:] L. Durrell, *Kwartet aleksandryjski. Justyna...*, s. 12.

<sup>58</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 47.

chrześcijaństwa (czy można zapomnieć męczeńską śmierć neo-platońskiej filozofki Hypatii, rozdartej na strzępy przez mniszą czerń?) i islamu (cóż powetuje kulturze ludzkiej stratę, jaką przyniosło jej spalenie Biblioteki Aleksandryjskiej przez hordy Omara?) i żyje do dziś<sup>59</sup>.

Spośród wymienionych przedstawicieli aleksandryjskiej filozofii w utworze Durrella prymarną światopoglądową rolę pełni „najwyższy mistrz gnozy”<sup>60</sup> – Walentyń, zwany Egipcjaninem, „którego zalicza się do grona największych teologów i mistyków epoki”<sup>61</sup>, i jego Księga, a dokładnie jego system, podejmujący próby wyjaśnienia istnienia zła i upadku duszy, utrwalony w dziełach jego uczniów Hipolita, Epiphaniusa, Klementa Aleksandryjskiego, Ireneusa i innych<sup>62</sup>.

W *Kwartecie aleksandryjskim* rozwinięta została gnostycycka dualistyczna i pesymistyczna koncepcja świata, Demiurga i idea Sophii, ostatniego eonu, którego pragnienie poznania Ojca, spowodowało kryzys, skutkiem którego pojawiło się zło i namiętność<sup>63</sup>. Pisarz przy pomocy różnych środków wyrazu, tekstowych i podtekstowych, wprost albo metaforycznie, przedstawił walentyńiański mit. Był on ilustrowany wydarzeniami, na których osadzona jest akcja tetralogii, strukturą fabuły, wprowadzonymi do tekstu powieściami fikcyjnych pisarzy, Demiurgów (Arnauti, Purserwarden, Darley), techniką posta-

<sup>59</sup> J. Prokopiuk, *Diabeł, seks i śmierć...*, s. 61–62. W pracy wykorzystano też poglądy na istotę gnozy i gnostycyzmu, zawarte w następujących dziełach: J. Prokopiuk, *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*, Warszawa 2000; K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2011; M. Brumlik, *Gnostycy...*; G. Quispel, *Gnoza...*; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga...*; *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura...*; M. Rzczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010; *Między wiarą a gnozą. Doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. M. Jakubczak, M. Socha-Piekło, Kraków 2003.

<sup>60</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, tłum. S. Tokarski Warszawa 1994, s. 247.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>62</sup> Fragmenty tych prac zawarte są w antologii: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, wyb., wst. J. Legowicz, Warszawa 1968, s. 452–464; w pracy G. Quispela, *Gnoza...* Władysław Tatarkiewicz pisał, że najważniejsze źródło stanowią polemiczne rozprawy przeciwników, apologetów chrześcijaństwa (idem, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1968, s. 194).

<sup>63</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń...*, s. 247.

ciowania, systemem znaków i symboli (Księga, książka, perła, kobieta, Aleksandria, jasność/ciemność), pokrewnymi ideami, takimi jak Kabała, religia Koptów.

Uosobieniem, symbolem gnozy, a zarazem wtajemniczoną w jej arkany, była Justyna. Darley, gdy ją pierwszy raz zobaczył i próbował określić jej osobowość, jej istotę, doszedł do wniosku, iż:

Nieodparcie przypomniła mi rasę straszliwych władczyń, które zostawiły w tym mieście po sobie amoniakalną woń swoich kazirodczych miłości, unoszącą się niby chmura nad podświadomością Aleksandrii. Prawdziwymi jej siostrami były te olbrzymie ludożercze kocice, takie jak Arsinoe. Lecz u podłoża uczynków Justyny kryło się też coś innego, wpływającego z późniejszej tragicznej filozofii, wedle której, waząc moralność, trzeba na drugiej szali kłaść wyjątkową osobowość. Była ofiarą prawdziwie heroicznych wątpliwości. Mimo wszystko po dziś dzień dostrzegam bezpośredni związek między obrazem Justyny, pochylonej nad brudnym zlewem, w którym leży płód ludzki, a biedną Sofią Walentyna, umarłą z winy miłości jednoznacznie doskonałej i źle skierowanej (*Justyna*, s. 33).

W tekście powtarza się w różnych kontekstach myśl, że Justyna-Sofia (mądrość żeńska) zgrzeszyła „nadmiarem miłości”, „nadmiarem namiętności”, pragnieniem poznania i połączenia z siłą transcendentną, z Bogiem. Wykładnią filozofii Walentyna może być na przykład taki fragment utworu Durrella:

W Justynie, jako aleksandryjce, rozwiązłość w jakiś dziwny sposób była formą samozaparcia, maską wolności; widząc w niej przedstawicielkę miasta, nie myślałem o Aleksandrii ani o Plotynie, lecz o smutnym trzydziestym pokoleniu z nauki Walentyna, o Sofii, która upadła, „nie jak Lucyfer buntując się przeciw Bogu, lecz zbyt gorąco pragnąc połączenia z nim”. Wszystko, posunięte zbyt daleko, staje się grzechem.

Zakłóciwszy boską harmonię własnej jaźni, upadła – jak mówi tragiczny filozof – i stała się zjawiskiem materialnym; a wszystko w jej mieście, we wszechświecie, utworzyło się z jej męki i wyrzutów sumienia. Tragiczne ziarno, z którego wyrosły jej myśli i uczynki, było nasieniem pesymistycznego gnostycyzmu (*Justyna*, s. 64).

Na podstawie losów Aleksandrii (Świata, a nawet Wszechświata) i losów żyjących tu ludzi, przedstawiciele różnych ras, narodów i religii, przedstawiona została gnostycka koncepcja stwórcy – Demiurga, utożsamianego z Bogiem Starego Testamentu.

To znaczy, że Bóg ani nas nie stworzył, ani też nie chciał, abyśmy zostali stworzeni; że jesteśmy dziełem niższego bóstwa, Demiurga, który błędnie sam siebie miał za boga (*Justyna*, s. 64).

Według Walentyna – jak zauważył Quispel – Demiurg „stworzył niebo, nie znając Nieba (duchowego), i utworzył człowieka, nie znając Człowieka (idealnego), dzięki niemu pojawiła się ziemia, a przecież nie wiedział nic o Ziemi (pleromatycznej); w ogóle, w całym swym tworzeniu nie znał idealnych praobrazów rzeczy, nie był nawet świadom istnienia swojej Matki”<sup>64</sup>. Jeden z bohaterów *Kwartetu aleksandryjskiego* dowodził, że Aleksandria jest miastem Somy i wszyscy obecni w tym materialnym świecie, z istoty złym, są twórcami Demiurga. „Prawdziwy dramat rozgrywał się w samym człowieku” – powiadali gnostycy<sup>65</sup>. Podejmowano więc próby „wyzwolenia z materii”, poprzez ucieczkę w miłość, w twórczość, w świat wiedzy, Kabały, w odosobnienie, w śmierć, w politykę, a w rezultacie sami przyczynili się do rozpętania demiurgicznych mocy drugiej wojny światowej w Aleksandrii i na Bliskim Wschodzie. W tym kontekście dochodzi do głosu jeszcze jedna Księga, tym razem mistycyzmu żydowskiego – Kabała. Samo

<sup>64</sup> G. Quispel, *Gnoza...*, s. 140.

<sup>65</sup> J. Kulisz, A. Mostowska-Baliszewska, *Spór o Jezusa Chrystusa w ciągu dziejów*, Warszawa 1998, s. 94.

to słowo ciągle przewija się przez wszystkie tomy *Kwartetu aleksandryjskiego*. Powiązanie wielkiej polityki z Kabałą, mistycyzmem żydowskim, szerzej z Żydami, to motyw spiskowej teorii dziejów i jako taki często występuje w literaturze światowej, szczególnie współczesnej<sup>66</sup>. Durrell pokazał i skonfrontował dwa oblicza Kabały: ducha i materii (rzeczywistość duszy i rzeczywistość świata)<sup>67</sup>. Stały się one wyrazem sensów zawartych w utworze brytyjskiego pisarza. W odróżnieniu jednak od innych Ksiąg i książek wpisanych w tkankę *Kwartetu aleksandryjskiego* – podstawowe dzieła mistycyzmu żydowskiego, takie jak *Księga Stworzenia (Sefer Jecira)*<sup>68</sup>, *Księga Blasku (Sefer ha-Zohar)*, *Księga Jasności (Sefer ha-Bahir)*, *Księga wędrówek dusz (Sefer ha-gilgulim)*, nie zostały bezpośrednio umieszczone w tekście, istnieją tylko w formie aluzji (prelekcje na temat gnozy, kabały i zawartej w niej opowieści o Księdze Wyższej Mądrości) i w podtekstowych warstwach tego wielowymiarowego i wielowarstwowego dzieła<sup>69</sup>. W zaprezentowanych

<sup>66</sup> Takie podejście do mistycyzmu żydowskiego, do gnozy i okultyzmu stało się przedmiotem badań naukowych i sensacyjnych, zob. na przykład: R. Pipes, *Potęga spisku. Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, tłum. S. Kędzierski, Warszawa 1998; L. Zdybel, *Idea spisku teorie spiskowe w świetle analiz krytycznych i badań historycznych*, Lublin 2002; J.C. Castillon, *Panowie świata. Dzieje teorii spiskowych*, tłum. J. Partyka, Warszawa 2006; N. Hagger, *Tajemna historia Zachodu. Wpływ tajnych organizacji na dzieje Zachodu od renesansu po wiek XX*, tłum. G.G. Gadacki, Poznań 2010. Szerzej pisałam o tym w artykule *Żyd Wieczny Mason*, [w:] *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku*, red. F. Apanowicz, M. Rzczycka, Gdańsk 2008.

<sup>67</sup> N. Hagger dowodził, że istnieją dwie Kabały: uniwersalistyczna i fałszywa. Biorąc pod uwagę jego rozumienie mistycyzmu żydowskiego można wywnioskować, że bohaterowie utworu Durrella zajmują się kabałą fałszywą, albowiem „Fałszywa kabała zajmuje się teoretycznymi spekulacjami teozoficznymi (sefirodami, dziesięcioma ośrodkami mocy w kabalistycznej duszy, Drzewem Życia, dobrymi i złymi aniołami, demonami, obliczami Boga, a także opowieściami, że Adam współżył z diabolicami, Ewa zaś z diabłami i węzami), jak też magicznymi praktykami, które redukują ją do magicznego systemu okultystycznego” (N. Hagger, *Tajemna historia Zachodu...*, s. 385).

<sup>68</sup> Kania tłumaczy *Sefer Jecira* jako: *Księga Kształtowania*, [w:] idem, *Opowieści Zoharu. O Kabale i Zoharze*, Kraków 2012; A. Drożdż nazywa ją *Księgą Tworzenia*, zob. idem, *Książka w świecie utopii...*, s. 62.

<sup>69</sup> Mówiąc o kabale, korzystam z następujących źródeł: I. Kania, *Wstęp tłumacza...*; G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007; G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, tłum. R. Wojnakowski,

losach bohaterów-pisarzy, w pisaniu przez nich książek zawarta została podstawowa myśl dzieła kabalistycznego *Sefer Jecira*. „Według zawartej w nim wiedzy – jak przypomina Andrzej Dróżdź – świat można tworzyć i burzyć przy pomocy samych tylko słów”<sup>70</sup>. Prócz tego przedstawiona została działalność Towarzystwa Kabały (nazywanego też Związkiem Kabalistów), i głównego propagatora, Nauczyciela i Mistrza Kabały, wspomnianego tu już wielokrotnie Balthazara, bohatera i zarazem autora tomu nazwanego jego imieniem. W tym kontekście należy jeszcze dodać, iż Balthazar to lekarz, który „lwią część czasu poświęconego na pracę zawodową spędza w rządowej klinice chorób wenerycznych. (Kiedyś powiedział cierpko – Działam w samym centrum życia naszego miasta, w jego układzie moczowo-płciowym [...])” (*Justyna*, s. 141), pracownik konsulatu brytyjskiego, homoseksualista, a co najważniejsze – Żyd z Polski, zajmujący się filozofią hermetyczną, „pośredniczeniem między bogami i ludźmi”. Darley tak odtwarzał jego portret, gdy „jeszcze nic nie wiedział o Kabale” i nie był szpiegiem:

Jezeli Mnemdzian uosabiał archiwa miasta, to Balthazar był Platonowym dajmonem Aleksandrii – pośrednikiem między bogami a ludźmi. [...] Widzę go: wysoki mężczyzna w czarnym kapeluszu o wąskim rondzie. Pombal przezywał go „botanicznym kozłem”. Jest chudy, lekko przygarbiony, a jego niski, chrapliwy głos brzmi pięknie, zwłaszcza gdy Balthazar przytacza cytaty lub recytuje tekst. [...] Jego koźle oczy mają hipnotyzującą siłę. Nie patrzy ludziom w twarz, żeby oszczędzić im spojrzenia tak bezlitosnego, że może zmać czyjś spokój na kilka godzin. [...] Pod brodą wyrasta samotna kępka ciemnych włosów; podobną widuje się niekiedy nad kopytem Pana, w rzeźbach przedstawiających tego bożka (*Justyna*, s. 139–140).

Kraków 1996; M.-A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały*, tłum. K. Pruska, K. Pruski, Warszawa 2006; „Kronos” 2013, nr 1 (w całości poświęcony Kabale); Папюс, *Каббала, или наука о Боге, Вселенной и Человеке*, Санкт-Петербург 1992.

<sup>70</sup> A. Dróżdź, *Książka w świecie utopii...*, s. 62.

Na tej podstawie można byłoby wnioskować, iż Durrell stworzył stereotypowy, zwłaszcza dla literatury antysemickiej, wizerunek Żyda, mógłby się on znaleźć wśród portretów przedstawionych przez Umberto Eco w prześmiewczej powieści *Cmentarz w Pradze (Il cimitero di Praga, 2010)*<sup>71</sup>. Ale jak zawsze u Durrella bywa, wszystko, a przede wszystkim prawda, ma wiele obliczy. Balthazar także. Jak na Żyda przystało, dużo czyta (poezję, przypowieści), interesują go nauki matematyczno-przyrodnicze, sofistyka, gnoza, a „głos mu drżał, gdy mówił o jakimś aspekcie Kabały, który starał się wyjaśnić uczniom”. Hebrajczycy przecież uważają, że „Kabała obejmuje niezmierną, pełną, szczegółową i spójną wizję naszych relacji z wszechświatem. Znajdujemy w niej rozważania metafizyczne o wyjątkowej głębi, połączone ze specyficznymi metodami, które nam pomagają wykroczyć poza codzienny stan ducha i we wnętrzu nas samych odkryć nowe światło, nowe siły prowadzące daleko poza banał powszedniego bytowania”<sup>72</sup>. Balthazar powiedział kiedyś z ironią:

Jestem Żydem i podzielam z innymi Żydami krwiożercze zainteresowanie dla daru rozumu. Tym się tłumaczy wiele słabości w moim sposobie myślenia; staram się tę wadę zrównoważyć innymi elementami swojej osobowości, przede wszystkim za pomocą Kabały (*Ju-styna*, s. 143).

Studia nad Kabałą prowadziło Towarzystwo Kabały, „coś w rodzaju łoży”, którego siedziba mieściła się w miejscu szczególnie, taktycznie przemyślanym, gdzieś wśród wykopów i usypisk. Durrell pisze:

Kabaliści spotykali się podówczas w budynku, który wyglądał jak opuszczona drewniana buda nadzorcy robotów i stał pod czerwonymi glinianymi ścianami obławiania w bliskim sąsiedztwie Kolumny Pompejusza. Myśle, że wybrano takie miejsce spotkań ze względu

<sup>71</sup> U. Eco, *Cmentarz w Pradze*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2011.

<sup>72</sup> M.-A. Ouaknin, *Tajemnice Kabały...*, s. 9.

na chorobliwe przeczulenie egipskiej policji, wietrzącej podejrzliwie polityczne zebrania (*Justyna*, s. 152).

Do Towarzystwa Kabały należało dwadzieścia osób. Tworzyli oni dwa kręgi: zewnętrzny (tu odbywały się spotkania intelektualne, prelekcje i odczyty, Balthazar mówił na przykład o *fons signatus* ludzkiej psyche, o jej zdolności do dostrzeżenia we wszechświecie logicznego porządku, ukrytego pod pozorami amorficznych i przypadkowych zjawisk) i wewnętrzny, dla wtajemniczonych, to jest dwunastu osób rozproszonych po krajach śródziemnomorskich. Członkowie wewnętrznego kręgu korespondowali ze sobą za pomocą szyfru – starego pisma bustrofedonu. Jedna z przesyłek, sporządzona na zwykłej pocztówce z Aleksandrii, trafiła do rąk wywiadu brytyjskiego, do Scobiego, który uznał ją za steganograficzne pismo. „W istocie steganografia – jak zauważył Eco – rozwijała się jako sztuka szyfrowania pożyteczna dla celów politycznych i militarnych”<sup>73</sup>. Dalsze wydarzenia potwierdziły te przypuszczenia. Ta zaszyfrowana pocztówka jest jeszcze jednym tekstem w tekście, dyskursem, jeszcze jedną n-tą książką Księgi Durrella.

Ksiąg i książek w *Kwartecie aleksandryjskim* jest – oczywiście – znacznie więcej, nie wszystkie mogły być tu uwzględnione, ale i na tej podstawie można pokusić się o próbę odpowiedzi na pytanie o cele, funkcje i sens tak niebywałego przedsięwzięcia Durrella. Najprościej można byłoby powiedzieć, iż pełnią one różne role w całym tekście i na poziomie poszczególnych warstw tego wielowymiarowego tekstu. Zacząć warto od tego, że Durrell wyraził swój stosunek do słowa objawionego i słowa pisanego, utwierdził kult Księgi i książki. Stworzył dzieło, które można nazwać Księgą Ksiąg, a używając współczesnej nomenklatury – hipertekst, dokładnie protohipertekst. Mieści się on bowiem w tym samym nurcie literackim co *Słownik Chazarski* (*Hazaraki rečnik*, 1984) Milorda Pavićia<sup>74</sup>, w jakimś

<sup>73</sup> U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, tłum. W. Soliński, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 138.

<sup>74</sup> M. Pavić, *Słownik chazarski. Powieść-leksykon w tysiącach słów*, tłum. E. Kwaśniewska, D. Cirić-Straszyńska, Warszawa 2004.



stopniu *Mag* (*The Magus*, 1965–1976) Johna Fowlesa<sup>75</sup>. Durrell przeprowadził konfrontację Ksiąg i książek, to znaczy świata *sacrum* i *profanum*, pokazał, w jakich okolicznościach teksty przestrzeni popolitej mogą być uznane za Księgi. W *Kwartecie aleksandryjskim* taki status otrzymał dorobek Kostandinoso Kawafisa, filozofów aleksandryjskich, żydowskich mistyków. Przy mitologizacji książek i symbolizacji Ksiąg autor korzystał z motywów hellenistycznych, hebrajskich, gnostycznych. A co najważniejsze, przy pomocy Ksiąg i książek Durrell mówił o istotnych, uniwersalnych – Fiodor Dostojewski powiedziałby: przeklętych – problemach Boga, świata i człowieka. Bohaterowie *Kwartetu aleksandryjskiego* stają bowiem przed pytaniem o sens życia, targa nimi dylemat, wyrażony *expressis verbis* przez Lwa Tołstoja w *Spowiedzi* (*Исповедь*, 1879) – po co żyję? W przypadku dzieła Durrella naznaczone i spotęgowane to zostało szczególną przestrzenią, Aleksandrią, w której przyszło im żyć, kochać, zadawać pytania, częstokroć retoryczne. To tutaj Klemens, którego imię pada na jednej z pierwszych stron tetralogii, sformułował pytania, wokół których krążą losy Justyny, Darleya, Nessima, Melissy, Balthazara, Purserwardena, ich dylematy i dramaty: kim byliśmy? kim się staliśmy? skąd przybywamy? w jakie miejsce zostaliśmy rzućeni? dokąd zmierzamy? od czego jesteśmy wyzwoleni? czym są narodziny? czym jest odrodzenie? By odpowiedzieć na te pytania, zwracają się do Ksiąg i sami tworzą książki.

Irena Fijałkowska-Janiak

The Books of *The Alexandria Quartet* by Lawrence Durrell

The structure of *The Alexandria Quartet* (1957–1960), an outstanding and unique work, consisting of four parts: *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* and *Clea*, comprises an endless array of Books, books, notes, diaries, letters, prayers, press correspondence, diplomatic documents, encrypted certificates, police information, poems, songs, authentic and fictional, gnostic, cabalistic,

<sup>75</sup> J. Fowles, *Mag*, tłum. E. Fiszer, Poznań 1996. Do protohipertekstów przyjęto zaliczać *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence'a Sterne'a, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, a nawet *Grę w klasy* Julia Cortáзара.

Evangelical and Coptic texts. Works of Homer, Clement of Alexandria, Constantin Cavafy exist side by side with novels or diaries written by those characters who discovered in themselves the power to create the world and people. After all, the action of the tetralogy takes place in Alexandria, the city whose archetypical sign is the Library, the vast collection of books belonging to Jewish, Hellenic, Christian and Islamic cultures. It's here that People of the Book, the followers of Word and Knowledge, especially gnosis i.e. a particular, dual and pessimistic idea of God, world and man gathered, and the Book was the synonym of *Torah*, *the Bible*, *the Quran*, *Sefer Jetzirah* and *Zohar*. Books introduced by Durrell to the world of Alexandria exceed metatextual and intertextual functions, for they bring about diverse and profound philosophical, historiosophical and political ideas to the formal level of the text. Thus, the Books and books of *The Alexandria Quartet* create a new quality and an added value of the text. Metaphorically speaking, they make the Book of Books, which constitutes the subject matter of these deliberations.

KATARZYNA ARCISZEWSKA  
Uniwersytet Gdański



*MOSKWA NOIR* –  
MROKI MIASTA I DUSZY ROSYJSKIEJ

Jak każda epoka przełomowa koniec XX i początek XXI wieku niesie za sobą zmiany w ludzkiej mentalności i hierarchii wartości. Przeobrażenia te uwidaczniają się w każdej sferze działalności człowieka współczesnego, a za ich przyczynę można uznać obawę przed tym, co nowe, nieznane. Zanim lęki wywołane sytuacją graniczną zostaną „oswojone”, człowiek zanurza się w metafizyczną i egzystencjalną strefę mroku i chaosu. Dążenie do wyrwania się z niej przypomina symboliczną wędrówkę w labiryncie. Jego opuszczenie będzie sygnalizować moment inicjacji<sup>1</sup>, wewnętrzną przemianę człowieka, pokonanie własnych ograniczeń, w tym strachu, którego obecność wyznacza etap ludzkiej drogi i poszukiwań, ponieważ – jak pisze Emil Cioran –

tylko wyzwolony otrząsa się zeń [ze strachu – K.A.] i święci triumf podwójny – nad nim i nad sobą, gdyż abdykował ze swego statusu i zadań człowieka i nie uczestniczy już w tym trwaniu nabrzmiałym trwogą i w tym galopie przez stulecia, narzuconym nam przez jakąś formę lęku, którego w ostatecznym rachunku jesteśmy obiektem i przyczyną<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> O funkcji labiryntu jako drogi ku odrodzeniu duchowemu zob. K. Kowalski, K. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s. 91–96.

<sup>2</sup> E. Cioran, *Upadek w czas*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 8–9.

Doskonałą ilustracją sytuacji i kondycji człowieka współczesnego staje się sztuka ponowoczesna. Za jej podstawowy wyznacznik można uznać transgresyjny charakter<sup>3</sup>, ujawniający się w tendencji do przekraczania granic i łamania tabu wyznaczonych przez poprzednie epoki. Wyraża się ona między innymi w skłonności do karnawałowo-kampowego<sup>4</sup> przedstawiania świata i „umiejętności znajdowania perwersyjnej przyjemności tam, gdzie tak zwany dobry smak odwraca z odrazą wzrok”<sup>5</sup>. Od estetyki przesady i przerysowania artyści często przechodzą do epatowania turpistycznymi obrazami, w których abiekt<sup>6</sup>, reprezentujący to, co „nieakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohydę”, co jednak „wzbudza tyleż wstręt, co fascynację”<sup>7</sup>, zyskuje rangę podmiotu<sup>8</sup>. Zabiegi współczesnych

<sup>3</sup> O transgresyjnym charakterze sztuki współczesnej pisze na przykład P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.

<sup>4</sup> Na temat estetyki kampu zob. na przykład S. Sontag, *Notatki o Kampie*, tłum. W. Werenstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9.

<sup>5</sup> B. Deptuła, *Camp: „Notatki” Susan Sontag*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/221-camp-notatki-susan-sontag.html> [dostęp: 12.05.2014].

<sup>6</sup> Pojęcie wprowadzone przez Julię Kristevą. Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007.

<sup>7</sup> T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, s. 48.

<sup>8</sup> Współczesna sztuka zwraca się w kierunku tego, co ohydne i wzbudzające wstręt. Popularne stają się prace wykonane ludzką krwią, odchodami, popiołem skremowanych zwłok (zob. A. Ковалев, *Пепел и кровь интернационального искусства*, „Русский журнал”, <http://www.gif.ru/themes/culture/albert-vernissazh/blood-ashes> [dostęp: 29.05.2014]; *Obrazy malowane własną krwią*, [http://www.wiadomosci24.pl/artukul/wystawa\\_obrazow\\_malowanych\\_wlasna\\_krwia\\_28686.html](http://www.wiadomosci24.pl/artukul/wystawa_obrazow_malowanych_wlasna_krwia_28686.html) [dostęp: 29.05.2014]; K. Wróbel, „Gówno artysty”, czyli o tajemniczych puszkach Piero Manzoni, <http://rynekiszuka.pl/2012/09/07/gowno-artysty-czyli-o-tajemniczych-puszkach-piero-manzoniego> [dostęp: 29.05.2014]; *Картины. кровью... Vinicius Quesada*, <http://art-assorty.ru/1770-vinicius-quesada.html> [dostęp: 29.05.2014]; *Странные картины, написанные калом, кровью, спермой и... человеческим пеплом*, <http://www.strannoe.com/strannyye-kartiny-napisannyye-kalom-krovyu-spermoj-i%E2%80%A6chelovecheskim-peplom> [dostęp: 29.05.2014]). Znanе są też instalacje artystyczne oraz dzieła performance’owe z wykorzystaniem ludzkich i zwierzęcych kości czy organów (zob. Г. Бобилевич, *Сердце как объект искусства*, [w:] „*Жизне сердца*”. *Duch-dusza-ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX i XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek, R. Rybicka, J. Tarkowska, M. Ułanek, Lublin 2012, s. 81–97). Na rynku wydawniczym

twórców mają na celu jednocześnie szokowanie odbiorcy i unacznienie niekompletności świata, braku harmonii oraz właściwych proporcji w czasach wolności totalnej, gdy jednostka w pogoni za przyjemnością traci poczucie bezpieczeństwa i cel egzystencji<sup>9</sup>.

Do artystycznego dyskursu na temat kondycji człowieka i świata włącza się również literatura prezentująca nowy typ bohatera i narracji. Przemysław Czapliński określa protagonistę współczesnych powieści mianem podmiotu frustracyjnego, który

nie dysponuje żadnym wzorcem wartości: ani w zyciorysie przeszłym, ani w wyobraźalnej przyszłości nie istnieje dla bohatera frustracyjnego świat lepszy, spełniony, harmonijny. Paradoksalnie bohater taki patrzy nader uważnie na rzeczywistość. Nie jest pozbawiony spostrzegawczości i zdolności do analizy. Jednakże jego wyprawa poznawcza przypomina błędne koło: ponieważ bohater wie, co chce znaleźć, zawsze znajduje dowody wypaczenia. Bohater podejrzewa, że świat jest nietaki i tylko potwierdzenia owej nietakości wynajduje<sup>10</sup>.

Dina Chapajewa stawia tezę, że za defiguracyjny charakter rzeczywistości odpowiada postępujący proces transformacji człowieka i świata, zmierzający w kierunku ukształtowania „społeczeństwa gotyckiego”<sup>11</sup>, pogrążonego w mroku wątpliwych wyborów etycznych. Badaczka podkreśla odejście od wartości takich jak honor, odpowiedzialność, praworządność, sprawiedliwość w stronę degradujących jednostkę i burzących więzi międzyludzkie negatywnych postaw, uczuć i zachowań (agresja, cynizm, obcość), co prowadzi do formowania się

---

pojawiają się kompendia naukowe poświęcone ekskrementom (zob. F. Werner, *Ciemna materia. Historia gówna*, tłum. E. Kalinowska, Wołowiec 2014).

<sup>9</sup> O zagrożeniach ponowoczesnego świata wolności totalnej pisze Zygmunt Baumann. Zob. idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.

<sup>10</sup> P. Czapliński, *Trocinowa ponowoczesność*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 82, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3525-trocinowa-ponowoczesnosc.html> [dostęp: 12.05.2014].

<sup>11</sup> D. Хапаева, *Готическое общество: морфология кошмара*, Москва 2008.

nowego oblicza teraźniejszości, której głównymi cechami są subiektywizm ocen moralnych, pesymizm kulturowy i rozczarowanie źle ukierunkowanym postępem cywilizacyjnym. Na uwagę zasługuje smutna konstatacja-przestroga:

Мы покидаем мир, в котором привычными понятиями были равенство перед законом, социальная справедливость, свобода слова, публичная политика, в котором существовало понятие убежища – политического, морального, идеального. Со скоростью, опережающей сознание перемен, мы падаем в неизвестность, приобретающую странные готические очертания<sup>12</sup>.

Wskazane przez Chapajewą zjawisko jest powszechnie obecne we współczesnej literaturze rosyjskiej. Autorzy komentują aktualną sytuację Rosji i Rosjan między innymi w utworach z gatunku fantastyki i fantasy, których założenia, oparte na dorobku czarnego romantyzmu, niejako w naturalny sposób można uznać za najbardziej odpowiednie przy ocenie społeczeństwa gotyckiego. Znamienna w tym przypadku jest stała w ostatnich latach prawidłowość odwracania wektorów. Wbrew tradycji literackiej pozytywnie wartościowaną postacią jest dziś coraz częściej bestia (wampir, wilkołak, obcy). W dobie dehumanizacji człowiek, jego natura i działanie poddawane są krytyce zarówno ze strony twórców, jak i wykreowanych przez nich istot fantastycznych<sup>13</sup>. Badaczka zwraca uwagę na swoistą rywalizację rosyjskiej rzeczywistości z fikcją powieści fantastycznych:

В самом деле, все, что касается морали, в российском фэнтези звучит чрезвычайно жизненно. Прodelайте мысленный эксперимент – уберите из текстов Лукьянова или Панова вампиров, ведьмаков, колдовство, «инферно» и т.д., замените их

<sup>12</sup> Ibidem, s. 14–15.

<sup>13</sup> Zob. ibidem, s. 120–121; K. Арчишевска, *Мотив оборотня в русской традиции и избранных литературных контекстах (предварительные заметки)*, [w:] XX. *Olomoucké dny rusistu*, „Rossica Olomucensia”, Olomouc 2009, vol. XLVIII, s. 321–324.

просто на ментов, бандитов и их жертв, и вы увидите, насколько страшно скучным, банальным, неинтересным получится повествование, потому что оно окажется полным повторением, тавтологией действительности, не приобретшей ничего нового и никак не изменившейся под взглядом автора<sup>14</sup>.

Z drugiej strony autorzy rosyjskiej prozy psychologicznej, obyczajowej, sensacyjnej podejmują wyzwanie przedstawiania realiów codzienności z wszelkimi jej brakami, stanami patologicznymi, chaosem i wynaturzeniem. Literatura staje się swoistą dokumentacją rzeczywistości, rejestrem zachodzących w niej procesów oraz próbą wyjaśnienia jej anormalności. Jedną z przyczyn dewiacyjnego charakteru opisywanych zdarzeń i bohaterów twórcy upatrują w oddziaływaniu Rosji na dusze jej mieszkańców<sup>15</sup>. Pisarze przywołują wizję współczesności, którą rządzą fantasmagoria i konwencja świata na opak. Nierzadkim zjawiskiem, znanym także we wcześniejszych epokach literatury rosyjskiej, jest przypisywanie cech demonicznych czy wampirycznych przestrzeni miejskiej (reprezentującej Rosję na zasadzie *pars pro toto*), przekształcającej ludzi w cienie, zjawy, bezwolne i bezsilne twory<sup>16</sup>.

Najbardziej znany mit miejski dotyczy demonizowanego przez artystów „nierosyjskiego” Petersburga<sup>17</sup> – przeciwstawianego Moskwie, okrzykniętej historycznym i duchowym

<sup>14</sup> Д. Хапаева, *Готическое общество...*, s. 115–116.

<sup>15</sup> Taką prawidłowość widzą również autorzy zachodni piszący o Rosji, zob. na przykład I. Schulze, *33 mgnienia szczęścia. Pamiętnik znaleziony w drodze do Petersburga*, tłum. A. Kryczyńska, Warszawa 2003; K. Kalfus, *Rosyjskie fantazje*, tłum. E. Penksyk-Kluczkowska, Katowice 2009. Zob. także K. Arciszewska, *33 mgnienia szczęścia. Obraz Rosji w opowiadaniach Ingo Schulze*, [w:] *Rosja w kryształach. Rozważania, fakty i miraż*, red. D. Oboleńska, U. Potocka-Sigłowa, K. Arciszewska, Gdańsk 2014, s. 175–192.

<sup>16</sup> Wampiryczny charakter Moskwy podkreśla na przykład Oleg Diwow. Zob. idem, *Nocny obserwator*, tłum. E. Dębski, Lublin 2009.

<sup>17</sup> Zob. na przykład N. Toporow, *Miasto i mit*, tłum., wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2014; idem, *Петербург и Петербургский текст*, [w:] *Труды по знаковым системам*, вып. 18, Тарту 1984, s. 4–29; Ю. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [w:] *Труды по знаковым системам...*, s. 30–45; P. Лахманн, *Взгляд: Образы Петербурга и Рима в творчестве Голяя*, [w:] eadem, *Дискурсы фантастического*, Москва 2009, s. 183–209.

centrum, a także symbolem kraju<sup>18</sup>. Współcześni pisarze rosyjscy do pewnego stopnia kontynuują tradycję prezentowania metropolii jako uogólnienia, stawiając przed przywołaną metaforą zadanie przybliżenia rzeczywistości rosyjskiej w całościowym ujęciu jej aspektów i wymiarów<sup>19</sup>. Miasto staje się więc emblematem zjawisk i sytuacji charakterystycznych dla gotyckiego – by powrócić do określenia Chapajewej – obrazu Rosji z jej ponowoczesnymi stygmatami: szaleństwem, okrucieństwem, ciemnością i chłodem, które ujawniają się zarówno na poziomie realnej egzystencji, jak i w sferze symbolicznej.

Za wymowny przykład spojrzenia na współczesną Rosję przez pryzmat stolicy można uznać wydany w 2010 roku zbiór opowiadań *Moskwa Noir (Moscow Noir)*<sup>20</sup>. Utwory zebrane w tomie dołączają do innych literackich prób „odbrązowienia” rosyjskiej rzeczywistości po długim, trwającym od czasów caratu do „pieriestrojki”, okresie wymuszonego cenzurą przemilczania problemów nękających społeczeństwo<sup>21</sup>. Autorzy wy-

<sup>18</sup> Zob. В. Муравьев, „Да вечно здравствует Москва!”, [в:] „Город чудный, город древний...”. Москва в русской поэзии XVII–начала XX веков, сост., вступ. статья и прим. В. Муравьева, Москва 1985, s. 8–10.

<sup>19</sup> Zob. K. Mudyń, *O dwóch sposobach metaforyzacji świata. Pars pro toto czy intra pro extra?*, „ALBO albo” 2008, nr 2, s. 101, <http://www.uj.edu.pl/documents/1749407/a41717e1-6410-4b1b-a668-8dd673b6b98b> [dostęp: 2.06.2014].

<sup>20</sup> *Moskwa Noir*, red. N. Smirnowa, J. Goumen, tłum. E. Skórska, Warszawa 2011. Warto podkreślić uniwersalny kontekst tego zbioru. Jest on częścią międzynarodowego projektu wydawniczego. Jak informuje wydawnictwo Claroscuro, w którym ukazało się polskie tłumaczenie tomu, „zbiór opowiadań zatytułowany *Moskwa Noir* to część dużego wydawniczego projektu zainicjowanego w 2004 roku przez nowojorskie wydawnictwo Akashic Books. Wydali oni już szereg tomów poświęconych miastom Ameryki (w tym kultowy już, rozpoczynający serię *Brooklyn Noir*), a także światowym stolicom, takim jak Paryż, Londyn, Dublin, Stambuł, Hawana. Ideą, która przyświecała autorom tego projektu, było zebranie kilkunastu najważniejszych autorów, którzy spróbowaliby zmierzyć się w swoich opowiadaniach z mroczną stroną danego miasta, ukazać zakamarki jego zagadkowej duszy” (zob. informacja wydawcy o publikacji, [http://www.claroscuro.pl/moskwa\\_noir.php](http://www.claroscuro.pl/moskwa_noir.php) [dostęp: 17.05.2014]).

<sup>21</sup> W roku 1887, zabraniając publikacji książki *Ludzie z dna (Трущобные люди)* Władimira Gilarowskiego, cenzor w następujący sposób argumentował swoją decyzję: „Сплошной мрак, ни одного проблеска, никакого оправдания, только обвинение существующего порядка. Такую правду писать нельзя” (zob. biografia na stronie Gilarowskiego, <http://www.gilyarovsky.ru/index.php/2010-10-12-09-39-09> [dostęp: 17.05.2014]).



branych do tomu *Moskwa Noir* opowiadań odzierają rosyjską stolicę z blichtru i „pocztówkowej”, sztucznej atrakcyjności, starają się dotrzeć do ukrytej, szpetnej i wstydlivej prawdy o mieście:

Niniejsza antologia jest próbą ukazania od podszewki cukierkowo-jarmarcznej, turystycznej Moskwy, Moskwy blasku i wielkich pieniędzy, próbą pokazania jej cuchnącego wnętrza, próbą uświadomienia sobie panującej w niej beznadziei. W tym zbiorze Moskwa jawi się jako miasto niespełnionych marzeń i wypaczonych utopii<sup>22</sup>.

Literackie peregrynacje po najciemniejszych zakamarkach rosyjskiej stolicy stwarzają okazję do refleksji na temat sytuacji egzystencjalnej współczesnego Rosjanina i człowieka w ogóle. W kreacji bohaterów i ich otoczenia w tekstach analizowanego zbioru – oprócz reporterskiej pieczołowitości w odzwierciedleniu realiów rosyjskiej codzienności – istotny jest filozoficzny kontekst, w którym pobrzmiewają echa gnostycznego mitu. Metafora świata-więzienia i człowieka rzuconego w labirynt materii okazuje się aktualna we współczesnym moskiewskim uniwersum.

Godny uwagi jest specyficzny sposób prezentacji przestrzeni zaproponowany przez autorów opowiadań. Dominującą cechą moskiewskiego pejzażu jest pełna wymowy ciemność, kojarzona z nieczystą, złą i niszczącą siłą. Bohaterów utworów – miasto i ludzi – obserwujemy najczęściej z nocnej, zimowej perspektywy, przekształcającej rzeczywistość w koszmar, eliminującej kategorię nadziei. Jak pisze Piotr Kowalski, „mrok jako przeciwieństwo dziennego światła, dla skazanego nań człowieka oznacza utratę wszelkiej pewności [...] ciemność nocy okazuje się metonimią śmierci: znaleźć się w ciemności to tyle, co zanurzyć się w chaosie”<sup>23</sup>. Mrok spowijający Moskwę i jej mieszkańców stanowi barierę dla wszelkich przejawów dobra, prowokuje sytuacje krańcowe, nieodwracalne. Bohater

<sup>22</sup> N. Smirnowa, J. Goumen, *Od autorów wyboru*, [w:] *Moskwa Noir*..., s. 12.

<sup>23</sup> P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław 1998, s. 351.

opowiadania Anny Starobiniec *Autobus miłosierdzia* tak opisuje przełomową noc swego życia:

W tę zimną noc, gdy w ciągu godziny możemy zamarznąć.

W tę czarną noc, gdy w ciągu minuty można zniknąć bez śladu.

W tę straszną noc, gdy szukają mnie po całym mieście, w mieszkaniach i knajpach, w metrze i na lotniskach, w hotelach i kinach, w klubach i kasynach, na ulicach i w bramach.

W tę ostatnią noc, gdy szukają mnie, żeby zabić<sup>24</sup>.

Pejoratywną symbolikę moskiewskiej ciemności potęguje wykorzystanie motywu nocy noworocznej, święta kojarzącego się z zabawą, radością, bez troską, żywiołowością, energią. Jednak w zbiorze *Moskwa Noir* także ten szczególnie czas naznaczony jest stygmatem śmierci. W noworoczną noc dokonuje morderstwa protagonista utworu Ludmiły Pietruszewskiej *Nowa dzielnica*. Znamienne w tym wypadku jest fakt, że przełomowy moment roku w Moskwie cechują pustka, samotność, smutek odludzia, przeciwstawiające się charakterowi karnawału. Sprzyja to nie tylko popełnieniu morderstwa, ale także ukrycia tego czynu, oddzielenia zbrodni od kary („Zwłok nie odnaleziono, żadnych dowodów nie było, tamtej noworocznej nocy nikt nie widział ani ciała, ani sanek, nic w ogóle, i w końcu Wasilija wypuszczono”<sup>25</sup>). Odejście od izomorfizmu tych dwu elementów i zaprzeczenie aksjomatu ich współistnienia zakorzenionego w kulturze pojawia się w licznych kontekstach tomu. Wypaczenie odwiecznego układu zbrodnia–kara wprowadza czytelnika w specyfikę świata opartego na przypadkowości i relatywizmie, a nie na moralności i celowości działań.

Mroczna Moskwa w sposób szczególnie wpływa na miejsca, przedmioty i ludzi, którzy ulegają szeroko rozumianemu procesowi deformacji, zaznaczającej się zarówno w warstwie fizycznej, jak i metafizycznej. Obserwujemy też odwrócenie sensu uniwersalnych zjawisk i znaków kulturowych. Jednym

<sup>24</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 21.

<sup>25</sup> L. Pietruszewska, *Nowa dzielnica*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 60.

z przykładów może być zmiana wymowy bieli – koloru śniegu. W opowiadaniach *Nowa dzielnica* czy *Nocleg* traci ona swą symbolikę „czystości i doskonałości”<sup>26</sup>, staje się barwą śmierci<sup>27</sup>. Śnieg można tu interpretować jako synonim mogiły, skrywającej porzucone zwłoki („Jakiś czas po morderstwie poszedł nawet na plac, ale nie znalazł skrytki [...] wszystkie ślady zasypał śnieg”<sup>28</sup>), zaś powtarzający się wątek kalania go przez przelewaną na ulicach Moskwy krew zdaje się zbliżać do motywu pierwotnej ofiary, gdy „ofiaruje się bogu istotę jeszcze drgającą w konwulsjach, z której uchodzi krew”<sup>29</sup>. Funkcję zwierząt wotywnych składanych idolowi w przestrzeni rosyjskiej stolicy pełnią jej mieszkańcy („Wielcew strzelił mu w czoło. Wzdrygając się, jak przy silnych dreszczach, Dima padł na bok i wyciągnął nogi. Śnieg pod jego głową zaczął szybko topnieć. Zapatrzony w krew, Wielcew przypomniał sobie, że tak samo, strzałem w głowę, zabił wczoraj Dżeka”<sup>30</sup>), zaś rolę bóstwa domagającego się krwawej daniny autorzy przypisują Moskwie. W każdym spośród opowiadań zebranych w analizowanym tomie kreują oni bowiem obraz grodu-bestii, porzucając tradycyjną interpretację symbolu miasta, które „jako umocniona i uporządkowana siedziba ludzka jest zarazem symbolem boskiego ładu”<sup>31</sup>. Rosyjska stolica przyjmuje kształty i znaczenie labiryntowej przestrzeni bez wyjścia<sup>32</sup>.

Jedną z płaszczyzn moskiewskiego labiryntu stanowi metro. Miejsce to w literaturze rosyjskiej zyskuje wymiar metafory, dość często odwołującej się do mrocznej symboliki chtonicznej<sup>33</sup>. Piekielny aspekt motywu podziemnych peronów

<sup>26</sup> *Leksykon symboli. Herder*, tłum. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 29–30. Zob. także A.M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, tłum. M. Woźniak, Kraków 2006, s. 44–51.

<sup>28</sup> L. Pietruszewska, *Nowa dzielnica...*, s. 59.

<sup>29</sup> J.-P. Roux, *Krew, mity symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Chrobak, Kraków 2013, s. 309.

<sup>30</sup> A. Chusnutdinow, *Nocleg*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 82.

<sup>31</sup> *Leksykon symboli. Herder...*, s. 174.

<sup>32</sup> Zob. hasło *Labirynt*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, cz. 2, Warszawa 2007, s. 144.

<sup>33</sup> Zob. na przykład D. Glukhovskiy, *Metro 2033*, tłum. P. Podmiotło, Kraków 2012.

i korytarzy w tomie *Moskwa Noir* podkreśla między innymi Siergiej Samsonow. Autor opowiadania o znamienym w kontekście kreacji miasta-labiryntu tytule *Punkt niepowrotu* pisze dosadnie: „wynurzamy się na powierzchnię ziemi z lucyferowych chlewów moskiewskiego metra”<sup>34</sup>. Irina Dienieżkina dodaje do charakterystyki metra tłok, zaduch, odór jako atrybuty wywołujące asocjacje z przestrzenią infernalną. Najbardziej znamienne jest jednak poczucie osamotnienia w tłumie pasażerów, przepelnionych wzajemną nienawiścią i wrogością: „Odetchnęła, dochodząc do siebie po zaduchu podziemnego tłumu, spoconego, z jednakowymi twarzami – na których malowało się: «nienawidzę cię, nienawidzę wszystkich»”<sup>35</sup>. Moskwa-piekiło-labirynt zdaje się nie posiadać granic. Jego terytorium wykracza poza podziemie, rozprzestrzenia się także na powierzchni i przejawia we wszystkich odcieniach bylejałości i brzydoty, w jakie obfitują opisy stolicy. W opowiadaniu Władimira Tuczkowa moskiewska ulica przekształca się w pandemonium – współczesną wersję wizji Hieronima Boscha czy Pietera Bruegla<sup>36</sup>. Jego aktywnymi uczestnikami stają się uliczni sprzedawcy, bezdomni ludzie i bezpańskie psy, przypadkowi przechodnie, prostytutki, dziwacy, tworzący symboliczne ściany labiryntu, wyznaczający kolejne kręgi piekielne:

Wychodząc ze stacji Czyste Prudy [...] Maksym musiał przejść obok spoconych ludzi wciskających przechodniom wydrukowane na kieszonkowej drukarce ulotki z adresem biura tłumaczeń, obok cuchnących moczem bezdomnych, rozłożonych pod pomnikiem Gribojedowa, obok szalonego kudłatego starucha z potężną aparaturą wzmacniającą, wyśpiewującego psalmy pod muzykę arabską, obok tuzina psów, które po kolei posuwały sukę w rui. Obok cuchnącego stawu, który nasi krótkowzroczni przodkowie z nieznaney przyczyny nazwali czystym...<sup>37</sup>

<sup>34</sup> S. Samsonow, *Punkt niepowrotu*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 188.

<sup>35</sup> I. Dienieżkina, *Boże Narodzenie*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 176.

<sup>36</sup> Zob. O.S. Rachleff, *Okultyzm w sztuce*, tłum. J. Korfanty, I. Liberek, Warszawa 1993, s. 88–90.

<sup>37</sup> W. Tuczow, *Czyste Prudy, brudny seks albo spotkanie towarzyszy bojowych*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 110.

Pisarz wyraża smutną refleksję na temat stopniowego rozkładu miasta, postępującego procesu obumierania kultury i tradycji. Tuczko dzieli się z czytelnikiem obawą, że konsekwencją zaniku humanistycznych wartości, zastępowanych przez merkantylizm i konsumpcjonizm, będzie ostateczna destrukcja i degrengolada:

Maksyma mdliło od takich miejsc, niegdyś związanych z romantycznymi nazwiskami i dawnymi tradycjami kulturalnymi, które teraz, gdy przeżarta naftodolarami Moskwa lada chwila pięknie, rozbryzgując gnój na wszystkie strony, kojarzyły się z niepranymi od miesiąca skarpetkami<sup>38</sup>.

Interesującą interpretację rosyjskiego piekła przedstawia Starobiniec. W jej relacji widzimy Moskwę wyraźnie podzieloną na sfery bogaczy i nędzarzy. Jednak z podziału tego nie wynika pozytywne wartościowanie żadnego z przedstawionych światów. Każdy na swój sposób jest odbiciem infernum, które przybiera wprawdzie inne kształty, ale nie traci złowrogiej wymowy. Piekło bogatych pulsuje neonami reklam rozświetlających mrok nocy, jego urok tkwi „we wciąż nowych i wspańialszych pokusach konsumenckiego stołu biesiadnego”<sup>39</sup>, którego atrakcje pozornie czynią życie barwnym i urozmaiconym, w istocie zaś stanowią odpowiednik gnostycznego świata-więzienia, oszukują, odgradzają człowieka od jego prawdziwej tożsamości<sup>40</sup> i od chęci jej poszukiwania. Światło jest więc w tym wypadku nie antonimem, lecz synonimem ciemności, wyznacznikiem przestrzeni chtonicznej.

Przejeżdżamy obok „Atrium”, z rykiem silnika, szarpiąc się w bezsilnych konwulsjach. Centrum handlowe płonie neonami, w witrynach stoją powykręcane, półnagie manekiny, a takie same manekiny, tylko w futrach i kozuchach, pchają się do drzwi, do całodobowych kas... W świetle reflektorów, latarni i reklam,

<sup>38</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>39</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień...*, s. 306–307.

<sup>40</sup> O poszukiwaniu tożsamości w świecie ponowoczesnym zob. ibidem.

w podświetlonej czerwienią zamieci ludzie z twarzami w kolorze rdzy wydają się wesołymi biesami, a ich zaparkowane w siedmiu rzędach samochody są niczym siedem rzędów piekła, huczącego moskiewskiego piekła, w którym korki zdarzają się nawet o północy...<sup>41</sup>

Energia, ruch, dynamizm charakteryzujące powyższy opis, to cechy konstytutywne nowoczesności. Jak pisze Bauman, „ruch nie jest sprawą wyboru [...]. Jest się w ruchu, bowiem bytuje się w świecie rozdartym między urodą wizji i szpetotą rzeczywistości – rzeczywistości, którą piękno wizji czyni odrażającą i nie do zniesienia”<sup>42</sup>. Bohaterowie opowiadania Starobiniec podejmują próby podtrzymania zachwycającej fikcji, co autorka podkreśla, przywołując wieloaspektowy motyw maskarady. Maski i przebrania są atrybutem uczestników charytatywnego Balu Miłosiernych Monstrów, zorganizowanego pod pozorem zbiórki funduszy na rzecz bezdomnych. W rzeczywistości pomysłodawca projektu zamierza wzbogacić się kosztem wpływowego zwierzchnika i biednych beneficjentów („Stary dostał swój PR, miłosierne monstra – publicity, widzowie – widowisko, a ja – swój chleb. Niczego nie dostała tylko «Bezdomna Rosja» – ale to było bez znaczenia. Ile by jej nie dać, to i tak nic nie da”<sup>43</sup>). Paradoksalnie karnawałowe stroje celebrytów, przebranych za potwory, nie kontrastują z ich prawdziwą naturą<sup>44</sup>, lecz odzwierciedlają mroczne, pozbawione empatii wnętrza. W tym wypadku więc „potworny” *image* „nie dotyczy [...] wyłącznie ekspresji zewnętrznych, lecz całościowego wizerunku, włącznie z cechami osobowymi jednostki”<sup>45</sup>. „Kły, zakrwawione czy rozkładające się fizjonomie”<sup>46</sup> korespondują z fałszywą szczodrością, obojętnością, egoizmem gości balu

<sup>41</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia...*, s. 23.

<sup>42</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień...*, s. 114.

<sup>43</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia...*, s. 30.

<sup>44</sup> Podstawowym znaczeniem maski w psychologii jest możliwość ukrycia pod nią autentycznych emocji i myśli człowieka, zachowanie w tajemnicy przed otoczeniem jego prawdziwej natury. Zob. *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Warszawa 1979, s. 137.

<sup>45</sup> J. Barański, *Maska (post)mody*, [w:] *Maski, twarze, pyski*, red. K. Konarska, Wrocław 2013, s. 47.

<sup>46</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia...*, s. 29.

i zdradzają ich tożsamość, która – choć powinna – nie wywołuje w rozbawionych bohaterach Gombrowiczowskiego buntu<sup>47</sup>.

Kontynuacją motywu maski w tekście Starobiniec jest wątek maseczki ochronnej. Używają jej sanitariusze autobusu miłosierdzia. W mroźne zimowe noce jest on jedynym schronieniem i nadzieją na przetrwanie bezdomnych lokatorów moskiewskich dworców i ulic. Biała maska zabezpiecza pielęgniarzy przed miazmatami slumsów, chorobami i smrodem rozkładających się ciał. Jej funkcja ochronna w sposób symboliczny zdaje się przenosić na tych, którym „miłosierni w maseczkach”<sup>48</sup> pomagają. Jednak ze względu na chwilowość aktu miłosierdzia dobroć, jak wszystkie pozytywne uczucia, okazuje się w mrocznej Moskwie pozorna i pozbawiona skuteczności. Ogrzani i nakarmieni „zupką w proszku z makaronem”<sup>49</sup> bezdomni muszą opuścić ciepły autobus i wrócić do swoich kwater-umieralni.

W turpistycznych obrazach miasta odbiorca najczęściej styka się z wyrzutkami, jednostkami zbędnymi w społeczeństwie<sup>50</sup>, skupionymi w cuchnącej masie kloszardów, pozbawionych świadomości swego losu lub nadziei na jego poprawę. Specyfika egzystencji w stolicy-labiryncie, w przestrzeni pozbawionej perspektywy i światła (w sensie symbolicznym i dosłownym), wyciska piętno na moskiewskich pariasach. Przypisana im kategoria kalectwa i bezpostaciowości, a także bierność i apatia, upodobniają ich do zjaw, o czym świadczy stwierdzenie jednego z obserwatorów mieszkańców ulicy: „są zbyt leniwi (choć nie, leniwi to niewłaściwe słowo, są zbyt nieżywi), żeby pokonać dzielącą nas odległość pięćdziesięciu

<sup>47</sup> Można tu przywołać scenę z *Ferdydurke*, w której bohater, zetknąwszy się ze swoim sobowtórem, wyraża żywiołowy sprzeciw: „Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym” (W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2008, s. 17).

<sup>48</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia...*, s. 33.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> O takim typie członków współczesnych społeczeństw pisze Zygmunt Bauman: „Gdy miernikiem czystości staje się zdolność uczestnictwa w konsumpcyjnej zabawie, ci, co w grze nie biorą udziału, są «problemem»; są «nieczystością», jakiej należałoby się pozbyć” (ibidem, s. 29).

metrów<sup>51</sup>. Ułomność i brzydota granicząca z potwornością przyczynia się do wykluczenia moskiewskich bezdomnych<sup>52</sup>. Anna Wiczorkiewicz pisze, że „monstrum to znak, a zarazem obraz zła, zaburzenia porządku, wypaczenia prawdy”<sup>53</sup>. Wydaje się jednak, że w analizowanych utworach „człowiek wybrakowany” jest nie przyczyną, lecz ofiarą zła, a jego deformacja fizyczna jest odbiciem deformacji moralnej otaczającego świata. Można zatem traktować obecność kalek i odmieńców w tomie *Moskwa Noir* jako symboliczną przestrożę<sup>54</sup>.

Analizę procesu przeobrażenia człowieka w „zjawę-potwora” proponuje czytelnikowi Igor Zotow w opowiadaniu *Dekameron*. Nastoletni bohaterowie utworu żyją w świecie, którego naczelnym wyznacznikiem jest brak: brak więzi emocjonalnych między ludźmi i brak wzorców do naśladowania. Protagonistów cechuje alkoholizm i skłonność do mechanicznego zaspokajania potrzeb seksualnych. Właśnie one kształtują młodych ludzi w przełomowym momencie życia, stanowiąc medium przemiany negatywnej, co ilustrują losy dwójki głównych postaci. Riabiec jest typowym przykładem „człowieka w futerale”, zamkniętego w celi ograniczeń wewnętrznych i zewnętrznych. Los bohatera – symboliczną śmierć za życia – sygnalizuje już jego wygląd, w którym uderza podobieństwo do szkieletu. W młodości zazdrość i niespełnione uczucie popychają go do popełnienia zbrodni. Chłopak podkłada ogień pod dom, w którym bawią się jego znajomi, przyczyniając się do ich śmierci lub kalectwa. Ten niewykryty i nieukarany czyn kładzie się cieniem na życiu Riabca, uniemożliwia jego rozwój, zatrzymuje go w martwym punkcie bytu:

Żył w zamknięciu, szczególnie po tym, jak kolejno umierali jego pijący rodzice. Nie ożenił się – jak tu żyć z obcą kobietą? Zaspokojenie (od czasu do czasu,

<sup>51</sup> A. Starobiniec, *Autobus miłosierdzia...*, s. 16.

<sup>52</sup> Zob. A. Wiczorkiewicz, *Monstrarium*, Gdańsk 2009, s. 7.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>54</sup> W średniowieczu odmieńcy „są to zwiastuny nieszczęść [...] nie rodzą się wbrew naturze, ale wbrew znanej naturze [...] a dzieje się tak z woli Boga, który w ten sposób ostrzega ludzi przed zgubą, wskazując, jak powinni postępować” (*ibidem*, s. 36).



w dniu pensji lub zaliczki) znajdował u dworcowych prostytutek, które wyganiał po stosunku. Gdyby wiedziały, że w chwili wytrysku z trudem powstrzymywał się przed tym, żeby ich nie udusić, dziękowałyby za swój los<sup>55</sup>.

Ukochana i ofiara Riabca – ponętna, pełna seksapilu Nadia Buratajewa, zwana Buratiną – jest jednym z licznych przykładów przegranej egzystencji. Ciało dziewczyny ulega deformacji, pogłębiającej się w kolejnych etapach życia bohaterki, w której po latach Riabiec z trudnością odnajduje podobieństwo do dawnej miłości:

W krzakach bzu za sosnami, spostrzega na ziemi jakąś postać. [...] To najwyraźniej baba [...] i to pijana, spod różowej bluzki dwie skórzane fałdy wypelzają na brzuch. Pokryte cellulitem nogi w białych skarpetkach rozstawiła szeroko [...]. Twarz płaska, ciemna, szczelinki oczu, szyi nie ma, wszystko bezkształtne<sup>56</sup>.

W gnostycznym kluczu można też rozpatrywać postać Buratiny przedstawiającej „pełen sprzeczności obraz kobiety”, nawiązujący do niejednoznaczności Sofii-Mądrości Bożej, w którym „zachwyty spotyka się z odrazą, piękno z ohydą, świętość z rozpustą”<sup>57</sup>. Bohaterka personifikuje także mit matki-Ziemi, wzbogacony przez Zotowa o charakterystykę żeńskich bóstw chtonicznych<sup>58</sup>. Nadia rodzi dzieci, ale zbyt słabe, by mogły przeżyć w warunkach, jakie jest w stanie zapewnić im bezdomna matka. Instynkt macierzyński kobiety ogniskuje się w organizowaniu pochówku w zaroślach i trosce o nierozpoznawalne groby („Buratina gładzi ziemię dłonią i płacze bezgłośnie, jedynie po pociąganiu nosa można się domyślić”<sup>59</sup>). Z obrazem

<sup>55</sup> I. Zotow, *Dekameron*, [w:] *Moskwa Noir*..., s. 136–137.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 129.

<sup>57</sup> B. Paprocka-Podlasiak, *Bachantki i Maryje w twórczości Heinricha von Kleista*, [w:] *Beatrycze i inni. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 178.

<sup>58</sup> Zob. J. Ślósarska, *Dwie pramatki: ziemiska i niebiańska. Dualizm żeńskiej zasady kosmosu w tekstach kultury*, [w:] *Beatrycze i inni*..., s. 189–196.

<sup>59</sup> I. Zotow, *Dekameron*..., s. 135.

pramatki korespondują także inne atrybuty Nadii, analogie między Buratiną a Demeter<sup>60</sup>, między innymi przypisana jej przez autora przynależność do świata natury (protagonistka siedzi na ziemi, wśród drzew i krzaków, mieszka w betonowej rurze-jaskini). Bohaterka jest reprezentantką galerii postaci kobiecych, w których brzydocie, szaleństwie, okrucieństwie realizuje się emanacja bóstw lub demonów, co stwarza nowe możliwości interpretacyjne zarówno w odniesieniu do protagonistek, jak i przestrzeni, w jakiej egzystują.

W opowiadaniu *Nocleg* mamy do czynienia z inną ciekawą postacią. Jej symboliczna funkcja może być porównana do roli demonicznej strażniczki progu. Kobieta wynajmuje mieszkanie Wielcewowi, który stara się ukryć przed zemstą swoich byłych kolegów i chlebodawców – członków gangu. W wyglądzie kobiety dominują elementy identyfikujące ją z wiedźmą, „żywym ucieleśnieniem całego zła, popełnionego przez ludzką istotę”<sup>61</sup>:

U wejścia do klatki schodowej powitała go stara kobieta. Wyglądała, jakby zesza z przedwojennej fotografii: w wełnianej chustce zawiązanej na karku, w połatanym buszłacie i za dużych walonkach, które sprawiały, że musiała stać w rozkroku, przypominała bramkarza hokeistę<sup>62</sup>.

Istotny jest moment spotkania (dochodzi do niego zimową nocą, gdy „niskie nocne niebo zasnuwała mgła, prószył śnieg”<sup>63</sup>) oraz specyfika miejsca – mieszkanie znajduje się w bloku z wyraźnymi śladami pożaru w pobliżu cmentarza. Moment spotkania kobiety i wprowadzenia się do mieszkania-więzienia (właścicielka zamyka za lokatorem drzwi na klucz) stanowi sytuację graniczną w życiu bohatera. Szereg zapoczą-

<sup>60</sup> Zob. *Słownik bohaterów literackich*, red. A. Popławska, D. Stopka, A. Szóstak, S. Palka, Kraków 2012, [http://www.bryk.pl/s%C5%82owniki/s%C5%82ownik\\_bohater%C3%B3w\\_literackich liceum/81696-demeter.html](http://www.bryk.pl/s%C5%82owniki/s%C5%82ownik_bohater%C3%B3w_literackich liceum/81696-demeter.html) [dostęp: 7.06.2014].

<sup>61</sup> C. de Petri, J. van Rijckenborgh, *Elementale ludzkiej sfery awrycznej*, [http://www.zloty-rozokrzyz.org/teksty/po\\_p38\\_01.htm](http://www.zloty-rozokrzyz.org/teksty/po_p38_01.htm) [dostęp: 7.06.2014].

<sup>62</sup> A. Chusnutdinow, *Nocleg*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 61.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

kowanych nią zdarzeń niejako przenosi mężczyznę w fantasmagoryczny wymiar przedśmiertnego snu. Przeplatają się w nim wspomnienia popełnionych zbrodni i absurdalne zdarzenia rzeczywiste, przypominające oniryczne wizje, zaś gangsterów – Uzbeka i Kałmuka – można utożsamić z symbolistycznymi postaciami „Mongola” lub „Tybetańczyka”, o których wspomina Jerzy Prokopiuk w artykule *Sny umierających*<sup>64</sup>.

Do grona negatywnych postaci kobiecych dołączają anty-Ariadny z opowiadań *Nocleg*, *Autobus miłosierdzia*, *Tata mnie kocha*. Pozornie Łana, Lisiczka i Danaja pełnią rolę opiekunek, pomocniczek, w rzeczywistości ich działania okazują się oszustwem, ich wskazówki gubią mężczyzn, miast wyprowadzić ich z labiryntu. W dwóch pierwszych bohaterkach demoniczne elementy *femme fatale* łączą się z atrybutami Sofii – świętej nierządnicy i Lolity. Protagonistki wykorzystują pełne instrumentarium kobiety fatalnej, by wciągnąć kochanków w sieć intrygi i ostatecznie doprowadzić do ich śmierci. Danaja pełni rolę pielęgniarki swego chorego ojca. Więź z rodzicami (nieżyjącą matką i ciężko chorym ojcem) odziera bohaterkę z możliwości realizacji marzeń oraz osiągnięcia pełni samodzielności. Konieczność poświęcenia się umierającemu ojcu i jego przedśmiertne wyznania (choroba psychiczna matki, homoseksualizm ojca Danai) pogłębia poczucie wewnętrznego uwięzienia, co doprowadza kobietę do szaleństwa. W jego wyniku protagonistka zabija ojca tuż po wyznaniu mu miłości. Akt ten jednak tylko przypieczętowuje symboliczny proces uśmiercania Karaklewa przez córkę, a w szerszym kontekście przez Rosję. Bohater prosi Danaję: „Postaraj się być... szczęśliwa. Jestem zmęczony tym, że jesteś nieszczęśliwa... Umieram od twojego nieszczęścia”<sup>65</sup>. Cierpienie i nieszczęście są cechami, które jednocześnie konstytuują i zabijają Rosjan<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Zob. J. Prokopiuk, *Sny umierających*, [w:] eGnosis, Anthropos i Sophia, [http://www.gnosis.art.pl/e\\_gnosis/anthropos\\_i\\_sophia/prokopiuk\\_sny\\_umierajacych.htm](http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/anthropos_i_sophia/prokopiuk_sny_umierajacych.htm) [dostęp: 7.06.2014].

<sup>65</sup> M. Maksimow, *Tata mnie kocha*, [w:] *Moskwa Noir...*, s. 172.

<sup>66</sup> Refleksję na ten temat zawiera tekst: K. Arciszewska, *33 mgnienia szczęścia...*, s. 191.

Wariantem motywu Ariadny *a rebours* jest wątek nie-kobiet (transwestyty) Żanny. Postaci tej autor przypisuje kategorię „podwójności” (połączenie płci), będącą odpowiednikiem ambiwalentnej sytuacji człowieka. Odbiciem sprzeczności i przypadkowości ludzkiego losu w przestrzeni rosyjskiej stolicy jest motyw okrutnej gry w opowiadaniu *Czyste Prudy, brudny seks albo spotkanie towarzyszy bojowych*, którego bohaterowie, dawni przyjaciele i towarzysze broni, zmuszeni są polować na siebie, ponieważ unicestwienie przeciwnika jest warunkiem wygranej i – co ważniejsze – przeżycia. Zabójcza gra potęguje złowrogą wymowę Moskwy, miasta, w którym człowiek zdany jest wyłącznie na własne siły i nie może liczyć na wsparcie – Żanna-Ariadna okazuje się bowiem oszustem-oszustką utrudniającą wyjście z labiryntu.

W zaprezentowanych w antologii tekstach powstaje nowa mapa Moskwy. Znane ulice, prospekty, stacje metra ukazane są bowiem w nowym wymiarze. Szaleństwo stanowi pryzmat, przez który Moskwę i Rosję należy oglądać i oceniać. Wszystkie opisane w tomie *Moskwa Noir* zdarzenia i postacie znajdują się na skraju obłądzenia. Stan ten urasta w rosyjskich warunkach do wymiaru mitycznego i „przybiera treść przeznaczenia lub kary”<sup>67</sup>. Szalona, mroczna Moskwa staje się symbolicznym odzwierciedleniem bezprawia, przestępczości, zagrożenia czyhającego na jej mieszkańców na każdym kroku. Porachunki mafijne, prostytutka, zaplanowane oraz przypadkowe morderstwa wpisują się w codzienność i zyskują status normy. Mieszkańcy stolicy powtarzają los czechowowskiego „człowieka w futerale”. Bohaterowie opowiadań to ludzie ograniczeni wewnętrznymi i zewnętrznymi barierami, ludzie pozbawieni perspektyw oraz możliwości wyrwania się z wrogiego obszaru. Marzenia o ucieczce czy zmianie rozbijają się o mur bierności i lęku. Nie bez znaczenia jest tu także specyfika przestrzeni. Pisarze ukazują miasto w jego mrocznej odsłonie. Atrybutami Moskwy są ciemność i zimno. Bohaterowie chodzą po niebezpiecznych ulicach, zakątkach, odwiedzają „miejsca niczyje”, gdzie w sposób

<sup>67</sup> R. Porter, *Szaleństwo. Rys historyczny*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2003, s. 21.

naturalny dzieje się zło. Zawodzą także punkty – zdawałoby się – swojskie i przyjazne. Mieszkania przekształcają się w więzienia, metro w infernum. Wszechobecne bród i smród zastępują dawny porządek, ład, czystość. Moskwa-wampir wysysa siły vitalne człowieka, pozbawia go energii i umiejętności oddzielenia dobra od zła. Miasto projektuje koszmary pojawiające się w ludzkiej wyobraźni zarówno we śnie, jak i na jawie. Konsekwencją takiego zgubnego wpływu na psychikę mieszkańców jest realizacja okrutnych, sadystycznych, krwawych wizji. Dzieci zabijają rodziców, kochanki kochanków, przyjaciel przyjaciela, nastolatki bezdomnych. Życie ze stygmatem straty, pustki, samotności nie przedstawia żadnej wartości, zmienia się w grę, której uczestnicy mają jeden cel – bezwzględne unicestwienie rywali.

Katarzyna Arciszewska

*Moscow Noir – the Darkness of the City and Russian Soul*

The article shows, taking as example the stories of the Russian writers collected in the book *Moscow Noir*, the motive of the darkness in the capital city of Russia. Most important in this consideration seems to be the impact of the darkness on the picture of Moscow and its symbolic meaning. The Russian writers shows the city like a labyrinth or hell. The deformed city space creates the phantom-people with the stigmas of loneliness, loss and desolation.

IRENA BETKO

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie



*ТЁМНАЯ НОЧЬ ДУШИ:*  
КОНФРОНТАЦИЯ ЛИЧНОСТИ С ТЕНЬЮ  
В УКРАИНСКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ

Одной из наиболее конструктивных художественных тенденций украинской постмодернистской прозы стало стремление ряда ведущих писателей осмыслить сокровенные тайны человеческой души. Об этом свидетельствуют произведения Юрия Андруховича, Оксаны Забужко, Юрия Издрика, Евгении Кононенко и другие. Анализ их проблематики целесообразно осуществить с привлечением научно-методологического инструментария аналитической / глубинной психологии Карла Густава Юнга, а также архетипической критики, во многом выросшей на её основе.

Разотождествление литературных героев с многочисленными масками и социальными ролями Персоны, осознание их чисто внешнего, а порой даже иллюзорного характера является первым шагом на пути индивидуации<sup>1</sup> (психической интеграции личности). Следующий этап предполагает конфронтацию индивидуальности с Тенью<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> См.: D. Sharp, *Indywiduacja*, [в:] idem, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłum. i wstęp J. Prokopiuk, Wrocław 1998, с. 71–73.

<sup>2</sup> Об архетипе тени см.: К.Г. Юнг, *Тень*, [в:] idem, *Aion. Исследование феноменологии самости*, пер. М. Собуцкий, отв. ред. С. Удовик, Москва–Киев 1997, с. 18–21; idem, *Тень*, [в:] Idem, *Алхимия снов*, пер. и послесл. СЕМИРА, Санкт-Петербург 1997, с. 313–317; D. Sharp, *Cień*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 43–46; M. Piróg, *Psyche i Symbol. Teoria symbolu Carla Gu-*

которая репрезентирует один из важнейших архетипов коллективного бессознательного. Символические мотивы Тени охватывают всю нелицеприятную правду о скрытой натуре конкретных индивидов, начиная от натуральных инстинктов и кончая самыми тёмными мыслями и поступками, за которыми Персона не признаёт права на существование. Эту правду человек старательно прячет за искусственно созданными масками не только от своего окружения, но и в первую очередь от себя самого: не допускает определённых аспектов до собственного сознания, вытесняя их в бессознательные сферы, прибегая к приёмам психологической проекции и т.п.<sup>3</sup>

Своеобразную энциклопедию *теневого* мотивов репрезентирует фрагмент романа Издрика *Воццек* с провокационным подтитлом *О мудаках*<sup>4</sup>. В нём перечислен ряд *теневого* аспектов человеческой природы, существующих в сознании протагониста и спроецированных на других людей – мужчин и женщин. При этом границы архетипа расширяются до максимально возможных пределов, а его конфронтация с индивидуальностью нарратора осуществляется через осознание того, что „мудаки – практически все”, в том числе и он сам. Важные акценты исповедально-психологического характера содержит автокомментарий Издрика:

Когда-то моим самым популярным текстом был фрагмент о мудаках. Я написал его в приступе какой-то страшной ненависти и человеконенавистничества. Это был приступ, как говорит Андрухович, святой ненависти. Всё то, что я ненавидел, ужасно искренне и ужасно интенсивно в этом тексте зафиксировано. И, возможно, благодаря этому

---

*stawa Junga na tle ujęć porównawczych rzeczywistości symbolicznej*, Kraków 1999, с. 69–71.

<sup>3</sup> См.: D. Sharp, *Projekcja, Stłumienie*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 132–135, 154–160.

<sup>4</sup> См.: Ю. Издрик, *Про мудаків*, [в:] idem, *Воццек & воццекурія*, ком. В. Єшкілев, післямова Л. Стефанівська, Львів 2002, с. 78–83. Тут и далее перевод с украинского мой – И.Б.

я избавился от своей ненависти. Теперь я гораздо более толерантен. Ведь многие из тех черт, которые я приписывал мудакам, свойственны и мне<sup>5</sup>.

Монологическое откровение *О мудаках* также является апологией убийцы – одной из *теневых* ипостасей Воццека как в восприятии окружающих, так и его самого. Оно, согласно художественно-композиционной логике, произносится сразу после того, как протагонист во сне, то есть в состоянии снижения ментального уровня<sup>6</sup>, спровоцировал ритуальное утопление в селевом потоке одного из *мудаков* – мальчугана „лет 10–12 с маленьким волчонком на руках”.

Иллюзорность беспредельной власти Персоны над сознанием становится очевидна тогда, когда вытесненные *теневые* мотивы индивидуального либо коллективного бессознательного неконтролируемо вырываются наружу. Этот психологический процесс описан в романе Забужко *Полевые исследования украинского секса*. В критических ситуациях, требовавших самозащиты (напр., „в минуты раздражения [...] или же, переваривая горечь очередной обиды”, а особенно „когда доводилось действительно круто и солоно”) из глубин души писательницы-интеллектуалки, преподававшей в престижных заокеанских университетах, вдруг выходила какая-то „совершенно иная женщина”, абсолютно несвойственная личность – „каторжанка”, вульгарная и развязная, „с гневно выпученными глазами” и „едкой усмешкой”, „диничка с явно приклатнёнными, словно из «зоны» вывезенными манерами, способная, если надо, и матом засандалить”, – настоящая „блатная бабища”, которая „в Америке [...] научилась браниться по-английски”<sup>7</sup>.

Глубиннопсихологическое бытие Тени по природе символично. Во-первых, Тень всегда имеет тот же пол,

<sup>5</sup> Ср.: *Иниший формат: Юрій Іздрик*, упоряд. Т. Прохасько, Івано-Франківськ 2003, с. 50.

<sup>6</sup> См.: D. Sharp, *Abaissement du niveau mental*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 21.

<sup>7</sup> О. Забужко, *Польові дослідження з українського сексу. Роман*, Київ 1998, с. 12.



что Персона и, соответственно, сам человек. Во-вторых, индивид может иметь не одну Тень, а несколько, что соответствует множественному характеру социальных масок и ролей Персоны. В-третьих, в контексте *теневого* мотивов личности осмысливаются не только самые негативные её проявления, но и вполне натуральные инстинкты, обычные человеческие слабости и т.п., которые объективно не так однозначно плохи, а в случае их адекватной ассимиляции сознанием существенно обогащают индивидуальность, способствуя её духовному развитию.

Пример активизации социально неадекватного, *теневого* поведения персонажей под влиянием натуральных *атавистических инстинктов* „племени собирателей” описан в одном из эпизодов романа Наталии Сняданко *Коллекция страстей, или Приключения молодой украинки*. Протагонистка и её жених после долгой внутренней борьбы „воспитания [...] с [...] инстинктами”, „которые давно вымерли у цивилизованных людей и в проявлении которых” их „бы не поняли соседи”, поддаются искушению полакомиться прямо с ветки спелыми ягодами полудиких „вишневых и черешневых деревьев”. Тем самым они нарушают принятые на Западе ригористические нормы доброго тона: то есть их *вытесненные* стереотипами современной цивилизации *теневого* импульсы входят в конфликт с условными формами поведения Персоны<sup>8</sup>.

Сокровенная символическая „суть [...] преступления-триумфа” обуславливается глубиной психотерапевтического влияния на молодых людей. Одним из позитивных результатов конфронтации с Тенью становится активизация *трансцендентной функции*<sup>9</sup> индивидуального бессознательного. Свой духовно-эмоциональный опыт *преодоления*

<sup>8</sup> „[...] идея залезть на [...] дерево, не говоря уже о том, чтобы съесть немытую ягоду, не могла возникнуть в голове [...] цивилизованного существа [...]. Черешни без подписи фирмы-производителя? Нет, такого не едят. [...] А кроме того, сорвать ягоды с чужого дерева в Германии. Такое могло присниться разве что в страшном сне”. Ср.: Н. Сняданко, *Коллекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*, передм. А. Курков, Харків 2006, с. 221–222.

<sup>9</sup> D. Sharp, *Funkcja transcendentna*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 63–65.

*внутренних ограничений* протагонистка осмысливает с энтузиазмом:

Мы ощутили себя невероятно счастливыми, возясь в грязи, падая с тонких веток в лужи и размазывая по лицу, рукам и даже ушам друг друга жгучий вишневый сок. [...] Мы победили в себе нечто большее, чем страх перед соседями. Вместе с густыми красными каплями из наших ладоней вытекало в лужи что-то липкое, холодное и неприятное, и мы хорошо знали, что в следующем году [...] открыто и ни от кого не прячась наберём вишень [...] и пусть кто-нибудь только попробует сказать, что это чужое или что это негигиенично<sup>10</sup>.

Проблематика ассимиляции личностью *теневого* мотивов индивидуального и коллективного бессознательного весьма актуальна в прозе Забужко. Кроме *тёмной* Тени „каторжанки”, героиня *Полевых исследований*... имеет ещё одну Тень – *светлую* и объективно вполне симпатичную, конфронтации с которой, однако, избегает любой ценой по причинам психо-субъективным. Но, игнорируя Тень, Персона не может сдерживать её глубинных эманаций и, когда „каторжанка” отступает, на поверхность сознания выходит

[...] бедная, нелюбимая, брошенная на вокзале девочка, готовая идти на ручки каждому, кто скажет: «Я твой папа», но только кто же такое скажет тридцатичетырёхлетней бабе, вот эту девочку ты и сама в себе не любишь, ты от подростка старалась держать её в самом глухом подвальном закоулке, без хлеба и воды, чтоб и не пошевельнулась, – а она однако как-то умудрялась уцелеть, и как её теперь успокоишь – теперь, когда кажется, что, кроме неё, другой тебя – нет, не осталось?..<sup>11</sup>

Негрозные *теневые* проявления человеческой натуры в прозе Забужко представлены образами инфантильно-

<sup>10</sup> Н. Сняданко, *Колекція пристрастей...*, с. 222–223.

<sup>11</sup> О. Забужко, *Польові дослідження...*, с. 13.

ювенального плана. Их гендерная идентичность однопланова: они всегда – девочки и никогда – мальчики. Среди них – младшая сестра Оленка из *Сказки о калиновой свирели*, героиня новеллы *Инструктор по теннису* (до момента преодоления ею комплекса „пластического кретинизма”, тяготившего её с детства), и другие.

Познание различных, в том числе *теневого*, аспектов собственной индивидуальности определяет психологическую доминанту многих героинь Забужко. В повести *Девочки*<sup>12</sup> писательница поддаёт скрупулёзному анализу глубокий внутренний конфликт героини, уходящий корнями в события её отроческих лет. Став лицом к лицу с первыми серьёзными испытаниями, требовавшими принятия непростых – даже для взрослого человека – решений, Дарка с ужасом осознаёт, что за её привлекательными социальными масками отличницы и лидера класса, верной подруги и *хорошей девочки*, не создающей проблем ни дома, ни в школе, скрываются тяжёлые пороки зависти, подлости, предательства, властолюбия. Эти *теновые* импульсы в детском и подростковом возрасте побуждали протагонистку совершать морально низкие поступки, эмоционально опустошавшие её и разобщавшие с близкими людьми.

Жёлчно-горькая символика *теневого* аспектов души юной девушки была нестерпима для неё. Вытесненная в бессознательные сферы психики, она не только стала причиной многолетнего органического заболевания печени, но и разрушила личную жизнь уже взрослой и профессионально самореализованной Дарки, которая, не отдавая себе отчёта, на протяжении нескольких десятилетий оставалась заложницей своей тяжёлой психологической проблемы, своевременно не решённой в прошлом.

Результативная конфронтация героини с Тенью стала возможна лишь после многолетних душевных терзаний. Она состоялась в контексте психологической ретардации – воссоздания в памяти радостных и травматических

<sup>12</sup> Ср.: eadem, *Дівчатка*, [в:] eadem, *Сестро, сестро. Повісті та оповідання*, передм. В. Скурагівський, Київ 2004, с. 35–68.

событий отдалённого прошлого с целью пережить их в воображении ещё раз<sup>13</sup>. Внешним импульсом стала встреча бывших одноклассников, а благодатным результатом – ритуально-символическое, также и на органическом уровне, очищение, после которого раскрылись ранее неизвестные горизонты индивидуальности героини, в частности, её позитивные человеческие качества.

Если личность по каким-то причинам не допускает до сознания *теневого* побуждений своей натуры, возникает реальная опасность их бесконтрольной, а потому особенно грозной интервенции в жизнь самого человека и его близких. Эта сложная проблематика рассматривается в романе Кононенко *Предательство*. Один из его персонажей, Дмитрий Стебелько, как ему кажется, успешно играет в жизни добровольно взятую на себя патриархальную роль идеального мужа и отца, работающего в поте лица, чтобы обеспечить семью всем необходимым. Но в действительности под этой респектабельной маской он прячет как минимум две тени – нереализованного интеллектуала, предавшего своё призвание ради материальных благ, и вульгарного *tacho*, дающего *на стороне* выход своей негативной энергии, чтобы дома с любимой женой быть нежным и терпеливым.

Дмитрий, однако, не воспринимает всерьёз творческих поисков жены, и потому на фразу Вероники: „Я изменила тебе”, – реагирует истерическим взрывом агрессии. Во-первых, он не допускает возможности какой-либо иной, вне контекста супружеской измены, интерпретации её слов; во-вторых, признаёт право на внебрачные связи только за собой. Так мужчина сам разрушил свою семью, для блага которой, казалось, был готов на любые жертвы.

Роман *Предательство* в жанровом плане представляет собой постмодернистский инвариант психологического детектива. Его центральной сюжетной коллизией стала загадочная смерть Вероники Раевской-Стебелько, моло-

<sup>13</sup> Художественная презентация этого процесса ассоциируется со случаями *регрессии* и *прогрессии* как последовательными стадиями утраты и накопления личностью витальной энергии; см.: D. Sharp, *Progresja, Regresja*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 131–132, 149–150.

дой руководительницы самостоятельного студенческого театрального кружка. Убийцей оказалась Татьяна Маякина – высококвалифицированный врач-хирург (она „умела разговаривать со смертельно больными, и люди забывали, что им жить на свете неделю или две, начинали вспоминать детство, улыбались”<sup>14</sup>), а также преданная одинокая мать Евгения Мурченко, близкого друга Вероники.

Выход из-под этих привлекательных социальных масок триликой Тени (сначала лгуни, интригантки и, наконец, убийцы) был спровоцирован патологической материнской ревностью своего единственного сына к его подруге. Поэтому попытка самооправдания Татьяны перед Евгением, что рядом с Вероникой он „терял себя”, абсолютно неприемлема. Ведь именно Татьяна несёт полную ответственность за воспитание инфантильного сына, а также за обременение его действительно талантливой творческой индивидуальности Тенью никчемного мужчины, живущего за счёт женщины – пусть даже своей матери. Таким образом, глубиннопсихологическим побуждением всех поступков Татьяны стало не добро *безгранично любимого сына*, а материнский и женский эгоцентризм.

В финале романа Тень убийцы неожиданно возникает вновь: на этот раз она пряталась за Персоной вполне симпатичной восемнадцатилетней умницы Викторией, дочке Вероники и Дмитрия. Девушка с циничным спокойствием признаётся отцу, что сознательно ускорила смерть своего морально отвратительного, а в конце жизни ещё и психически неадекватного деда по материнской линии Ивана Раевского. Этот эпизодический персонаж, однако, является весьма колоритным психологическим типом. Пьяница, хулиган и вор, „генерал Раевский” репрезентирует импозантный набор *теневых* проявлений коллективного бессознательного, завладевших его личностью, что на уровне социального поведения обусловило все негативные черты его характера – многочисленные и отталкивающие.

<sup>14</sup> С. Кононенко, *Зрада. Роман*, Львів 2002, с. 34.

Поскольку Тень по отношению к Персоне и – шире – сознанию исполняет психологически компенсационную функцию, человеческая индивидуальность обычно имеет равное количество теней и соответствующих им персон. Можно сказать, что эти архетипы составляют специфически неразрывную пару психологических сущностей. В частности, в контексте более развитого взаимодействия сознательных и бессознательных сфер психики индивидуальность предстаёт как бы в характерном калейдоскопе её *масочных* аспектов и *теневого* проявлений. Именно так выглядит в восприятии жены (репрезентирующей архетип Анимы – скрытого *женского* образа души мужчины) индивидуальность Ростислава Мартофляка, одного из центральных персонажей повести Андруховича *Рекреации*:

[...] сердце моё, тряпка безвольная [...] расцветающий гений, нудный интеллеktуал, болтун, дар небес, редкостный бриллиант, надежда угасающего благородного рода. Лишённый наследства граф, алкогольный маньяк, приспособленец, официальный поэт, бич Божий, орудие дьявола<sup>15</sup>.

В свою очередь, протагонист романа Андруховича *Московиада* Отто фон Ф. в таких же полярных психо-архетипических тонах изображает одного из своих друзей-собутельников:

Номер два. Арнольд Горобец, юг Украины, русскоязычное население, драматург-шестидесятник, популярный среди женщин, но не более [...] бородач [...] хемингуэевского типа, профессиональный актёр, шут и картёжник, широкая душа, шутник, ещё раз пьянчужка, проходимец, верный товарищ, шалапут, танцор и мочиморда, кулинар, мяслолюб, сладкоежка, в театре играл Юлия Цезаря, чьи монологи произносит и теперь на определённой стадии опьянения, разводя их при этом латинизмами, матом и цитатами из партийных документов. Часто

<sup>15</sup> Ю. Андрухович, *Рекреації. Повість*, [в:] «Сучасність» 1992, № 1, с. 30.

засыпает одетым и полностью обессиленным, но просыпается раньше всех<sup>16</sup>.

В арсенале самого Отто фон Ф. также имеется богатый набор теней и персон. Свои *теневые* проявления протагонист связывает с пороками гордыни и самовлюблённости, нестабильностью моральных принципов, а кроме того с пристрастием к гневу, пьянству, разврату, лжи и т.п.

\* \* \*

Юнг считал, что „насколько возможно познание относительного зла, корнящегося в нашей натуре, настолько взгляд в глаза абсолютного зла – явление столь же редкое, сколь и шокирующее”<sup>17</sup>. Отчаянную попытку психо-философского осмысления феномена „абсолютного зла”, имманентного человеческой, а, следовательно, и её собственной натуре, предприняла Забужко. Писательница ставит своих протагонисток лицом к лицу с дьяволом в различных его ипостасях.

В *нефантастической* повести *Инопланетянка* абсолютное зло персонифицируется во внутренне созвучных образах inferнального космического посланца и авторитетно-авторитарного писателя-ментора Валентина Степановича, каждый из которых по-своему пытается манипулировать творческой и неотделимой от неё человеческой индивидуальностью молодой начинающей писательницы. В *Полевых исследованиях...* „открытый злу” возлюбленный протагонистки достаточно последовательно изображается сначала как „брат-чорнокнижник”, потом как „ведьмак”, а в притчевой повести *Сказка о калиновой свирели* дьявол предстаёт как князь мира сего.

Все эти *мужские* образы в душах протагонисток довлеют архетипической фигуре *тёмного* Анимуса, котрый неизбежно активизирует *теневою* натуру женщины и ответственную линию её поведения. Юнг указывал на тесную взаимосвязь архетипических мотивов Тени и Анимы

<sup>16</sup> Idem, *Московиада. Роман жахів*, Івано-Франківськ 2000, с. 24.

<sup>17</sup> Цит. по: D. Sharp, *Leksykon...*, с. 46. Перевод с польского мой – И.Б.

/ Анимуса в бессознательных сферах психики (соответственно мужчины и женщины): эти „образы души”, стоящие непосредственно за Тенью, наделены „значительной властью искушения и очарования”; в индивидуальном же плане „проблема, которую ставит Тень, решается” именно в аниматозной сфере, то есть „через взаимоотношения”<sup>18</sup> с противоположным полом. Например, в психологическом пространстве *Полевых исследований...* взаимодействие аниматозно-теневого аспектов ведущей пары *демонических любовников* приобретает весьма драматический характер:

[...] вообще, с тем мужчиной именно эта, распатланная как ведьма, с нездоровым блеском глаз и зубов и каким-то невидимым, но угадываемым лагерным прошлым, каждый раз вылазила на передний план, замашисто колотя хрупкую посуду пустых надежд, тот мужчина освобождал, вызывал её на себя из самой отдалённой камеры – едва услышав, в первой же ссоре, ту его вульгарную, мордобойную интонацию [...] – каторжанка радостно ринулась ему навстречу, узнав партнёра, только в этом они и были партнёрами, – и уже не успокаивалась, разойдясь в условиях никогда раньше не изведанной свободы [...] нет, что ни говорите, а из них таки была пара, нет слов!<sup>19</sup>

Григорий Грабович комментирует: „открытость злу, которую поэтесса воспринимает от своего *демона-любownika*, становится её собственным способом мировосприятия, тональностью озлобления. Ведьминская перспектива, перспектива обиженной и оскорблённой женщины, которая наконец решается дать отпор и находит средства расплаты, создаёт тут особую модальность: эстетику жестокости”. Основную проблематику романа Забужко учёный определяет так: „не несчастная любовь, не взаимные раны и сведение счетов, а присутствие зла”, которое тут „психологически

<sup>18</sup> К.Г. Юнг, *О психологии образа трикстера*, [в:] idem, *Алхимия снов...*, с. 266, 268.

<sup>19</sup> О. Забужко, *Польові дослідження...*, с. 12–13.



весьма реально: вырастает на человеческих переживаниях и постоянно ставится в абсолютно истинный контекст”, причём „мерилом этого зла становятся реальная людская злоба и озлобленность”. Писательница отважно „нисходит в «темницу» подсознания, самообнажения, выявления скрытого, репрессированного, страшного и (в частности, для патриархально-консервативного общества) «обсценного». Раскрытия, как сказали бы юнгиацы, тени”<sup>20</sup>.

Грабович детально рассматривает ту показательную персонификацию Тени, которую репрезентирует „образ ведьмы – один из самых древних архетипов в человеческих культурах и обществах”. Он „возбуждает самые разнообразные общественные и культурные отклики и, как каждый архетип, отличается прежде всего своим психологическим резонансом. Ведь рождается он из столкновения женского и мужского, из того таинственного и непознанного пространства [коллективного и индивидуального бессознательного – И. Б.], из которого мы все родом. Потому-то связанные с ним страхи, эмоции и попытки познания – вечное сущие”<sup>21</sup>.

Позиция морального максимализма побуждает протагонисток Забужко к конфронтации с Тенью даже в наиболее мрачных её проявлениях, персонифицированных в таких ярких ипостасях инферальной женщины, как циничка, ведьма, убийца, блудница, тиранка, предательница и др. Если этот сложный процесс оказывается результативен (то есть позволяет наладить адекватный диалог между сознательными и бессознательными сферами психики), личность выходит из него духовно обновлённой, обогащённой жизнеутверждающими знаниями о себе и окружающем мире, готовой сделать очередной шаг на пути постижения всей полноты своей идентичности и самореализации. Юнг писал: „Как в своей коллективной, мифологической форме, так и в форме индивидуальной Тень содер-

<sup>20</sup> Г. Грабович, *Кохання з відьмами*, [в:] *idem*, *Тексти і маски*, Київ 2005, с. 294, 291.

<sup>21</sup> *Ibidem*, с. 277.

жит в себе семена *энантиодромии* – превращения в свою противоположность”<sup>22</sup>.

Именно поэтому так велико значение духовной победы героини бестселлера Забужко, реализующей свои *полевые исследования* на реальном жизненном материале. Она не только спасает себя от физической и психической автодеструкции, но и поддаёт тщательному художественно-философскому анализу множество аспектов „украинского ада” – и не его одного. Не менее важны также духовные достижения Дарки (*Девочки*), которая уже будучи взрослой, осознанно провела тщательный психологический самоанализ, изживая комплекс детской жестокости и обретая умение сопереживать своим ближним.

Конфронтация с Тенью, однако, может закончиться поражением. Ритуально-мифологическую версию этого процесса воссоздал Андрухович в романе *Перверсия*, где вследствие акта чёрной магии участники *интернационального семинара* отождествляются со своими демоническими *теневыми* сущностями<sup>23</sup>. Также в повестях Забужко *Я, Милена* и *Сказка о калиновой свирели* происходит психологически деструктивный процесс бесповоротного погружения личности в Тень, что равнозначно утрате идентичности. Писательница реализует тот *негативный* сценарий, согласно которому личность фактически *поглощается* Тенью, *растворяясь* в ней, *отождествляясь* с ней и т.п.

Психологическое состояние протагонистки повести *Я, Милена* в начале произведения детерминирует активная Персона. Милена – молодая перспективная тележурна-

<sup>22</sup> К.Г. Юнг, *О психологии образа трикстера...*, с. 268.

<sup>23</sup> См.: „не Лайза Шейла уже была серед них, а змеетелая крылатая ламия, суккуб по имени Лилит [...]. И не самозванный Альборак Джабраил вылетел в беспредел следом за ней, а джинн без имени [...] и это было хорошо для безымянного джинна, ибо стал самим собой. И не Джон Пол Ощирко нёсся в холодные высоты [...] а дух африканского леса Дада [...] – земляной, травяной, лиственный дух [...] не Гастон Дежавю, знаток Хореографии, ворвался в Океан Воздуха, а опять же таки крылатый [...] – Маркиз Жаб, тонконогий скрекотун, великий сторонник чёрных месс и субботних игрищ на потусторонних топях” (ср.: Ю. Андрухович, *Перверзія. Роман*, Львів 2004, с. 258–259).

листка, недавно начавшая свою профессиональную деятельность в службе новостей. Определяющее влияние на успешное развитие её карьеры оказало то, что от природы она была одарена невероятно богатым тембром голоса: „Таким голосом, как у Милены, можно было вечером свергать правительства и парламенты, а утром любезно возвращать их на рабочие места”. Читая „не-ею-приготовленный текст”, Милена его „изредка подправляла, если не словами, то уж голосом – непременно”. Повествовательница подчёркивает, что в этом её протагонистка „была неповторима, а если совсем честно, то гениальна”<sup>24</sup>.

Однако богатые выразительные и суггестивные возможности, открывавшиеся перед обладательницей такого щедро Божьего дара, не могли быть реализованы полностью в узких рамках презентации официальных сообщений. Поэтому неосознанный внутренний протест против неизбежных ограничений творческого самовражения провоцировал проявление определённых *теневого* импульсов одарённой личности, что сначала выглядело достаточно невинно, напоминая инфантильный каприз, и, казалось, находилось под полным контролем сознания Милены:

[...] сладко-мучительное богатство её голоса упрямо рвалось наружу, озаряя на её личике едва уловимые, прихотливо-тайные мимические гримаски, которые, конечно, делали её особенно привлекательной, однако не всегда были в согласии с читаемым текстом, так что кому-нибудь, например, могло спросонюк почудиться, словно она намеревается исподтишка прыснуть смешком в совершенно неподходящем месте, чего она ну никак не намеревалась затевать на самом деле, или ещё что-нибудь в таком роде, вовсе неуместное<sup>25</sup>.

Наращение *теневого* элементов в поведении Милены непосредственно связано с рядом неявных деструктивных процессов, происходящих в том экзистенциальном

<sup>24</sup> О. Забужко, *Я, Милена*, [в:] eadem, *Сестро, сестро...*, с. 126, 125.

<sup>25</sup> Ibidem, с. 126.

пространстве, с которым была тесно связана её профессиональная и личная самореализация. Это пространство имело два измерения (работа – дом), которые в сущности были тождественны, так как, выполнив свои обязанности в телестудии, дома Милена уже в качестве телезрительницы возвращалась всё в то же „закранное пространство”, где пассивному потребителю „ни о чём уже печалиться не надо – только созерцать”. В семье Милены и её мужа-фотокорреспондента телевизор Панасоник фактически имел статус полноправного третьего члена. Он не только практически никогда не выключался, но и бесцеремонно вмешивался в жизнь супругов, *бомбардируя* и *инфицируя* психику своих жертв (о чём они не подозревали) глубоко суггестивными маскультовскими „картинками”, паразитирующими на энергетике смыслов архетипических образов-символов коллективного бессознательного. Контроль над душами домочадцев осуществлялся путём легализации вытесненных аспектов их психики, что обоим импонировало. Панасоник

[...] нацеливал на них характерный прищуренный взгляд советского чекиста [...]. В большинстве своих замечаний телевизор оказывался значительно более циничным, чем они оба – он преспокойно, как о чём-то само собой разумеющемся, во весь голос разглагольствовал о том, в чём каждый в отдельности признался бы другому разве что в приступе самоедства, и это весьма оздоравливало, считали оба, ведь, услышав такое с экрана, не станешь больше стесняться и притворяться<sup>26</sup>.

Глубокая психо-экзистенциальная деструктивность сложившейся ситуации видится в том, что, узурпируя в семье ту сакральную сферу, которую по праву должно было бы заполнить рождение ребёнка („трое в доме – это, как-никак, полный комплект”<sup>27</sup>), телевизор стал зловещим символом бесплодности и эфемерности супружеской связи двух по

---

<sup>26</sup> Ibidem, с. 142, 134.

<sup>27</sup> Ibidem, с. 137.

сути творческих личностей, акцентирующим её *тенево́й, вытесненный* характер.

Особенно психика мужа Милены оказалась подвержена тотальной зависимости от телевидения. Её *теневые* проявления репрезентуют персонаж, чьё квази-бытие в семье сводится к постоянному перебиванию в супружеской постели перед *мертвенно-синюшным* экраном телевизора, сопровождающемуся механическим переключением кнопок „пульта управления, канал по каналу”. Это был едва ли ни единственный возбудитель, на который муж реагировал прямо-таки на инстинктивном уровне („перед экраном у него почему-то начиналась эрекция”<sup>28</sup>). Он настолько глубоко погрузился в Тень, безнадежно утратив адекватный контакт с реальностью, что даже собственную жену начал воспринимать как героиню телемира, а не как живую женщину рядом с собой: просмотр телепрограмм стал центральным и чуть ли не единственным *общим знаменателем* их совместной жизни.

В экзистенциальной же ситуации Милены бесконтрольное и опасное разрастание Тени сопровождалось дальнейшим успешным процветанием Персоны. Новый этап её карьеры был связан с авторской программой, которая на старте декларировала весьма благородную цель: „помочь-украинской-женщине-найти-себя-в-наше-сложное-время”. Эта передача:

[...] скоро стала чрезвычайно рейтинговой. [...] Милена разговаривала с покинутыми женщинами. Среди них были старые и молодые, красавицы и дурнушки, умные и не слишком [...] Гордилась тем, что помогает всем этим женщинам перекроить и перешить (ну, по крайней мере, переметать...) собственное горе на такой фасон, когда его уже можно носить, иногда даже и нарядненько<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Ibidem, с. 127, 125.

<sup>29</sup> Ibidem, с. 141–142, 128.

Программа, задуманная Миленой как воплощение высокогуманных и по-настоящему задушевных идеалов женской солидарности, в ходе реализации, однако, снижалась до тиражирования псевдообразов Персоны, любой ценой имитирующей свой триумф. И хотя каждая из её участниц „таки по-настоящему страдала, искренне и неподдельно”, на экране их *бабская недоля* представляла „подгримированная, принаряженная и кокетливая [...] Во власти Милены было – подавать тех женщин такими, какими их видела она сама (лучшими, конечно же, лучшими!)”<sup>30</sup>.

Но под маской *контролируемого* страдания скрывался мощный потенциал неукрощённых теней. Одна из участниц на следующий день „после эфира” пыталась совершить самоубийство. Сама же Милена не была в состоянии допустить даже мысли о том, что может оказаться в ситуации своих героинь. Генетически все эти мотивы восходят к аналогичным аспектам проблематики *Полевых исследований...* Там протагонистка также предпринимает отчаянную попытку начать новую жизнь после рокового разрыва с возлюбленным, причём её суицидальным настроениям приходит на смену твёрдое решение обнаружить свои подлинные страдания, изливая их на бумагу.

В признании телеведущей, „что своим героиням она – и подружка, и психиатр, и гинеколог [...] была искренняя правда [...] однако, неясно ощущала Милена, не вся правда”. Ведь не осознав того, до какой степени современный человек является духовным и психологическим заложником массовой культуры, её марионеткой, протагонистка по сути стала бездушным орудием манипуляции как телезрителями, так и своими героинями в особо жёсткой форме, недоумевая, почему „человеческое горе” несёт в себе такую „ненасытную жажду публичности”<sup>31</sup>.

Непосредственное участие в программе оборачивалось для героинь Милены муками беспочвенных надеж. Женщинам казалось, „будто бы переход в то заэкранное про-

---

<sup>30</sup> Ibidem, с. 132.

<sup>31</sup> Ibidem, с. 133, 128.

странство сулил вернуть им душу, которую забирал у них мужчина, и вернуть не такой, как была, а полностью обновлённой, безгранично-богатой, омытой сиянием славы<sup>32</sup>. Подобной чудодейственной компенсации, поддаваясь под влиянием парадигм магического мышления иллюзии субъектно-объектного *самоотожествления*<sup>33</sup> с псевдореальностью заэкранных *картинок*, втайне ожидали обиженные судьбой женщины, обнажая свои страдания.

Но Милену это не останавливало. Принимая с целью увеличения рейтинга программы цинично жёсткие правила рыночной экономики (выгодно продать и купить можно всё, подходя к этому практично и профессионально), протагонистка буквально вытягивала из своих героинь пикантные подробности их интимной жизни, выставляя на всеобщее обозрение, что всему проекту придавало оттенок проституции. За это она поплатилась утратой индивидуальности, которую поглотила морально уродливая Тень, разрушая и профессиональную, и личную жизнь популярной телеведущей. Истинную сущность своей *теневого* природы Милена с ужасом осознала,

[...] созерцая себя на экране, – покачивающийся, словно бёдрами виляющий голос, возбуждённый хрипловатый смешок, щекотливая порочность, да что же это случилось с её голосом, откуда эта впаянная в него, заторможенная, как несвежее дыхание, вульгарность? «Бандерша», – внезапно резко, словно ладонью хлопнув, сказала в комнате передэкранная Милена, вмиг протрезвев, как водой облитая<sup>34</sup>.

Признание трагической правды относительно *тёмной* стороны своей творческой деятельности оказалось настолько травматичным, что в ходе конфронтации с Тенью протагонистка не нашла в себе внутренних сил, необходимых для преодоления глубокой депрессии и обретения

<sup>32</sup> Ibidem, с. 133.

<sup>33</sup> См.: D. Sharp, *Participation mystique*, [в:] idem, *Leksykon...*, с. 122.

<sup>34</sup> О. Забужко, *Я, Милена...*, с. 139.

обновлённой индивидуальности. Отчаянная попытка уничтожить легкомысленно созданный ею самой образ коварно-порочной языческой жрицы, совершающей человеческие жертвоприношения, закономерно обернулась актом автодеструкции, после чего Милена безвозвратно исчезла как с экранного, так и жизненного пространства.

Лишённая творческой энергии своей создательницы, постепенно сошла на нет и её программа: „самоповтор за самоповтором, переливание из пустого в порожнее, выхлачивание всей внутренней убедительности”. Пикантные подробности, поначалу разжигавшие нездоровый интерес телепублики и придававшие программе специфический шарм разнузданной оргии („что это было за невероятное зрелище, римские сатурналии, вавилонские годовщины Астарты!”), вскоре отозвались громким эхом праведного гнева феминистической критики<sup>35</sup>.

Особенно трагически конфронтация индивидуальности с Тенью кончилась в притчевой повести *Сказка о калиновой свирели*. Психо-символические акценты в этом произведении расставлены весьма парадоксально. Отталкиваясь от жестокого фольклорного сюжета о коварном убийстве смиренной и работающей дедовой дочки завистливой и ленивой бабиной дочкой, писательница в корне переосмыслила широкоизвестную украинскую народную сказку, наполняя её традиционные образы внутренне конфликтным глубиннопсихологическим содержанием.

Протагонисткой Забужко становится старшая сестра Ганнуса („Ганна-панна”) – личность, неординарная во всех отношениях. Этот образ, будучи центральным, однако, не имеет самодостаточного характера. Важную художественно-символическую роль играет также образ младшей сестры Оленки. А поскольку в повести проступают рефлексии протомифа близнецов-антагонистов, можно предположить, что сёстры репрезентируют не две отдельные личности, а одну психологически сложную и внутренне конфликтную индивидуальность.

---

<sup>35</sup> Ibidem, с. 152, 153.



Младшая Оленка – „дедова”, то есть отцова дочка, последовательно предстаёт как архетипическая Тень Ганнуси, притаившаяся у неё за плечами. На фоне необычайно красивой и талантливой Ганны-панно она выглядит невзрачно – „хиленькая сызмала, и плакса”, а со временем не отличается ни особой быстротой, ни ловкостью; единственное её достоинство – усидчивость. Эту „по-своему славную девчушку” характеризуют „приглушённые, поплёкшие краски (в противовес жгуче-яркой сестре)”. Подрастая, Оленка-Тень ни на шаг не отступает от неё –

не пускает в её, Ганнусину, собственную судьбу – словно ревниво сторожила какую-то межу, за которой и должно начинаться для Ганнуси нечто своё, отдельное, до чего даже в мыслях не дано допрыгнуть ни Оленке, ни всем вообще девушкам, и вот-вот сестра к этой меже приближалась, как Оленка, повисая на ней всеми своими доуками, тянула её назад, в беспросветные домашние будни, как корову за верёвку<sup>36</sup>.

Младшая сестра фактически питается витальной энергией старшей, считая это вполне нормальным и даже относясь к своей благодетельнице свысока. На её приданое тратят деньги, заработанные Ганнусей „за воду” (то есть за указание места, в котором следует рыть колодец); она добивается от родителей разрешения стать участницей молодёжных забав почти одновременно со старшей сестрой. Вопиющим же нарушением всех морально-этических норм патриархального общества и кровного родства стало то, что Оленка перешла старшей сестре дорогу как первой дочери на выданье, коварно обручившись раньше неё и вдобавок с парубком, который, будучи недостойным Ганнуси, оскорбил её своей грубой агрессией.

Сёстры с самого детства „не слишком любили одна другую, и чем больше подрастали, тем явственней давала о себе знать существовавшая между ними тайная вражда”.

<sup>36</sup> О. Забужко, *Казка про калинову сопілку*, [в:] eadem, *Сестро, сестро...*, с. 76, 87, 97.

И хотя ответственность за спровоцированные младшей взаимные ссоры ложилась именно на Ганнусю как на старшую и потому *более разумную*, все-таки настоящую психологическую травму ей наносил не так слепой гнев родителей, как то, что Оленка с малолетства умела виртуозно выводить из-под контроля тёмные силы души своей сестры. Из этих мучительных конфронтаций с Тенью Ганна-панна, однако, выносила горькие истины самопознания и внутреннего опыта, правда, купленные слишком дорогой ценой, так как „сразу после таких домашних баталий она переставала чутать воду – да и себя саму переставала чувствовать, словно подменённая на время оседающей безликой, как туча, обидой”. Но „потом, в минуты просветления” девушка

думала, с той прозорливостью, какую иногда даёт мыслям отчаянье, что в действительности единственное, чего Оленка домогается, – это увидеть Ганнусину злость, как выходит наверх, только этого, и ничего больше, словно эта злость была гусыней, котрую Оленке поручили пасти [...] – вот Оленка её и пасла, и гусыня выгуливалась и напаласась – вволю. И знай полнела<sup>37</sup>.

Младшая сестра, персонифицируя в основном периферийные – слабые, бледные, никчемные и непутёвые – *тенивые* проявления относительно старшей, существенно способствовала психологически деструктивному процессу отождествления индивидуальности Ганны-панна с ещё одной, гораздо более грозной Тенью. Ведь „гусыня” Ганнусиной злости постепенно переродилась в Тень убийцы, уничтожившей обеих сестёр практически на всех возможных уровнях бытия – социальном, психическом, духовном и даже чисто физическом, потому что даже тела девушек после смерти каждой из них исчезают бесследно. И только в мире символов и архетипов коллективного бессознательного история их вражды запечатлелась как тёмная по смыслу, амбивалентно неоднозначная притча.

<sup>37</sup> Ibidem, с. 77, 88, 78.

\* \* \*

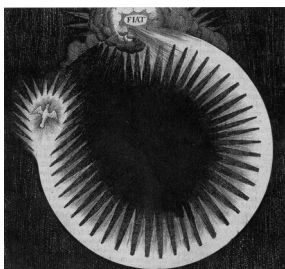
Широкие интерпретационные возможности, которые в ходе литературоведческого анализа раскрывает юнгианский метод, позволяют проследить определённые выразительные параллели между содержанием и формой художественных текстов и контекстов и структурой человеческой психики. Когда актуализируется проблематика духовно развивающейся личности, её конфронтация с Тенью осмысливается при посредничестве таких художественных образов, которые обогащают сознание архетипическими символическо-мифологическими мотивами родом из коллективного бессознательного. Согласно Юнгу, познание собственной Тени требует от личности огромной моральной отваги. Однако это всё ещё задание для ученика – не для мастера, оно лишь подготавливает человеческую душу к следующему, гораздо более ответственному шагу на пути духовной интеграции.

Irena Betko

*The Dark Night of the Soul: the Confrontation of the Personality  
with a Shadow in the Ukrainian Postmodern Prose*

The confrontation of the personality with a Shadow is one of the most important aspects of her spiritual development. Juri Andrukchovich, Oksana Zabuzhko, Juri Izdryk, Eugenia Kononenko and other ukrainian postmodern writers touch on this theme in their prose works. In the article this problem is studied in the context of Carl Gustav Jung's analytical psychology and archetypal criticism.

MARIUSZ DOBKOWSKI  
Warszawa



„BŁOGOSŁAWIONY TEN, KTÓRY POZNAŁ TĘ  
TAJEMNICĘ I ROZRÓŻNIŁ TE DWIE SUBSTANCJE,  
ŚWIATŁA I CIEMNOŚCI”.  
SUBSTANCJA ŚWIATŁA WEDŁUG KOPTYJSKIEGO  
TRAKTATU MANICHEJSKIEGO *KEPHALAI*

Światło i Ciemność to dwie jakości konstytuujące manichejskie uniwersum religijne<sup>1</sup>. Były one podstawą własnej

<sup>1</sup> Manicheizm to wygasła religia uniwersalistyczna i dualistyczna, która rozwijała się na trzech kontynentach: w Azji, północnej Afryce i południowej Europie. Można w pewnym uproszczeniu powiedzieć, że obszar, na którym występowała, to basen Morza Śródziemnego oraz rejon Jedwabnego Szlaku. Chronologię „religii Światłości” umieszcza się pomiędzy III a końcem XVI wieku n.e. (najpóźniej jest potwierdzona w Chinach). Dodać należy, iż wspomniany system religijny cechował się dużą zdolnością akomodacji do różnych kręgów kulturowych i środowisk religijnych.

O manicheizmie mówimy jako o samodzielnej religii, gdyż możemy wskazać jej założyciela Maniego (III wiek n.e.), wyraził ją doktrynę, własny kanon świętych pism, zhierarchizowaną organizację religijną, właściwy tylko jemu kult i zasady etyczne.

Na temat manicheizmu zob. na przykład G. Widengren, *Mani und der Manichäismus*, Stuttgart 1961; T. Margul, *Manicheizm*, „Euhemer” 1972, nr 83, s. 45–56; A. Böhlig, *Manichäismus*, [w:] *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 22, Berlin 1992, S. 25–45; S.N.C. Lieu, *Manichaeism in the Later Roman Empire and Medieval China*, Tübingen 1992; M. Tardieu, *Le manichéisme*, Paris 1997; J. Prokopiuk, *Manicheizm – religia Światłości*, [w:] idem, *Labirynty herezji*, Warszawa 1999, s. 40–54; W. Myszor, *Gnostycyzm, manicheizm i mandeizm*, [w:] *Religie starożytnego Bliskiego Wschodu*, red. K. Pilarczyk, J. Drabina, Kraków 2008, s. 523–563; N.J. Baker-Brian, *Manichaeism. An Ancient Faith Rediscovered*, London 2011. Bibliografia manicheizmu: G.B. Mikkelsen,

tożsamości religijnej manichejczyków (cytat z tytułu mojego artykułu pochodzi z manichejskiego traktatu doktrynalnego *Kephalaia*<sup>2</sup>), wyznacznikiem doktryny prezentowanej na zewnątrz (*Kompendium chińskie*<sup>3</sup>), a także elementem manichejskiego nauczania atakowanym przez polemistów w pierwszym rządzie (*De haeresibus* św. Augustyna<sup>4</sup>). Chociaż wyznawcy „religii Światłości” wyraźnie faworyzowali Światło – na przykład mianem bogów nigdy nie określali istot Ciemności<sup>5</sup> – to między obiema jakościami występowała dialektyczna zależność. Kiedy więc dziś mówi się o zasadzie Światła w doktrynie manichejskiej, to należy brać pod uwagę, w mniejszym lub większym stopniu, także zasadę Ciemności.

W niniejszym tekście chcę zbadać ważne cechy substancji Światła w narracji manichejskiej, jak przedstawiają je koptyjskie *Kephalaia*. Aby postępowanie to, dotyczące przecież wygasłej i odległej w czasie religii, było wystarczająco czytelne, uzupełniłem je o rozważania na temat pochodzenia, formy i zawartości wspomnianego traktatu doktrynalnego, a także na temat sposobu prezentacji Światła i Ciemności przez redaktorów *Kephalaia*. W końcu wspomniałem też o kontekstach manichejskiego uniwersum religijnego, w których substancja Światła występuje. Mam nadzieję, że moje poszukiwanie doprowadzi także do pewnych wniosków co do ogólnej struktury myślenia manichejczyków.

---

*Bibliographia Manichaica. A Comprehensive Bibliography of Manichaeism through 1996*, Turnhout 1997.

<sup>2</sup> *Keph.* 164,5–7; dłuższy cytat zob. cz. II niniejszego artykułu. Jeśli nie zaznaczono w artykule inaczej, tłumaczenia cytatów koptyjskich i innych są moje – M.D. Przy tej okazji słowa podziękowania kieruję do pana dr. Grzegorza Ochaly za przejrzenie moich przekładów fragmentów koptyjskich.

<sup>3</sup> *Mani, le Boudda de Lumière. Catéchisme manichéen chinois*, trad. N. Tajadod, Paris 1990, linie 97–99. *Kompendium chińskie*, powstałe w VIII wieku, stanowi swego rodzaju autoprezentację religii manichejskiej przeznaczoną dla zewnętrznego odbiorcy, tj. dla chińskiego dworu cesarskiego.

<sup>4</sup> Św. Augustyn, *De haer.* 46 (PL 42; kol. 34). Rozdział 46. *De haeresibus* św. Augustyna daje najbardziej spójny i całościowy opis manicheizmu w dziełach tego autora, a informacja o dwóch substancjach znajduje się na jego początku.

<sup>5</sup> P. Van Lindt, *The Names of Manichaean Mythological Figures. A Comparative Study on Terminology in the Coptic Sources*, Wiesbaden 1992, s. XVI. Zob. także: M. Heuser, *The Manichaean Myth According to The Coptic Sources*, [w:] M. Heuser, H.-J. Klimkeit, *Studies in Manichaean Literature and Art*, Leiden 1998, s. 17.

## *Kephalaia* – podstawowe zagadnienia

*Kephalaia Nauczyciela* jest największym i najważniejszym manichejskim tekstem doktrynalnym opublikowanym do tej pory<sup>6</sup>. Traktat ten pochodzi ze znaleziska dokonanego w 1929 roku w Medinet Madi (w pobliżu Fajum, północny Egipt). Odkryto wówczas siedem kodeksów, z których cztery zostały przewiezione do Berlina, trzy pozostałe do Londynu, skąd po drugiej wojnie światowej przeniesiono je do Dublinia. Do Berlina trafiły: *Kephalaia Nauczyciela*, *Listy Maniego*, *Dzieje* (historia Maniego i wczesnej wspólnoty), *Synaxeis Żyjącej Ewangelii*, natomiast do Londynu: *Księga psalmów*, *Homilie* oraz *Kephalaia mądrości mojego Pana Maniego*. Wszystkie te teksty, powstałe około 400 roku, zapisano w dialekcie subachmimskim (likopolitańskim) języka koptyjskiego. Z tego, że dialekt kodeksów wskazuje na inny rejon Egiptu (starożytne Likopolis, dzisiejsze Asjut) niż miejsce ich odnalezienia, Iain Gardner wnosi, że manichejska biblioteka została przeniesiona w okolice Fajum przez misjonarzy lub wyznawców, którzy schronili się tu przed prześladowaniami<sup>7</sup>.

Oprócz berlińskich *Kephalaia* (kodeks *P. Berol. 15996*) – jak już wspomniałem – także wśród ksiąg przechowywanych obecnie w Dublinie znajduje się tekst o podobnym tytule (kodeks *C*). Gardner przypuszcza, że *Kephalaia Nauczyciela* i *Kephalaia mądrości mojego Pana Maniego* pozostają ze sobą w ja-

<sup>6</sup> Na temat *Kephalaia Nauczyciela*, zob. *Kephalaia I, 1. Hälfte (Lieferung 1–10)*, Bearb. A. Böhlig, H.J. Polotsky, Stuttgart 1940, s. V–XXXII; *The Kephalaia of the Teacher. The Edited Coptic Manichaean Texts in Translation with Commentary*, trans. I. Gardner, Leiden 1995, s. XVII–XXV; M. Tardieu, *Le manichéisme...*, s. 66–67; *Кефалаіа („Главы”). Коптский манихейский трактат*, пер. Е.Б. Смагина, Москва 1998, s. 45–50; T. Pettipiece, *Pentadic redaction in the Manichaean Kephalaia*, Leiden 2009, s. 3–19; N.J. Baker-Brian, *Manichaeism...*, s. 29–30.

<sup>7</sup> W kwestii odkrycia w Medinet Madi zob. J.M. Robinson, *The Fate of the Manichaean Codices of Medinet Madi 1929–1989*, [w:] *Studia Manichaica. II. Internationaler Kongress zum Manichäismus, 6.–10. August 1989 St. Augustin/Bonn*, Hrsg. 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, s. 148–154.

kimś związku<sup>8</sup>, ponadto Timothy Pettipiece – idąc za sugestią Wolfa-Petera Funka – sądzi, że pierwszy z tych tekstów jest pierwszym tomem jednej edycji, a drugi – drugim tomem innej<sup>9</sup>. W dalszej części pracy używany przeze mnie tytuł *Kephalaia* będzie oznaczał *Kephalaia Nauczyciela* z kodeksu berlińskiego.

Kodeks *Kephalaia Nauczyciela* ma format 31,5×18 cm i liczył zapewne ponad 500 stron, do tej pory opublikowano 440<sup>10</sup>. Zapisany został pięknym, wyraźnym pismem na papirusie bardzo dobrej jakości i posiadał prawdopodobnie drogą oprawę<sup>11</sup>.

Jeśli chodzi o formę literacką tekstu, to badacze zwykle łączą ją z dwoma gatunkami literatury starożytnej. Pierwszy odnosi się bezpośrednio do tytułu traktatu, tj. *Kephalaia*, czyli „rozdziały”. Pettipiece uważa, że chodzi tu o pisma, które zawierają wypowiedzi jakiegoś duchowego mistrza na różne tematy, podzielone na rozdziały (tzw. *Capitaliteratur*). Jako przykład podaje *Encheiridion* („podręcznik”) Epikteta, zredagowany przez jego ucznia Flawiusza Arriana; twierdzi ponadto, że tego typu literatura w późnej starożytności stała się popularna wśród mnichów i ascetów, a stąd duże prawdopodobieństwo, że mogła zainteresować również manichejczyków<sup>12</sup>.

Druga forma literacka, która wywarła wpływ na kompozycję manichejskiego traktatu, to gatunek *erotapokriseis* – „pytania i odpowiedzi”. Dzieła tego rodzaju miały najczęściej charakter komentatorski, objaśniały i uzupełniały teksty kanoniczne tradycji żydowskiej, chrześcijańskiej lub pogańskiej<sup>13</sup>. Odnośnie do formy literackiej *erotapokriseis* Eugenia Smagina zwraca uwagę na to, „że jeden z uczestników dialogu (bóstwo,

<sup>8</sup> *The Kephalaia of the Teacher...*, s. XIX.

<sup>9</sup> T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*, s. 12, przyp. 23.

<sup>10</sup> *Kephalaia I, 1. Hälfte (Lieferung 1–10)...*; *Kephalaia I, Zweite Hälfte. Lieferung 11/12 (Seite 244–291)*, Bearb. A. Böhlig, Stuttgart 1966; *Kephalaia I, Zweite Hälfte. Lieferung 13/14 (Seite 291–366)*, Bearb. W.-P. Funk, Stuttgart 1999; *Kephalaia I, Zweite Hälfte. Lieferung 15/16 (Seite 366–440)*, Bearb. W.-P. Funk, Stuttgart 2000. W niniejszej pracy korzystałem z dwóch pierwszych wydanych części *Kephalaia*, tj. z 1940 i 1966 roku, gdyż w literaturze przedmiotu są one już dość dobrze skomentowane.

<sup>11</sup> *Kephalaia...*, s. 45–46.

<sup>12</sup> T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*, s. 9–10.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 10.

anioł, prorok albo, jak w tym przypadku, założyciel religii) zna prawdę absolutną<sup>14</sup>. Dodać należy – za rosyjską badaczką – że forma „zaświatowego” dialogu występuje też w niektórych księgach biblijnych (na przykład Izajasza, Daniela, Jonasza) i apokryfach – „wszystkie księgi cyklu Henocha, niektóre księgi Ezdrasza”<sup>15</sup>.

Gardner następująco przedstawia zawartość traktatu *Kephalaia Nauczyciela*:

Dzieło to daje wyraz fascynacji – przypuszczalnie samego Maniego – wszelkimi aspektami świata natury, astrologią oraz światami bogów i demonów. Wszystko to jest uporządkowane w skomplikowane taksonomie, podparte szczegółami objawionej przez Maniego nauki, w celu ustanowienia wysoce ustrukturyzowanego i holistycznego rozumienia kosmosu i historii powszechnej<sup>16</sup>.

Podstawową zasadę kompozycyjną omawianego tekstu następująco charakteryzuje Smagina: „ma dość wyraźny wątek – przechodzenie od teologii i kosmologii do antropologii i etyki”<sup>17</sup>. Zgodnie z cechami gatunku literackiego *erotapokriseis*, część rozdziałów zredagowano według wzoru „pytanie–odpowiedź”: na początku uczeń pyta o jakieś zagadnienie, następnie Mani odpowiada, co stanowi właściwą treść rozdziału, a na końcu pytający dziękuje Maniemu i wysławia go<sup>18</sup>. Inną formą porządkowania materiału w *Kephalaia* jest użycie liczb w kompozycji rozdziałów, co uwidacznia się już w ich tytułach, na przykład 4. *O czterech wielkich dniach*, 7. *O pięciu ojcach* czy 10. *O wyjaśnieniu czternastu wielkich eonów*<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> *Κεφαλαία...*, s. 46.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 46–47. Na temat gatunku *erotapokriseis* zob. też: *Erotapokriseis. Early Christian Question-and-Answer Literature in Context*, eds. A. Volgers, C. Zamagni, Leuven 2004.

<sup>16</sup> *The Kephalaia of the Teacher...*, s. XX.

<sup>17</sup> *Κεφαλαία...*, c. 47.

<sup>18</sup> Zob. na przykład rozdz. 81. (*Keph.* 193, 23–196, 31) i rozdz. 85. (*Keph.* 208, 11–213, 20).

<sup>19</sup> Zob. *Κεφαλαία...*, s. 47. Wzorcom numerycznym opartym na liczbie pięć, charakterystycznej dla manicheizmu, poświęcił swoje opracowanie Pettipiece; T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*



Co do pochodzenia *Kephalaia*, badacze zgodnie twierdzą, że tekst ten miał swój oryginał w innym języku niż koptyjski. Zarysowują się w tym względzie zasadniczo dwa stanowiska: zwolennicy pierwszego uznają, że pierwowzór został spisany po grecku (Alexander Böhlig, Rodolphe Kasser, Michel Tardieu), natomiast drugiego – że po syryjsku (Anton Baumstark, Peter Nagel, Franz Altheim<sup>20</sup> oraz Gardner<sup>21</sup>). Z kolei Paul Van Lindt, który badał występowanie manichejskich postaci mitologicznych w tekstach z Medinet Madi, twierdzi, że *Kephalaia* mogą być koptyjską redakcją, opartą na fragmentach syryjskich tekstów manichejskich. Jako jeden z argumentów na istnienie bezpośredniego przekazu syryjsko-koptyjskiego podaje on odnalezienie w oazach ad-Dachila (na Pustyni Libijskiej, zachodni Egipt) deseczek z dwujęzycznym syryjsko-koptyjskim tekstem. Autor ten nie wyklucza jednak także redakcji greckiej<sup>22</sup>. Smagina przychyła się do stanowiska, że traktat koptyjski miał swoje źródło w syryjskim pierwowzorze, lecz podkreśla też możliwość istnienia pośredniej wersji greckiej<sup>23</sup>. Wreszcie Pettipiece, autor najnowszej pracy na temat *Kephalaia Nauczyciela*, podsumowuje swoje rozważania na temat powstawania tego traktatu w ten sposób, że wyróżnia dwa podstawowe środowiska, w których on się kształtował. Pierwszym miała być Mezopotamia z końca III wieku, natomiast drugim – Egipt III–IV wieku<sup>24</sup>.

Pozostaje jeszcze ważna i interesująca zarazem kwestia miejsca *Kephalaia* w tradycji przekazywania manichejskiej wiedzy religijnej. Pettipiece, który w swojej publikacji zajmował się tym zagadnieniem, podważa twierdzenia, że omawiany tekst jest wiernym zapisem wypowiedzi Maniego lub że stanowi on swego rodzaju summę (wcześniejszej) nauki manichejskiej. Badacz jest zdania, że *Kephalaia* są przykładem rodzącej się

<sup>20</sup> Zob. *Kephalaia...*, s. 48.

<sup>21</sup> Gardner twierdzi, że wszystkie kodeksy z Medinet Madi są przekładami z syryjskiego; *The Kephalaia of the Teacher...*, s. XVIII.

<sup>22</sup> P. Van Lindt, *The Names of Manichaean Mythological Figures...*, s. XXVII, 223.

<sup>23</sup> *Kephalaia...*, s. 49.

<sup>24</sup> T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*, s. 13.

tradycji interpretacyjnej, takiej jak *Talmud* w judaizmie czy hadisy w islamie<sup>25</sup>. Nieco dalej pisze sentencjonalnie, że „*Kephalaia* stanowią rodzaj *addenda et corrigenda* dla manichejskiej tradycji kanonicznej”<sup>26</sup>.

### Jak *Kephalaia* przedstawiają Światłość i Ciemność jako osobne jakości?

W omawianym traktacie manichejskim Światło i Ciemność jako osobne jakości przedstawiane są tak za pomocą myślenia obrazowego, jak i pojęciowego.

Przykładem tego pierwszego sposobu wyrazu jest symbol dobrego i złego drzewa z rozdziału 2. *O przypowieści o drzewie*, nawiązujący do Ewangelii<sup>27</sup>. Tu pięć części dobrego drzewa jako pięć umysłowych jakości zostało przypisanych formom substancji Światła (Kościołowi Maniego i czterem bogom Światłości)<sup>28</sup>, a pięć części drzewa złego jako pięć umysłowych jakości połączono z pięcioma zjawiskami Ciemności<sup>29</sup>.

Świadectwem ujęcia pojęciowego dwóch manichejskich Zasad jest natomiast posługiwanie się przez redaktorów *Kephalaia* terminem **ΤΟΥΥΙΑ** (gr. ἡ οὐσία). Jako przykład można przytoczyć tu wstępne słowa rozdziału 120. *O dwóch substancjach*: „[Mani – M.D.] mówi [...] dwie substancje, które istnieją na początku [...] Światło i Ciemność, dobro i zło, życie i śmierć”<sup>30</sup>. A także fragment rozdziału 65.:

Błogosławione wasze dusze, ponieważ poznaliście tajemnicę dnia i nocy. Zrozumieliście, że skoro dzień jest tajemnicą Światła, to noc – tajemnicą Ciemności, tych, które nie powstały z siebie nawzajem. Błogosławiony ten, który poznał tę tajemnicę i rozróżnił te dwie

<sup>25</sup> Ibidem, s. 7–8.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>27</sup> Mt 7,16–20; 12,33; Łk 6,43–44.

<sup>28</sup> *Keph.* 20,7–20.

<sup>29</sup> *Keph.* 21,27–22,20.

<sup>30</sup> ΠΑΧΕ...[. . .Τ] / ΟΥΥΙΑ ΣΝΤΕ ΝΕΤΩΟΠ ΝΤΑΡΧΗ... 2...Π[ΟΥΑΙ] / ΝΕ ΜΝ ΠΚΕΚΕ ΠΕΤΑΝΙΤ ΜΝ ΠΕΤΖΑ[Υ ΠΩΝΖ ΜΝ] / ΠΜΟΥ (*Keph.* 286,27–30).

substancje, Światła i Ciemności, te, które nie powstały z siebie nawzajem<sup>31</sup>.

Pojęcie **ΤΟΥΤΙΑ** pojawia się jeszcze w innych miejscach manichejskiego traktatu i oznacza zarówno obie przeciwstawne zasady wymieniane razem<sup>32</sup>, jak i osobno substancję Światła<sup>33</sup> i osobno Ciemności<sup>34</sup>.

Nie trzeba dodawać, że w okresie redagowania *Kephalaia* (IV wieku) wspomniany termin miał już za sobą długą i znaczącą pogańską tradycję filozoficzną, a jednocześnie był ważnym elementem kształtującej się właśnie teologicznej tradycji chrześcijańskiej.

Tak o znaczeniu pojęcia „ousia” („substancja”) u starożytnych filozofów pisze włoski historyk filozofii Giovanni Reale:

Poprzednicy Arystotelesa problem substancji rozwiązywali w sposób antytetyczny: niektórzy za jedyną substancję uważali materię zmysłową; Platon natomiast wskazywał na byty ponadzmysłowe jako na prawdziwie substancje; według zaś powszechnego przeświadczenia substancjami były konkretne rzeczy<sup>35</sup>.

I dalej, podsumowując z kolei usiologię Arystotelesa, który nadał jej najpełniejszy kształt:

Bytem w znaczeniu najmocniejszym jest substancja. A substancją w jednym znaczeniu (niewłaściwym) jest materia, w drugim znaczeniu (bardziej właściwym)

<sup>31</sup> ΝΕΙΕΤΟΥ ΝΝΕΤΗ / ΨΥΧΑΥΕ ΧΕ ΑΤΕΤΝ̄C̄N̄ΟΥΩΝ ΠΜΥCΤΗΡΙΟΝ ΜΦΟΥΕ Μ̄Ν / ΠΑΤΟΥΩΗ ΑΤΕΤ̄Ν̄Μ̄ΜΕ ΧΕ ΕΡΕ ΠΖΟΥΕ ΦΟΟΠ ΑΠΜΥCΤΗ / ΡΙΟΝ Μ̄ΠΟΥΑΙΝΕ ΤΟΥΩΗ ΖΩΩC ΑΠΜΥCΤΗΡΙΟΝ Μ̄ΠΚΕ / ΚΕ ΝΕΤΕΜ̄ΠΟΥΩΩΠΕ ΑΒΑΛ ΝΝΕΥΕΡΗΥ ΝΕΙΕΤ̄ Μ̄ / ΠΕΤΑCΝΟΥΩΝ Μ̄ΠΙΜΥCΤΗΡΙΟΝ Ν̄C̄ΔΙΑΚΡΙΝΕ Ν̄ΤΟΥ / CΙΑ C̄ΝΤΕ ΤΑΠΟΥΑΙΝΕ Μ̄Ν ΤΑΠΚΕΚΕ ΝΕΤΕΜ̄ΠΟΥΩΩΠΕ / ΑΒΑΛ ΝΝΕΥΕΡΗΥ (*Keph.* 164,1–8).

<sup>32</sup> *Keph.* 4,2; 47,28; 220,15; 286,25; 286,27–28.

<sup>33</sup> *Keph.* 5,5; 49,17; 63,31; 68,30; 73,6; 81,31; 96,3; 163,18; 178,22; 279,23.

<sup>34</sup> *Keph.* 67,31; 85,28; 161,29; 163,22; 167,5; 167,14.

<sup>35</sup> G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 2, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2005, s. 414; podkr. autor cytatu.

jest *synolon*, a w trzecim znaczeniu (i najwłaściwszym) jest forma<sup>36</sup>.

W języku polskim pojęcie to w kontekście filozoficznym tłumaczy się zwykle terminem „substancja”<sup>37</sup>.

W tworzącej się teologii chrześcijańskiej w IV wieku – a więc w okresie, gdy zredagowano *Kephalaia*, pojęcie „ousia” odegrało ważną rolę w powstawaniu zarówno dogmatu chrystologicznego, jak i trynitarnego. W kwestii dogmatu chrystologicznego na I Soborze w Nicei (325 rok) została potwierdzona „homoousia” Syna Bożego<sup>38</sup> (ὁμοούσιον τῷ πατρὶ<sup>39</sup>), natomiast w sprawie doktryny trynitarniej, ojcowie kapadoccy (Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Grzegorz z Nyssy) wypracowali formułę „jedna ousia w trzech hipostazach”<sup>40</sup>. W polskiej terminologii teologicznej pojęcie to tłumaczy się zwykle jako „istota”.

Jak więc widać, pojęcie „ousia”, którym posługiwali się manichejscy redaktorzy *Kephalaia*, miało już wyraźnie określone pole semantyczne. Termin ten oznaczał przede wszystkim samoistny, niesprowadzalny do innego byt, w sensie najmocniejszym, ale też taki, który może istnieć na kilka sposobów i który – ponadto – może odnosić się tak do rzeczy niezmysłowych, jak i zmysłowych<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 421.

<sup>37</sup> Zob. uwagę Edwarda I. Zielińskiego, tłumacza wielotomowego dzieła G. Realego *Historia filozofii starożytnej*, do hasła *ousia* w tej książce: ibidem, t. 5, s. 163.

<sup>38</sup> Rozważania na temat teologicznego tła Pierwszego Soboru Nicejskiego i zagadnienia „homoousia”: J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, tłum. J. Mrukówna, Warszawa 1988, s. 171–190 oraz H. Pietras, *Sobór Nicejski (325). Kontekst religijny i polityczny. Dokumenty, komentarze*, Kraków 2013, kwestia „homoousia”: s. 169–172, 184–185.

<sup>39</sup> *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 1: (325–787), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 24.

<sup>40</sup> J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej...*, s. 199–203 oraz H. Pietras, *By nie milczeć o Bogu. Zarys teologii Ojców Kościoła*, Kraków 1991, s. 155–165, szczególnie s. 157.

<sup>41</sup> Termin *ΤΟΥΤΙΑ* wolę tłumaczyć jako „substancja” niż „istota”, gdyż pojęcie to – jak widać z mojej analizy – ma szersze znaczenie, odnoszące się zarówno do sfery zmysłowej, jak i niezmysłowej.

## Substancja Światła i środowiska lub konteksty jej występowania w narracji manichejskiej

Zanim przejdę do charakterystyki substancji Światła w koptyjskich *Kephalaia*, chciałbym poruszyć tu kwestię dotyczącą nie tylko omawianego traktatu doktrynalnego, ale i religijnej narracji manichejskiej w ogóle.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że narracja manichejska była narracją mityczną<sup>42</sup>, a w micie – jak pisze brytyjska antropolożka religii Fiona Bowie – „głównymi bohaterami muszą być postacie – bóstw, ludzi bądź zwierząt – nie zaś abstrakcyjne siły, takie jak idea dobra u Platona. Mogą one stanowić zarówno przedmiot działań, jak też być ich sprawcami”<sup>43</sup>.

Nic więc dziwnego, że Światło w narracji manichejczyków jest uosobione przez mniej więcej trzydziestu bogów<sup>44</sup>, którzy (1) pozostają poza kontaktem z mocami Ciemności albo (2) stają się przedmiotem agresji sił Ciemności, albo (3) ratują te, które stały się ofiarami agresji, między innymi w ten sposób, że tworzą świat i podtrzymują go w istnieniu.

Możemy zatem mówić o następujących środowiskach lub kontekstach, w których substancja Światła występuje w narracji manichejskiej (terminologia moja):

- Światłość „w eonach” – jest ona upersonifikowana w micie manichejskim w Ojcu Wielkości, przebywającym w swoich eonach, który podczas walki z Ciemnością dokonuje trzech emanacji, ale sam pozostaje poza tym zmaganiem – jako „Bóg ukryty”.
- Światłość „w emanacjach” – jest uosobiona w bóstwach Światłości uczestniczących pasywnie lub aktywnie w wydarzeniach mitu manichejskiego. Dwiema

<sup>42</sup> Przedstawienie mitu manichejskiego, zob. na przykład W. Myszor, *Manicheizm w Afryce Północnej i św. Augustyn*, [w:] św. Augustyn, *Pisma przeciw manichejczykom*, tłum. J. Sulowski, Warszawa 1990, s. 26–30; M. Tardieu, *Le manichéisme...*, s. 94–101; J. Prokopiuk, *Manicheizm – religia Światłości...*, s. 42–47; N.J. Baker-Brian, *Manichaeism...*, s. 110–118.

<sup>43</sup> F. Bowie, *Antropologia religii. Wprowadzenie*, tłum. K. Pawluś, Kraków 2008, s. 288.

<sup>44</sup> Np. Tardieu wymienia dwudziestu pięciu bogów Światłości. Zob. M. Tardieu, *Le manichéisme...*, s. 102–105.

podstawowymi formami w tym ujęciu jest Światłość „w zmieszaniu” oraz w postaciach bogów zbawiających:

- Światłość „w zmieszaniu” – to ona stanowi przedmiot soterii. Światłość w tym środowisku jest upersonifikowana całkowicie w Pięciu Synach Pierwszego Człowieka<sup>45</sup>, inaczej w jego Duszy, którzy w pierwszej bitwie zostali uwięzieni przez siły Ciemności; to dzięki dążeniu do ich uwolnienia (oczyszczenia) powstał widzialny wszechświat i został wprawiony w ruch. Uszczegółowieniem Pięciu Synów Pierwszego Człowieka na poziomie mitycznym są dwie hipostazy: Żyjąca Dusza i Krzyż Światła<sup>46</sup>;

<sup>45</sup> Pięciu Synów Pierwszego Człowieka utożsamianych z pięcioma żywiołami Światłości (Żyjące Powietrze, Żyjący Wiatr, Żyjące Woda, Żyjący Ogień) zmieszało się z pięcioma żywiołami Ciemności (dym, ogień, wiatr, woda, ciemność), tworząc mieszaninę, z której powstał widzialny wszechświat i to, co się w nim znajduje.

<sup>46</sup> Żyjąca Dusza (ΤΨΥΧΗ ΕΤΑΝΖ) ma w *Kephalaia* trzy zakresy znaczeniowe, wszystkie jednak odnoszą się do Światła znajdującego się „w zmieszaniu”. Pierwszy – najszerszy – dotyczy Żyjącej Duszy, o której mówi się w kontekście początkowego starcia pomiędzy Pierwszym Człowiekiem a Królem Ciemności i jego Archontami. Tak rozumiana Żyjąca Dusza byłaby zatem duszą Pierwszego Człowieka i można byłoby ją utożsamić z jego Pięcioma Synami (*Keph.* 29,18–23; 58,7–19; 84,14–20). Drugie jej znaczenie jest ograniczone do działającego widzialnego kosmosu i wówczas należałoby ją określić Duszą Świata. To znaczenie wydaje się dla niej najbardziej adekwatne, choćby z tego powodu, że najsłabiej pokrywa się z innymi – ze wspomnianymi już Synami Pierwszego Człowieka oraz z Krzyżem Światłości. Ponadto w takim kontekście *Kephalaia* umieszcza ją najczęściej (*Keph.* 162,9–10; 218,10–14; 245,1–7; 260,7–14; 273,20–274,19; 277,8–10). Trzecie znaczenie określenia „Żyjąca Dusza” jest najwęższe, gdyż odnosi się do Światła uwięzionego w formach roślinności, a stąd wiąże się z jałmużną pokarmową katechumenów i soterycznym metabolizmem wybranych (*Keph.* 233,9–11; 236,7–239,2; 270,8–13). W tym wypadku znaczenie terminu „Żyjąca Dusza” byłoby analogiczne do sensu określenia „Krzyż Światła”.

W *Kephalaia* o Krzyżu Światła (ΠΤΑΥΡΟΣ ΜΙΤΟΥΑΙΝΕ) informuje przede wszystkim rozdział 85. (*Keph.* 208,11–213,20), który został mu poświęcony w całości. Mówi się tu o tym, że Krzyż Światła to wyrastająca z gleby roślinność, która jest deptana przez ludzi, a także pokarmy roślinne ofiarowane manichejskim wybrany przez słuchaczy.

- Światłość w postaciach bogów zbawiających – chodzi tu o bogów, którzy skonstruowali świat, podtrzymują go w istnieniu, ponadto patrolują soterycznej wiedzy tak w Kościele manichejskim, jak i u poszczególnych ludzi, oraz doprowadzą do końcowego rozdzielenia Światła od Ciemności. Ważnymi przykładami tych bóstw są: Pierwsza Matka, Pierwszy Człowiek, Żyjący Duch i jego pięciu synów, Trzeci Wysłannik i Jezus Blask<sup>47</sup>.

### Dwie istotne cechy substancji Światła według manichejskich *Kephalaia*: jednolitość (tożsamość) i kwestia fizyczności (postrzegalności zmysłami)

Powróćmy teraz do *Kephalaia*, aby zobaczyć, w jaki sposób dwie ważne cechy substancji Światła są przedstawiane w omawianym traktacie manichejskim.

<sup>47</sup> Pierwsza Matka, Matka Życia (Matka Żyjących) – pierwsze w ogóle bóstwo wyemanowane przez Ojca Wielkości. Narracja manichejska podkreśla dwa wydarzenia z jej udziałem: pierwsze, gdy za jej wstawiennictwem Ojciec Wielkości wysłał pomoc Pierwszemu Człowiekowi uwięzionemu w otchłani; drugie, kiedy pomagała Żyjącemu Duchowi utworzyć widzialny wszechświat.

Pierwszy Człowiek – według mitu manichejskiego pierwszy z bogów Światłości, który stawił czoła mocom Ciemności. Choć pokonany przez nie, został w końcu uratowany przez inne bóstwa Światłości. Jego Zbroja (Dusza = Pięciu Synów) pozostała jednak w zmieszaniu z Ciemnością. W obecnej epoce zmieszania ma swój tron na Księżycu, natomiast w epoce eschatologicznej będzie królem Nowego Eonu.

Żyjący Duch – bóg drugiej emanacji. Wraz z Matką Życia uratował Pierwszego Człowieka z otchłani. Utworzył widzialny wszechświat z mieszaniny Światła i Ciemności, uosobionej w postaciach Archontów, którzy połknęli Pięciu Synów Pierwszego Człowieka, może być więc określany jako dobry demiurg.

Pięciu Synów Żyjącego Ducha, którzy utrzymują konstrukcję widzialnego wszechświata: Trzymający Wspaniałość, Król Honoru, Adamant Światła, Król Chwały, Dźwigający.

Trzeci Wysłannik – najważniejsze bóstwo trzeciej emanacji. Uruchomił, zbudowaną przez Żyjącego Ducha, konstrukcję widzialnego wszechświata, miał też pośredni wpływ na powstanie roślin, zwierząt, a także i ludzi. W obecnej epoce zmieszania ma swój tron na Słońcu, jest władcą obszaru zmieszania.

Jezus Blask – bóg trzeciej emanacji, daje on rodzajowi ludzkiemu zbawczą wiedzę (gnozę) na początku jego dziejów. W obecnej epoce zmieszania ma swój tron na Księżycu.

1. Jednolitość (tożsamość) substancji Światła. Dobrym punktem wyjścia do tego, aby zbadać, jak redaktorzy *Kephalaia* ukazują jednolitość substancji Światła, jest rozdział 7. *O pięciu ojcach*. Choć skupia się on przede wszystkim na trzeciej emanacji (pięcioma tytułowymi ojcami jest Ojciec Wielkości oraz czterech bogów wspomnianej emanacji: Trzeci Wysłannik, Jezus Blask, Świetlisty Umysł i Świetlisty Kształt), to na początku rozdziału mówi się także o wszystkich trzech emanacjach, a właściwie o bogach Światłości, którzy je zapoczątkowali, tj. o Pierwszej Matce (Matka Życia/Matka Żyjących), Ukochanym Świąteł oraz o Trzecim Wysłanniku:

Pięciu ojców istnieje, oni zostali wezwani jeden z drugiego, jeden więc wyszedł z drugiego.

Pierwszym ojcem jest Ojciec Wielkości, błogosławionej chwały, ten, dla którego wielkość nie ma miary. On to (właśnie) jest pierwszym jednorodnym, pierwszym wiecznym, który istnieje wiecznie z pięcioma ojcami; on, który istnieje przed wszystkimi rzeczami, który istniał i będzie istnieć. On zatem, Ojciec, który jest chwałą, wezwał z siebie trzy emanacje.

Pierwszą jest Wielki Duch – Pierwsza Matka<sup>48</sup>, która wyszła z Ojca; ona objawiła się jako pierwsza.

Drugą jest Ukochany Świąteł, wielki ukochany, który jest chwałą; ten, który jest czczony; ten, który wyszedł z Ojca; on ukazał się z niego.

Trzecim ojcem<sup>49</sup> jest Trzeci Wysłannik, pierwszy ze wszystkich doradców, on, który wyszedł z pierwszego Ojca; on objawił się.

To jest pierwszy ojciec [tj. Ojciec Wielkości – M.D.], pierwsza moc, ten, z którego wyszły trzy wielkie moce. To jest pierwszy ojciec, pierwszy wieczny, korzeń wszystkich światel, ten, z którego wyszły trzy emanacje<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Wielki Duch – inna nazwa Matki Życia, podkreślająca najczęściej jej preegzystencję w Ojcu Wielkości.

<sup>49</sup> Pomyłka koptyjskich redaktorów: Trzeci Wysłannik jest trzecią emanacją, ale drugim ojcem, jak to wynika z dalszej części omawianego rozdziału *Kephalaia* (*Keph.* 35,7–8).

<sup>50</sup>  $\text{ϠΟΥ ΝΙΩΤ ΝΕ / ΤΩΟΟΠ ΝΤΑΥΤΩΖΜΕ ΟΥΕ ΑΒΑΛ ΝΟΥΕ ΝΤΑ ΟΥΕ [ΑΝ] ΕΙ / ΑΒΑΛ ΝΟΥΕ ΠΩΑΡΠ ΝΙΩΤ ΠΕ ΠΙΩΤ ΝΤΕ ΤΜΝ / ΤΝΑΘ$



W odniesieniu do przytoczonego fragmentu można poczynić dwie obserwacje leksykalne.

Pierwsza dotyczy tego, że powoływanie do istnienia przez Ojca Wielkości pierwszych bogów każdej z trzech emanacji określono czasownikiem „wyjść z” (ΕΙ ΑΒΑΛ  $\bar{N}$ -) niego. Ponadto na początku cytatu znajdujemy wzmiankę, że „pięciu ojców” „jeden wyszedł z drugiego”, co znaczy, że taki sam sposób powoływania do istnienia obowiązuje także w sekwencji trzeciej emanacji (dotyczy więc następujących bogów: Jezusa Blasku, który wyszedł z Trzeciego Wysłannika, następnie Świetlistego Umysłu i Świetlistego Kształtu)<sup>51</sup>. Taki opis można potraktować jako sugestię, że „wyjście z” jest powszechnym sposobem powoływania bogów Światłości tak bezpośrednio od Ojca Wielkości (pierwsze bóstwa trzech emanacji), jak i w sekwencji określonej emanacji. Czy czasownik „wyjść z” wyrażający powołanie do istnienia boga lub bogów Światłości występuje w innych fragmentach traktatu *Kephalaia*? Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca, a jako przykłady można wskazać tu trzy miejsca. W rozdziale 16. w taki sposób mówi się o pierwszych bogach każdej z czterech emanacji<sup>52</sup> (wyjątkowo mamy tu do czynienia z czterema, a nie trzema emanacjami, czwartą zapoczątkował Jezus Blask), a w rozdziale 4. o bogach trzeciej

ΠΠΑΠΕΑΥ ΕΤΣΜΑΜΑΑΤ Π[Ε]ΤΕ ΜΝ ΩΙ ΑΤΕϸΜ[Ν] / ΤΝΑΘ ΕΤΕ ΝΤΑϸ  
 ΠΕ ΠΩΑΡΠ ΜΜ[Ο]ΝΟΓΕΝΗϸ ΠΩ[Α] / ΠΤ ΝΩΑΑΝΗΖΕ ΕΤΦΟΟΠ ΜΝ  
 †Ρ[Υ ΝΙ]ΩΤ ΩΑΑΝΗΖΕ / ΠΕΤΦΟΟΠ ΖΑΤΕΖΗ ΝΖΩΒ ΝΙΜ ΕΤΑϸΦΩ-  
 ΠΕ ΜΝ ΠΕ / ΤΝΑΦΩΠΕ ΝΤΑϸ ΘΕ ΠΙΩΤ ΕΤΟΪ ΝΕΑΥ ΑϸΤΩΖΜ[Ε]  
 / ΦΑΜΤΕ ΜΠΡΟΒΟΛΗ ΑΒΑΛ ΜΜΑϸ Π[ΩΑ]ΡΠ ΠΕ ΠΝΑ[ϸ] / ΜΠΝΑ  
 ΤΩΑΡΠ ΜΜΕΥ ΤΕΤΑϸΕΙ ΑΒΑΛ ΜΠΙΩΤ ΑϸΟΥ / ΩΝΖ ΑΒΑΛ ΝΩΑΡΠ  
 ΠΜΑΖϸΝ[ΕΥ Π]Ε ΠΜΕΡ[ΙΤ Ν] / ΝΟΥΑΪΝΕ ΠΝΑΘ ΜΜΕΡΙΤ ΕΤΟ ΝΕ-  
 [ΑΥ ΠΕ]ΤΤΑΪΑΪ[Τ ΠΕ] / ΤΑϸΕΙ ΑΒΑΛ ΜΠΙΩΤ [Αϸϸ]ΩΛΠ ΑΒΑ[Λ ΝΖ]  
 ΗΤϸ / ΠΜΑΖΦΑΜΤ ΝΪΩΤ ΠΕ ΠΜΑΖΦΑΜ[Τ ΜΠΡΕϸΒΕΥΤΕϸ] / ΠΖΟΥΙΤ  
 ΝΝϸΥΜΒΟΛ[Οϸ ΤΗ]ΡΟΥ ΠΕΤΑϸΕΙ ΑΒΑΛ Μ / ΠΩΑΡΠ ΝΪΩΤ ΑϸΟΥΩΝΖ  
 ΑΒΑΛ ΠΕΪ ΠΕ ΠΩΑΡΠ ΝΪΩΤ / ΤΩΑΡΠ ΝΘΑΜ ΠΕΤΑ ΤΦΑΜΤΕ ΝΝΑΘ  
 ΝΘΑΜ ΕΙ ΑΒΑΛ ΜΜΑϸ / ΠΕΪ ΠΕ ΠΩΑΡΠ ΝΪΩΤ ΠΩΑΡΠ ΝΩΑΑΝΗΖΕ  
 ΤΝΟΥΝΕ / ΝΝΟΥΑΪΝΕ ΤΗΡΟΥ ΠΕΤΑ ΤΦΑΜΤΕ ΜΠΡΟΒΟΛΗ ΕΙ ΑΒΑΛ Μ  
 / ΜΑϸ (*Keph.* 34,19–35,5).

<sup>51</sup> Dla potwierdzenia zob. dalszą część rozdz. 7. (*Keph.* 35,7–36,23) oraz diagram pokazujący relacje między bogami tego rozdziału: M. Heuser, *The Manichaean Myth...*, s. 98.

<sup>52</sup> *Keph.* 49,17–18.

emanacji, czyli tej, którą rozpoczął Trzeci Wysłannik<sup>53</sup>. Jak więc widać, użycie czasownika „wyjść z” w tych przykładach pokrywa się dokładnie ze stosowaniem wspomnianego słowa w omawianym rozdziale 7. *O pięciu ojcach*. Z kolei w rozdziale 65., którego tematem jest Słońce, czytamy: „To stałe wypełnienie, które je [tj. Słońce – M. D.] napędza, ukazuje tajemnicę Ojca, wielkiej wielkości, z którego wszystkie moce i bogowie wyszli”<sup>54</sup> – zdanie to nie pozostawia już wątpliwości, że w omawianym kontekście czasownik „wyjść z” oznacza sposób zaistnienia każdego z wyemanowanych bogów Światłości oraz ich związek z Ojcem Wielkości.

Druga obserwacja natury leksykalnej w odniesieniu do cytowanego fragmentu rozdziału 7. *Kephalaia* dotyczy terminu „emanacja” (ΤΠΡΟΒΟΛΗ; gr. ἡ προβολή)<sup>55</sup>. Od razu zwraca uwagę to, że słowo to odnosi się nie do całych sekwencji powołanych do istnienia bóstw Światła, tylko do pierwszego boga otwierającego taką sekwencję. Co znajdujemy na ten temat w innych miejscach traktatu manichejskiego? W rozdziale 24. (niestety poważnie uszkodzonym), w kontekście ogólnej charakterystyki drugiej epoki historii manichejskiego uniwersum, gdy bogowie Światła zmagają się z mocami Ciemności, mówi się najpierw o „trzech emanacjach”<sup>56</sup>, potem o „emanacjach”<sup>57</sup> i zapewne raz jeszcze o trzech emanacjach<sup>58</sup> – tak więc chodzi tu prawdopodobnie o pierwszych bogów każdej z trzech sekwencji emanacji, tak jak w omawianym rozdziale 7. *O pięciu ojcach*. Takie samo znaczenie termin „emanacje” ma w rozdziale 50<sup>59</sup>. Ale w rozdziale 16. słowo to odnosi się już do

<sup>53</sup> *Keph.* 25,11–12; powtórzenie: *Keph.* 25,33–34.

<sup>54</sup> ΠΙΜΟΥ[2] / ΝΝΕΥ ΝΙΜ ΕΤΪΜΗΖ ΝΖΗΤΪ ΕΪΟΥΩΝΖ ΑΒΑΛ ΜΠΜΥ / ΣΤΗΡΙΟΝ ΜΠΙΩΤ ΝΤΝΑΘ ΜΜΝΤΝΑΘ ΤΕΤΑ ΝΘΑΜ ΤΗ / ΡΟΥ ΜΝ ΝΝΟΥΤΕ ΕΙ ΑΒΑΛ ΜΜΑϷ (*Keph.* 162,25–28).

<sup>55</sup> Idę tu w tłumaczeniu między innymi za Myszorem, który w kontekście mitu manichejskiego rozumie słowo *probole* jako „byt emanacji, kolejny stopień emanacji bytu” (W. Myszor, *Manicheizm w Afryce Północnej...*, s. 28, przyp. 76).

<sup>56</sup> *Keph.* 73,7.

<sup>57</sup> *Keph.* 73,19–20.

<sup>58</sup> W taki sposób uszkodzony fragment *Keph.* 37,21–22 uzupełnia E.B. Smagina: *Kephalaia...*, s. 113.

<sup>59</sup> *Keph.* 126,11.

bóstw powołanych do istnienia w sekwencji czwartej emanacji, czyli tej rozpoczętej od Jezusa Blasku<sup>60</sup>, co pozwala przypuszczać, że termin „emanacja” może być stosowany do każdego boga Światłości, niezależnie od tego, czy pochodzi bezpośrednio od Ojca Wielkości, czy nie. Przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w rozdziale 29., gdzie o Matce Życia, pierwszym w ogóle bóstwie wyemanowanym przez Ojca Wielkości, mówi się: „która jest początkiem wszystkich emanacji, które wyszły do tego świata”<sup>61</sup>. Jak więc przekonał się, termin „emanacja” może w *Kephalaia* oznaczać każde wyemanowane bóstwo Światłości, ale przede wszystkim te bezpośrednio pochodzące od Ojca Wielkości. Na zakończenie interesujące będzie przyjrzenie się słownikowej definicji terminu **ΤΠΡΟΒΟΛΗ**, „emanacja”. Słownik grecko-francuski Anatole’a Bailly’ego podaje cztery podstawowe znaczenia słowa ἡ προβολή: „1. czynność rzucania, stąd rzut, wypuszczanie (na przykład pędów, pąków, itd.)”; „2. postępowanie naprzód, wypukłość”; „3. to, co kieruje się do przodu, szczególnie aby atakować lub się bronić”; „4. to, co umieszcza się z przodu, aby się zabezpieczyć, osłona, obrona, schronienie”<sup>62</sup>. Jak więc widać, wszystkie sensy wspomnianego terminu (i te odnoszące się do pochodzenia, i te związane z funkcją militarno-obronną) znakomicie oddają tożsamość i rolę bóstw-powołań w micie manichejskim. Wypada też zwrócić uwagę na to, że znaczenia 1. i 2. właściwie pokrywają się z sensem czasownika „wyjść z”, o którym wspominałem wcześniej. I najważniejsze – zarówno kontekstowe użycie słowa „emanacja”, jak i jego sens słownikowy wykluczają poważny rozdział pomiędzy substancją Światła „w eonach” i „w emanacjach”.

W podsumowaniu należy powiedzieć, że zastosowanie przez redaktorów *Kephalaia* słów „wyjść z” (**ΕΙ ΛΒΑΛ Ν-**) i „emanacja” (**ΤΠΡΟΒΟΛΗ**) do określenia pochodzenia lub statusu bóstw reprezentujących Światłość „w emanacjach”

<sup>60</sup> *Keph.* 49,30.

<sup>61</sup> **ΕΤΕ ΝΤΑΣ ΠΕ ΤΑΡΧΗ ΝΜΠΡΟΒΟΛΑΥΕ ΤΗΡΟΥ ΕΤΑΥΕΙ / ΑΠΙΚΟΜΟΣ** (*Keph.* 82,2–3).

<sup>62</sup> A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris 1963, s. 1629.

podkreśla ich substancjalną bliskość, a nawet tożsamość ze Światłością „w eonach”, uosobioną w Ojcu Wielkości.

Koptyjski traktat manichejski także w inny sposób potwierdza jednolitość substancji Światła we wszystkich trzech kontekstach jej występowania. Chodzi tu o „serie pojęć” czy „serie liczb” – jak je określa Manfred Heuser<sup>63</sup> – albo też o użycie „wzorców numerycznych” – jak nazywa je Pettipiece<sup>64</sup> – a które można określić także nielinearnymi grupami liczbowymi, gdyż wyodrębniają z linearnej narracji mitycznej istotne elementy (na przykład postaci bóstw czy wydarzenia mityczne) i łączą je w nowe układy według porządku liczbowego. Dodać należy, że owe grupy liczbowe mogą zawierać dwa, trzy, cztery, pięć, siedem, dziesięć, dwanaście, czternaście, piętnaście czy nawet osiemnaście elementów<sup>65</sup>. Najczęściej występują serie pięcioelementowe, którym osobne studium poświęcił wspomniany Pettipiece<sup>66</sup>. W jaki sposób ta szczególna metoda hermeneutyczna<sup>67</sup> może potwierdzić jedność substancji Światła „w eonach” i w „emanacjach”? Omawiane poprzednio rozdziały: 7., 16. i 4. stanowią w istocie grupy numeryczne, odpowiednio „pięciu ojców”, „pięć wielkości” i „cztery wielkie dni”, gdzie Ojciec Wielkości jest jednym z ich elementów, takim samym jak bóstwa Światłości wyemanowane przez niego. Także w rozdziale 29. *O osiemnastu wielkich tronach wszystkich ojców tron „Ojca, Boga prawdy”*<sup>68</sup> został wymieniony w tej serii liczbowej obok tronów bogów pochodzących z emanacji<sup>69</sup>. To, że redaktorzy traktatu nie wzbraniają się przed zestawieniem Ojca Wielkości, który uosabia Światłość „w eonach”, z bogami personifikującymi Światłość „w emanacjach”, dowodzi po raz kolejny jednolitości substancji Światła.

<sup>63</sup> M. Heuser, *The Manichaean Myth...*, s. 103.

<sup>64</sup> T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*, s. 7.

<sup>65</sup> Wszystkie grupy liczbowe zawarte w *Kephalaia* wymienia w swojej pracy Heuser. Zob. M. Heuser *The Manichaean Myth...*, s. 103–106.

<sup>66</sup> T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*

<sup>67</sup> Pettipiece jest zdania, że metoda interpretacji za pomocą wzorców numerycznych nie pochodzi od Maniego, lecz jest późniejszym sposobem egzegezy ukształtowanego już kanonu manichejskiego; T. Pettipiece, *Pentadic redaction...*, s. 7–9.

<sup>68</sup> ΜΠΙΩΤ ΠΝΟΥΤΕ ΝΤΕ / [ΤΜΗ]Ε (*Keph.* 81,29–30).

<sup>69</sup> *Keph.* 81,21–83,16.

2. Kwestia fizyczności (postrzegalności zmysłami) substancji Światła. W rozdziale 65. *Kephalaia* znajdujemy następujące zdanie odnoszące się do Słońca: „Daje więc ono zapach i smak całemu Krzyżowi Światła”<sup>70</sup>. A więc Krzyż Światła – czyli przede wszystkim Światłość znajdująca się w roślinach – oddziałuje według tego fragmentu przynajmniej na dwa zmysły: powonienia i smaku<sup>71</sup>. Mamy tu zatem przesłankę do stwierdzenia, że substancja Światła – przynajmniej ta „w mieszaniu” – jest w pewnym sensie postrzegalna zmysłowo, że jest ona fizyczna.

W omawianym traktacie manichejskim istnieje także inne miejsce poświadczające zmysłowość substancji Światła. Jest nim rozdział 21. – niestety poważnie uszkodzony – mówiący o Ojcu Wielkości. Ukazuje on tego Boga Światłości ustanowionego w jego pięciu świetlistych członkach, dalej jest wzmiankowanych jego dwanaście mądrości i wreszcie pięć innych członków Światła. Ta ostatnia piątka, przenikająca wszystkie eony, to w kolejności: „świecące światło”<sup>72</sup>, „przyjemny zapach”<sup>73</sup>, „żyjący głos”<sup>74</sup>, potem – według uzupełnienia Smaginy – „słodczy żywego smaku”<sup>75</sup> i „wielki chwalebny obraz”<sup>76</sup>. Jak więc widać, redaktorzy manichejskiego traktatu przy opisie Światła

<sup>70</sup> 𐌸𐌹𐌳𐌰 𐌁𐌆 𐌆𐌵𐌶𐌰 / 𐌸𐌲𐌰𐌹 𐌆𐌆𐌰 𐌶𐌶𐌰𐌲𐌰𐌶𐌴𐌸𐌴𐌶𐌴𐌸𐌴 𐌲𐌶𐌴𐌶 𐌆𐌶𐌴𐌶𐌴𐌶𐌴  
(*Keph.* 162,11–12).

<sup>71</sup> Na marginesie pozostaje wyjaśnienie kwestii, dlaczego to Słońce jest przyczyną zapachu i smaku Krzyża Światłości, chociaż ta forma mieszania, odnosząca się do życia roślinnego, zawierała już substancję Światła, gdyż swój początek wzięła z nasienia Archontów. W odniesieniu do substancji Światła ujawnianej przez zmysł smaku Efreem Syryjczyk cytuje w *Drugiej (mowie) do Hypatiusza* następujące zdanie głoszone przez manichejczyków: „ten przyjemny smak, który jest w pokarmach, należy do Światła, które jest zmieszane w nich” (*S. Ephraim's Prose Refutations of Mani, Marcion and Bardaisan*, ed. C.W. Mitchell, vol. 1, London 1912, s. 31 i XLIII). Wobec powyższego wydaje się, że Słońce tylko wzmacniało lub pobudzało Światłość zawartą już wcześniej w roślinach.

<sup>72</sup> 𐌶𐌶𐌴𐌶𐌴𐌶𐌴 𐌶𐌶𐌴𐌶𐌴𐌶𐌴.

<sup>73</sup> 𐌶𐌶𐌴𐌶𐌴𐌶𐌴.

<sup>74</sup> 𐌶𐌶𐌴𐌶𐌴 𐌶𐌶𐌴𐌶𐌴.

<sup>75</sup> *Kephalaia...*, c. 105.

<sup>76</sup> Rekonstrukcja Smaginy: *ibidem*, c. 105. Całość rozdziału: *Keph.* 64,13–65,13. Krótki komentarz do rozdziału: P. Van Lindt, *The Names of Manichean Mythological Figures...*, s. 5–6.

„w eonach” odwołują się do zmysłu wzroku, zapachu, słuchu, smaku i ponownie wzroku.

Kwestia fizyczności substancji Światła ujawnia się także w wypadku Słońca i Księżyca, określanych przez *Kephalaia* również jako „statki Światła” (**ΝΕΞΗΥ ΜΠΟΥΛΙΝΕ**)<sup>77</sup>. Tu jednak nie chodzi o udowodnienie, że wspomniane elementy widzialnego kosmosu oddziałują na zmysły, gdyż ich widzialność nie ulega przecież żadnej wątpliwości, idzie tu natomiast o wykazanie, że są one formami substancji Światła. I tak rozdział 69. informuje nas o tym, że Słońce i Księżyc zdecydowanie różnią się od dwunastu znaków zodiaku, pięciu planet oraz węzłów księżycowych: „Objawiłem wam również o Słońcu i Księżycu: one obce są im”<sup>78</sup> i nieco dalej: „Ponieważ z Wielkości są Słońce i Księżyc, nie należą one zatem do gwiazd [czyli planet – M. D.] i znaków zodiaku”<sup>79</sup>. Ostatnie zdanie pokazuje, z jakiego powodu Słońce i Księżyc są wyróżnione na firmamencie, mianowicie ich substancja pochodzi „z Wielkości”, czyli od Ojca Wielkości uosabiającego Światłość „w eonach”. To, że Słońce i Księżyc należą według manichejczyków do bytu Światła, dowodzi także św. Augustyn w swoim traktacie *De haeresibus*: „Mówią również, że okręty te wykonane są z czystej substancji Boga”<sup>80</sup>.

Tekst *Kephalaia* daje również pewne wyobrażenie o naturze substancji Światła uosobionej w postaciach bogów zbawiających. Chodzi tu przede wszystkim o fragment rozdziału 38., gdzie mówi się o bóstwach zbawiających, działających zarówno w makro-, jak i w mikrokosmosie. Brzmi on następująco: „Tak jak ci strażnicy<sup>81</sup> są ustanowieni [...] w strefie i są niewidzialni, w taki sam sposób i Świetlisty Umysł jest niewidzialny

<sup>77</sup> *Keph.* 117,19; 132,26; 152,12.

<sup>78</sup> Αἰοϋωνὸς νητνε ἀβαλ ἀν ετβε πρη μῆ ποοὺ ξε ζῆ / ὠμμάϊ ἀράϋ νε (*Keph.* 169,17–18).

<sup>79</sup> εἴπει ζῆἀβαλ ἵτμντναὸ νε πρη μν / ποοὺ εϋητ ἵταϋ εν ἀνῆοϋ μῆ ἵζωδιον (*Keph.* 169,21–22).

<sup>80</sup> εἴπει ζῆἀβαλ ἵτμντναὸ νε πρη μν / ποοὺ εϋητ ἵταϋ εν ἀνῆοϋ μῆ ἵζωδιον (*Keph.* 169,21–22).

<sup>81</sup> Chodzi tu o bóstwa Światła, prawdopodobnie o pięciu Synów Żyjącego Ducha, którzy czuwają nad prawidłowym działaniem wszechświata.

w ciele”<sup>82</sup>. Manichejscy redaktorzy stwierdzają tu, że bogowie zbawczy pełniący swoje funkcje tak „w strefie” (makrokosmicznym obszarze zmieszania), jak i w ludzkim ciele są pozbawieni tej zmysłowej cechy, jaką jest widzialność. Okazuje się więc, iż według manichejskiej narracji bogowie zbawiający, chociaż należą do Światła „w emanacji”, podobnie jak formy Światła „w zmieszaniu”, to różnią się od nich tym, że działając w obszarze zmieszania, nie są postrzegalni zmysłowo (przynajmniej wzrokiem). Tę poważną rozbieżność należy – jak sądzę – wyjaśnić potrzebą szczególnie wyraźnego podkreślenia różnicy pomiędzy formami Światła zbawianego i zbawiającego czy – innymi słowy – potrzebą wyraźnego rozróżnienia między oboma członami gnostyckiej koncepcji *Salvator Salvandus*<sup>83</sup>. Można nawet powiedzieć więcej – zabieg spirytualizacji bóstw zbawiających miał przede wszystkim podkreślić opresję i degradację substancji Światła „w zmieszaniu” w stosunku do tej nieskalanej Ciemnością.

Czy potwierdzenie fizyczności substancji Światła znajdujemy gdzieś poza *Kephalaia*? Tak, w wielu miejscach – na przykład według Efrema Syryjczyka (IV wieku) manichejczycy twierdzili, że przyjemny smak w pokarmach pochodzi od zawartego w nich Światła<sup>84</sup>. Także św. Augustyn (IV–V wieku) utrzymywał, że manichejczycy oceniali zawartość substancji Boga w roślinach, a szczególnie w tych spożywanych przez nich, według zmysłów – wzroku (kolor, jasność) oraz węchu (przyjemny zapach)<sup>85</sup>. Ponadto polemista ten krytykował przekonanie manichejczyków, że Słońce jest dla nich rzeczywistym, a nie symbolicznym przejawem boskiej Światłości<sup>86</sup>. Dodać jeszcze trzeba, że za dowód pewnego rodzaju

<sup>82</sup> Τ2Ε Δ[Ν Ν]ΝΙΑΝΟΥΨΩΕ ΧΕ CETHK... / [Δ]Ρ[ΕΤΟΥ ΖΝ] ΤΖΩΝΗ  
 CΕΟΥΑΝΖ ΑΒΑΛ ΕΝ Τ2Ε ΖΩ4 ΔΝ ΤΕ / ΤΕΪ ΜΠΝΟΥC ΝΟΥΛΙΝΕ [ΧΕ  
 4ΟΥ]ΑΝΖ ΑΒΑΛ ΕΝ ΖΜ ΠCΟΜΑ (*Keph.* 99,22–24).

<sup>83</sup> Na temat idei *Salvator Salvandus* w szeroko rozumianej tradycji gnostyckiej zob. K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 116–118.

<sup>84</sup> *Pr. Ref.* I, 31; zob. przyp. 81 niniejszego artykułu.

<sup>85</sup> *De mor. manich.* XVI, 39 (PL 32; kol. 1362). Rozważania nt. zwyczajów pokarmowych manichejczyków: *De mor. manich.* XVI, 38–53, czyli cały rozdz. 16.

<sup>86</sup> *C. Secund.* 20 (CSEL 25; 938, 7–10).

fizyczności substancji Światła w doktrynie manichejczyków można uznać liczne zarzuty polemistów antymanichejskich – nie tylko Efrema Syryjczyka i św. Augustyna – o „cielesny” czy „materialistyczny” sposób myślenia o Bogu oraz o świecie duchowym. Izraelscy badacze Sarah i Gedaliahu G. Stroumsa przytaczają przykłady polemistów chrześcijańskich – Tytusa z Bostry (druga połowa IV wieku), Zachariasza z Mityleny (pierwsza połowa VI wieku), Jana z Damaszku (zm. ok. 750 roku), Jana z Cezarei (VI wieku), Pawła Persa (VI wieku); autora pogańskiego – Aleksandra z Likopolis (III wieku); pisarzy muzułmańskich – Al-Māturīdīego (zm. 942 roku), 'Abd al-Jabbāra (zm. w 1025 roku) oraz żydowskich – Sa'adyi al-Fayyūmīego (X wieku), Dāwūda Al-Muqammisa (X wieku), którzy wytykają manichejczykom materializm ich poglądów na temat Boga<sup>87</sup>. Wspomniani badacze izraelscy tak ujmują tę kwestię w skrócie: „Ten manichejski materializm dotyczy właściwie manichejskiej teologii. Manichejczycy są opisywani przez swoich przeciwników jako z gruntu niezdolni do wyobrażenia sobie duchowych istot lub bytów”<sup>88</sup>. Również hipoteza współczesnego amerykańskiego badacza Jasona D. BeDuhna, że cały system religijny manichejczyków był skupiony wokół posiłku wybranych, którzy w jego trakcie uwalniali cząsteczki Światła<sup>89</sup>, dowodziłaby prawdziwości obserwacji o pewnej fizyczności substancji Światła.

### Kilka uwag na zakończenie

W mojej opinii najlepsze podsumowanie charakterystyki substancji Światła, wyznaczonej przez jej tożsamość czy jedno-

<sup>87</sup> S. Stroumsa, G.G. Stroumsa, *Aspects of Anti-Manichaean Polemics in Late Antiquity and Under Early Islam*, „Harvard Theological Review” 1988, vol. 81, na temat „materializmu” manichejczyków: s. 42–47. Wspomniani autorzy piszą również w tym kontekście: „W polemicznych pismach po arabsku manichejczycy są raz po raz określani jako odrzucający wszystko, czego «nie zobaczyli». Mówi się o nich wprost jako o tych, którzy przyjmują tylko świadectwo zmysłów” (ibidem, s. 46).

<sup>88</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>89</sup> J.D. BeDuhn, *The Manichaean Body. In Discipline and Ritual*, Baltimore 2000, s. 126–208.



litość oraz przez pewną jej fizyczność, znajdujemy u średnio-wiecznego perskiego myśliciela al-Šahrastānīego (XI–XII wieku) w jego *Kitab al-Milal*<sup>90</sup>. Umieszczając obok siebie poglądy manichejczyków na naturę Światła i Ciemności, tak pisze on w pewnym momencie swojego zestawienia:

Jak zatem widać z tej relacji, tak Światło, jak i Ciemność posiadają pewne cechy fizyczne, przy czym substancja Światła jest znacznie bardziej subtelna od substancji Ciemności – „ma formę ciała słonecznego”. Z prezentowanego fragmentu wynika również, że świat zmieszania (reprezentowany tu przez „naszą ziemię”) ma naturę pośrednią – jest bardziej „gruby” od Światła, ale subtelniejszy od Ciemności.

\* \* \*

Na zakończenie chciałbym przedstawić kilka uwag do powyższych ustaleń. Nie twierdzę, że manichejska nauka religijna na temat substancji Światła była dokładnie taka, jak przedstawia ją al-Šahrastānī. Jestem zdania, że jego relacja tylko dobrze ilustruje tendencje, które widzieliśmy w *Kephalaia*: 1) silną tendencję do uznawania jedności substancji Światła bez względu na kontekst czy sytuację, w której się ona znajduje, oraz 2) słabszą tendencję do podkreślania – w związku z pierwszą – pewnej fizyczności Światła. Nie uważam również, że celem manichejczyków była despiritualizacja czy materializacja substancji Światła. Wspomniana charakterystyka Światłości była skutkiem – w mojej opinii – dążenia manichejczyków do ustanowienia nowej i całościowej (tj. odnoszącej się zarazem do sfery duchowej i do sfery fizycznej) wizji świata. W wizji tej akcent został położony na ontologiczną (sic!) opozycję dobrozła, kosztem innych dualności: 1) monoteistycznej opozycji Stwórcy–stworzenie i 2) „antropologicznego” przeciwstawienia zmysłowego z niezmysłowym.

<sup>90</sup> *Kitab al-Milal wa al-Nihal* (dosł. *Księga religii i sekt*); przekład nowożytny: al-Šahrastānī, *Livre des religions et des sectes*, trad. D. Gimaret, G. Monnot, Louvain 1986, vol. 1; 1993, vol. 2.

Mariusz Dobkowski

„Blessed is He Who Knew this Mystery and Distinguished These  
Two Substances, That of the Light and That of the Darkness”.  
The Substance of the Light According to the Coptic Manichaean  
Treatise *Kephalaiia*

In this paper author analyses two important features of the substance of the Light in Manichaean narrative as it shows the Coptic Manichaean treatise *Kephalaiia*, namely its identity (uniformity) and its physicality (perceptivity through the senses). His reasoning is complemented by reflections on the origin, content and form of this treatise, then on the method of presentation of the Light and the Darkness by ancient editors of *Kephalaiia*, and finally on the contexts of the Manichaean religious universe, in which the substance of the Light occurs. The author's final conclusions refer to the overall structure of the Manichaean religious thinking.

## SPIS ILUSTRACJI

|  |     |
|--|-----|
| K. Malewicz, <i>Czarny kwadrat na białym tle</i> , 1915,<br><a href="https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_квадрат#/media/File:Чёрный_супрематический_квадрат_1915_ГТГ.png">https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_квадрат#/media/<br/>File:Чёрный_супрематический_квадрат_1915_ГТГ.png</a> ..... | 9   |
| R. Steiner, <i>Aryman</i> , <a href="http://bdn-steiner.ru">http://bdn-steiner.ru</a> .....  | 11  |
| J. Boehme, <i>Dreifaches Leben</i> , <a href="http://www.esoteric.msu.edu/jpg/Dreifaches_Leben.jpeg">http://www.esoteric.msu.edu/jpg/<br/>Dreifaches_Leben.jpeg</a> .....  | 39  |
| M. Wrubel, <i>Demon</i> , <a href="http://www.wikiart.org/ru/mikhail-vrubel">http://www.wikiart.org/ru/mikhail-vrubel</a> .....  | 54  |
| P.J. Pawlinow, <i>Czarny mnich</i> , 1940, <a href="http://apchekhov.ru/books">http://apchekhov.ru/books</a> .....   | 77  |
| R. Steiner, <i>Symbol antropozoficzny</i> , <a href="http://bdn-steiner.ru">http://bdn-steiner.ru</a> .....  | 103 |
| <i>Portret Natalii Pozzo</i> (autor nieznany). Z archiwum Ludwiga<br>A. Nowikowa. Opublikowano za zgodą<br>Wiery A. Nowikowej, żony archiwisty.....  | 110 |
| Okładka książki A. Белый, <i>Одна из обителей царства теней</i> ,<br><a href="http://kvartira-belogo.guru.ru/bibliography/tsarstvo_teney/images/oblozhka.jpg">http://kvartira-belogo.guru.ru/bibliography/tsarstvo_teney/<br/>images/oblozhka.jpg</a> .....                                    | 125 |
| Styl francuski, „Gazeta Krawiecka” 1901, nr 8, s. 96,<br><a href="http://www.buw.uw.edu.pl/wystawy/modameska/ryshistoryczny.html">http://www.buw.uw.edu.pl/wystawy/modameska/<br/>ryshistoryczny.html</a> .....  | 147 |
| Z. Waliszewski, <i>Portret G. Gurdżijewa</i> , z autografem Gurdżijewa,<br><a href="http://samlib.ru/img/t/teglulx_m/pers40-1">http://samlib.ru/img/t/teglulx_m/pers40-1</a> .....   | 166 |
| <i>Enneagram</i> – symbol wykorzystywany w naukach Gurdżijewa,<br><a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/Enn%C3%A9agramme#">https://fr.wikipedia.org/wiki/Enn%C3%A9agramme#</a> .....  | 173 |
| O. Magnus, <i>Ultima Thule</i> , fragment <i>Carta marina</i> (1539),<br><a href="http://fotoseimagenes.net/olaus-magnus">http://fotoseimagenes.net/olaus-magnus</a> .....   | 197 |
| <i>Daniil Andriejew</i> , <a href="http://rozamira.nl/lib/ae/da/pict/da.htm">http://rozamira.nl/lib/ae/da/pict/da.htm</a> .....  | 211 |
| Portret Johna Donne’a, <a href="http://www.pbslearningmedia.org/resource/xjf437501fre/john-donne-c1633-xjf437501-fre/">http://www.pbslearningmedia.org/<br/>resource/xjf437501fre/john-donne-c1633-xjf437501-fre/</a> .....  | 223 |
| W. Marshall, <i>Portret Johna Donne’a</i> , 1591, publ. 1649,<br><a href="http://swc2.hccs.cc.tx.us/rowhtml/Herbert/31.jpg">http://swc2.hccs.cc.tx.us/rowhtml/Herbert/31.jpg</a> .....   | 230 |

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>Portret Johna Donne'a</i> , marzec 1631, <a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Sonnets#/media/File:Donne-shroud.png">http://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Sonnets#/media/File:Donne-shroud.png</a> .....                     | 231 |
| <i>Howard Phillips Lovecraft</i> , <a href="http://encyklopediafantastyki.pl">http://encyklopediafantastyki.pl</a> .....  | 235 |
| Gnostycka gemma Bernarda de Montfaucon,<br><a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Gnosticism">https://en.wikipedia.org/wiki/Gnosticism</a> .....  | 249 |
| A. Kuznetsov, <i>Another day of Moscow</i> ,<br><a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Another_day_of_Moscow_(3067405533).jpg">http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Another_day_of_Moscow_(3067405533).jpg</a> .....   | 283 |
| G. Cruikshank, il. do A. von Chamisso, <i>Przedziwna historia Piotra Schlemihla</i> , 1827, <a href="http://www.gutenberg.org/files/21943/21943-h/21943-h.htm">http://www.gutenberg.org/files/21943/21943-h/21943-h.htm</a> ..... | 302 |
| R. Fludd, <i>Utriusque Cosmi</i> , 1617–1621,<br><a href="http://the-humans.tumblr.com/post/34012258478">http://the-humans.tumblr.com/post/34012258478</a> .....  | 324 |

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, *Motywy 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 Michaiła 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, *Посланник космоса. Мотив Архангела Михаила в романе Андрея Белого „Крещеный Китаец”*, s. 70–88; J. Ormińska, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову*, s. 89–112; M. Rzczycka, *Okultysta Piotr Uspienski i jego opowieść „Кинематограма (не для кинематографа)”*, s. 113–135; K. Arciszewska, *Niebo i piekło w dramacie „Три зари” Pimiena Karpowa*, s. 136–150; I. Fijałkowska-Janiak, *Literackie wizje 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, *Оккультистики 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, *Antropozoficzne obrazy 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 Микалояуса Чорлениса*, s. 111–139; I. Malej, *Аніоły Мсhайла Wrubla*, s. 140–156; М. Федоров, *Юргис Балтрушайтис и духовные традиции исихазма и испанских мистиков*, s. 157–169; А. Ćwiklińska, *Ezoteryczny kontekst motywu Słońca w liryce Konstantina Balmonta*, s. 170–182; М. Matecka, *Музычные 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 Соловьёва 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; А. Dudek, *O demonologicznych ujęciach w twórczości Dmitrija Mierieżkowskiego*, s. 257–273; K. Arciszewska, *Okultystyczny wymiar wampiryzmu w trylogii Wiery Kryżanowskiej (Rochester) „В царстве тьмы”*, s. 274–289; E. Komisarak, *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, ss. 172

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 nawiedzenia*, s. 154–170.

### Światło i Ciemność.

*Podróż inicjacyjna. Podróż metafizyczna. Podróż ezoteryczna*, t. 5,  
pod red. D. Oboleńskiej i M. Rzczyckiej,  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014,  
ISBN 978-83-7865-218-2, ss. 290

D. Oboleńska, M. Rzczycka, *Słowo wstępne*, s. 7–8; DROGA: J. Prokopiuk, *Drogi ziemskie i niebiańskie: podróże bogów i ludzi*, s. 11–27; I. Fijałkowska-Janiak, *Księga/książka w podróżach ezoterycznych*, 28–56; M. Dobkowski, „Szukałam, znalazłam”. *Podróż duszy według manichejskiego hymnu „Wzlot ku eonom”*, (PSB 167,23–168,19) z koptyjskiej „Księgi psalmów”, s. 57–79; A. Chudzińska-Parkosadze, *Концепция мистического путешествия в трагедии Иоганна Вольфганга Гете „Фауст”*, s. 80–104; K. Rutecka, „Dziennik afrykański” *Andrieja Bielego*, s. 105–132; Н. Шарапенкова, *Путешествие в страну „памяти о памяти” (повесть „Котик Летаев” Андрея Белого)*, s. 133–146; D. Oboleńska, *Путь Парсифаля в сценических композициях Василия Кандинского*, s. 147–169; P.J. Sieradzan, *W poszukiwaniach wielkiej syntezy – ezoteryczne i geopolityczne aspekty azjatyckich ekspedycji Nikolaja Roericha*, s. 170–190; A. Kamiński, *Przeniesienie i jego metafizyczne konsekwencje, a także coś więcej w „Kołysance Dorszowego Przylądka” Jozifa Brodskiego*, s. 191–202; B. Popławski, *Apollon Biezobrazow* (fragment powieści). Komentarz i przekład Moniki Rzczyckiej, s. 203–223; INNE ŚCIEŻKI: M. Wilczyński, *Psychoanaliza ognia. „Księga ognia” Stefana Grabińskiego*, s. 227–246; I. Vetko: *Три степени свободы: искушение инопланетянки в „Нефантастической повести” Оксаны Забужко*, s. 247–267; K. Arciszewska, *Gnostyczny kod opowiadania „I odjechał rycerz mój...” Mariny i Siergieja Diaczenków*, s. 268–287.

### Biblioteka Światło i ciemność. Monografie

D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, ISBN 978-83-7326-590-5, ss. 274.

M. Rzczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, ISBN 978-83-7326-769-5, ss. 506.

D. Oboleńska, *De Imaginatione. О эзотерической имажинации в русской культуре начала XX века*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, ISBN 978-83-7865-180-2, ss. 284.

