

Recenzent:
Elżbieta Biernat

Projekt okładki i stron tytułowych
Andrzej Taranek

Na okładce ilustracja:
Béroalda de Verville *Songe de Poliphile* (1600 r.)

Redakcja, skład i łamanie:
Adam Kamiński



LABORATORIUM
NIEDOGMATYCZNEJ
DUCHOWOŚCI

Publikacja sfinansowana w ramach projektu badawczego
dla młodych naukowców i uczestników
Filologicznych Studiów Doktoranckich PUB/F010/4/2011

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-7865-023-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax (58) 523 11 37, tel. 725 991 206
wyd.ug.gda.pl, kiw.ug.edu.pl

SPIS RZECZY

Karolina Rutecka, Monika Rzeczycka: Słowo wstępne	7
Irena Fijałkowska - Janiak: Współczesna powieść okultystyczna	10
Contemporary Occult Novel.....	48
Katarzyna Arciszewska: Ezoteryczny aspekt metamorfozy wampira i wilkołaka w wybranych utworach najnowszej rosyjskiej literatury popularnej	50
Esoteric Aspect of the Metamorphosis of the Vampire and Werewolfin the Selected Works of the Contemporary Russian Literature	67
Anna Chudzińska - Parkosadze: Михаил Булгаков как мистический писатель	68
Mikhail Bulgakov – a Mystic Writer	90
Karolina Rutecka: Motywy ezoteryczne w <i>Notatkach z Podróży</i> Andrieja Bielego	91
Esoteric Motifs in Andrei Bely's <i>Putevye Zametki</i>	111
Monika Rzeczycka: Rosyjska Atlantyda	112
Russian Atlantis	131
Zofia Krasnopolaska - Wesner: W poszukiwaniu praźródła. Antyk w twórczości Lwa Baksta	132
In the Search for the Origin. Antiquity in the Works of Lev Bakst.....	153

Diana Obolęska: Maya Deren. Wszystko jest wtajemniczeniem, czyli rzecz oglądana przez pryzmat nawiedzenia	154
Everything is Initiation or the Thing Seen through the Prism of the Haunting. About Maya Deren	170
Spis ilustracji.....	171

SŁOWO WSTĘPNE

Od wydania pierwszego tomu *Światła i ciemności* upłynęło jedenaście lat. W tym czasie seria powiększyła się o dwa kolejne zbiory artykułów oraz dwie obszerne monografie poświęcone ezoteryzmowi w kulturze rosyjskiej. Gdański zespół doczekał się także powołania oficjalnej pracowni badawczej. Laboratorium Niedogmatycznej Duchowości kontynuuje prace rozpoczęte na początku lat dziewięćdziesiątych w Zakładzie Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zakres prowadzonych badań znacznie poszerzył się od czasu pierwszego wydania ezoterycznej serii. Już nie tylko motywy okultyistyczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku stanowią obszar zainteresowań międzypokoleniowej grupy naukowców, do której – tradycyjnie – należą zarówno doświadczeni badacze, jak i młodzi adiunkci i doktoranci pochodzący z różnych ośrodków w Polsce. Coraz częściej badania dotyczą zjawisk kultury współczesnej, obejmując zagadnienia związane z obecnością idei hermetycznych i im pokrewnych w sztukach plastycznych, teatrze, kinie, muzyce, literaturze popularnej, a także innych formach kultury masowej.

Czwarty tom *Światła i ciemności* proponuje kolejną wędrówkę po wciąż jeszcze niezbadanych obszarach niekonfesyjnej duchowości. Tym razem rozpoczynamy od najnowszej literatury powszechnej, czerpiącej inspiracje z tradycji europejskiego modernizmu. Wolumin otwierają dwa szkice, poświę-

cone ezoterycznym wątkom w literaturze popularnej przełomu XX/XXI wieku: *Współczesna powieść okultystyczna* oraz *Ezoteryczny aspekt metamorfozy wampira i wilkołaka w wybranych utworach najnowszej rosyjskiej literatury popularnej*. Podjmują one problem przemian formalnych i ideowych, jakim w ostatnich dziesięcioleciach podlegał literacki paradygmat ezoteryczny, ukształtowany na przełomie XIX i XX stulecia. Irena Fijałkowska-Janiak aktualizuje i uściśla definicję powieści okultystycznej oraz dokonuje przeglądu współczesnych dzieł tego gatunku. Katarzyna Arciszewska sięga po motyw wampira, który analizuje pod kątem ezoterycznych paralel i źródeł, mających wpływ na najnowsze wcielenia popkulturowego krwiopijcy. Szkice poświęcone wybranym aspektom prozy inspirowanej ezoteryzmem (przede wszystkim gnozą, naukami hermetycznymi, alchemią i kabałą) kładą nacisk na specyficzne cechy dwudziestowiecznych, powracających cyklicznie renesansów nauk tajemnych. Ostatnia fala, odnotowana u schyłku minionego stulecia (i trwająca nadal), zaowocowała ogromną liczbą powieści eksploatujących tradycyjne wątki inicjacyjne w nowy, nieoczekiwany sposób. Część z tych utworów osiągnęła szczyty na listach bestsellerów, nierzadko była ekranizowana i, zgodnie z zamierzeniami autorów, przyniosła im wielką popularność, stając się tym samym istotną częścią kultury masowej.

Trzy kolejne artykuły zbioru zostały poświęcone literaturze rosyjskiej pierwszych dekad XX wieku. O ezoterycznych inspiracjach w twórczości Michaiła Bułhakowa traktuje praca Anny Chudzińskiej-Parkosadze pt. *Михаил Булгаков как мистический писатель*. Bezpośrednią kontynuacją badań podjętych przed laty, gdy powstawało gdańskie laboratorium, są szkice o Srebrnym Wieku. Andriej Biely, wzorcowy wtajemniczony tej epoki, obecny był we wszystkich tomach *Światła i ciemności*. Tym razem mało znane teksty rosyjskiego symbolisty zostały omówione w artykule pt. *Moływy ezoteryczne w „Notatkach z podróży” Andrieja Bielego*. Pisarz, a wraz z nim plejada przedstawicieli modernizmu, pojawia się także w szkicu *Rosyjska Atlantyda*. Mit o zaginionym kontynencie, wpisujący

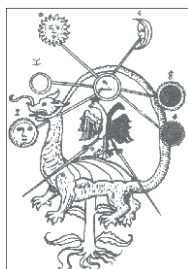
się w teozoficzną koncepcję ewolucji, zawładnął wyobraźnią epoki i znalazł swoje odzwierciedlenie w licznych utworach Nikołaja Gumilowa, Konstantina Balmonta, Walerija Briusowa, Wiaczesława Iwanowa, Dmitrija Mierieżkowskiego, Iwana Bunina i wielu innych pisarzy.

Katastrofa Atlantydy, jako jeden z kluczowych motywów literatury Srebrnego Wieku, wpłynęła także na ówczesne malarstwo rosyjskie. Artykuł Zofii Krasnopolskiej-Wesner *W poszukiwaniu praźródła. Antyk w twórczości Lwa Baksta* podejmuje temat ezoterycznych inspiracji w pracach rosyjskiego artysty, wskazując na szereg ideowych powiązań łączących Baksta z symbolistami zaangażowanymi w studia nad naukami tajemnymi.

Tom zamyka szkic poświęcony sztuce kina. Z modernistycznych korzeni wyrasta twórczość Mayi Deren, awangardowej artystki urodzonej w Kijowie, której dzieło filmowe analizuje Diana Oboleńska w artykule zatytułowanym *Maya Deren. Wszystko jest wtajemniczeniem, czyli rzecz oglądana przez pryzmat nawiedzenia*. W eseju tym łączą się ścieżki duchowych poszukiwań europejskich modernistów oraz doświadczenia powojennej awangardy.

Karolina Rutecka
Monika Rzezycka

IRENA FIJAŁKOWSKA-JANIAK
Uniwersytet Gdański



WSPÓŁCZESNA POWIEŚĆ OKULTYSTYCZNA

*

Temat *Współczesna powieść okultystyczna* prowokuje wiele pytań, problemów, wymaga komentarzy i uściśleń. Dotyczą one w pierwszym rzędzie sposobu pojmowania okultyzmu i ezoteryzmu, traktowanych tu jako pojęcia synonimiczne, wymienne i uściślające¹. Powtarzając za Maciejem B. Stępieniem, można powiedzieć, że ezoteryzm (ezoteryka) to ogół treści filozoficzno-religijnych, których sens i znaczenie są celowo ukryte tak, że nie można ich zrozumieć ani prawidłowo odczytać bez wskazówek znawców tych treści lub ich autorów. Okultyzm zaś oznacza „wszystkie i każdą z tradycji ezoterycznych, które nakłaniają do zdobywania i praktycznego stosowania wiedzy tajemnej”². Jerzy Prokopiuk dodaje, że ezoteryka, czyli okultyzm, jest to najstarsza wiedza tajemna, która przybrała trzy zasadnicze formy: gnozy, zmierzającej do poznania Bóstwa i świata duchowego; mistyki, przez miłość łączącą człowieka z Bóstwem zamieszkałym w jego sercu; magii, obiecującej nam

¹ Tytuł pracy mógłby brzmieć *Współczesna powieść ezoteryczna*, gdyby nie istniała już tradycyjna nazwa gatunku – powieść okultystyczna. W. Ostrowski, *Powieść okultystyczna*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tynieckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 577–583.

² Zob. M. Stępień, *Poszukiwacze prawdy. Wolnomularstwo i jego tradycja*, Lublin 2000, s. 17.

moc-panowanie, z pomocą Boga lub jego przeciwników, nad światem dusz i ciał ludzkich i pozaludzkich³.

Najważniejszą i wyjściową kwestią niniejszej pracy jest próba odpowiedzi na pytanie: czy we współczesnej rzeczywistości literackiej, w chaotycznej wielości zjawisk, w kulturze masowej, dążącej do globalizacji i uzyskania wszystkimi możliwymi sposobami statusu bestsellera, istnieje klasyczna powieść okultystyczna, inaczej ezoteryczna, zwana też niegdyś masońską, a w najszerszym kontekście – inicjacyjną⁴? Uprawiana była ona przez tak znanych twórców jak Edward George Bulwer-Lytton (*Zanoni*, 1842), Józef Dziekoński (*Sędziwoj*, 1845), Tadeusz Miciński (*Nietota* 1910, *Xiądz Faust* 1913), Gustav Meyrink (*Golem*, 1915; *Anioł zachodniego okna*, 1927), Herman Hesse (*Demian*, 1919; *Podróż na Wschód*, 1932), Mircea Eliade (*Tajemnica doktora Honigbergera*, 1940)⁵ i wielu

³ Idea ta rozwijana jest w pracach J. Prokopiuka zebranych w tomy: *Nieba i piekła. Okultyzm, mistyka i demonologia*, Gdynia 2001; *Labirynty herezji*, Warszawa 1999 i *Ścieżki wtajemniczenia. Gnosis aeterna*, Warszawa 2000. Wykorzystane zostały również poglądy N. Bierdiajewa: H. Бердяев, *Творчество и мистика. Оккультизм и магия*, w: H. Бердяев, *Смысл творчества*, <http://vehi.net/>; G. Meyrinka: Г. Майринк, *Оккультизм*, w: <http://www.beth.ru>; P. Grzonki, *Oko zaświatów. Struktury symboliczne mitologii infernalnych*, Kraków 1998.

⁴ W. Ostrowski, *Powieść okultystyczna...* Powieścią masońską nazywa powieść okultystyczną J. Krzyżanowski w: *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971. Nazwa ta może przede wszystkim dotyczyć literatury polskiej, albowiem, jak zamysławia Prokopiuk, „Fala idei i praktyk okultystycznych dotarła do Polski wraz z powstałym na przełomie XVII i XVIII wieku wolnomularstwem – burżuazyjnym ruchem parareligijno-etycznym i społecznym, związanym z deistycznymi ideami oświecenia, który wywodził się ze średnio-wiecznych bractw murarzy-budowniczych katedr, jak również z okultystycznych stowarzyszeń XVII wieku, takich jak na przykład różokrzyżowcy” (*Nieba i piekła...*, s. 15). Z kolei powieść okultystyczna jako inicjacyjna istnieje w tomie prac *Z problemów prozy – Powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003. Wszystkie zagadnienia związane z poetyką i filozofią powieści okultystycznej zostały omówione w monografii Moniki Rzeczyckiej, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

⁵ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 2004; idem, *Xiądz Faust*, oprac. tekstu, przyp. i posł. W. Gutowski, Kraków 2008; J. Dziekoński, *Sędziwoj. Szkic o życiu i twórczości*, napisał, tekst oprac. i przyp. opatrzył A. Gro-madzki, Warszawa 1974; E. Bulwer-Lytton, *Zanoni*. Korzystam z rosyjskiego przekładu, <http://www.lib.ru/> (*Zanoni*); G. Meyrink, *Golem*, przekł. A. Lange,

popularnych niegdyś pisarzy, z Joris-Karlem Huysmansem i Augustem Strindbergiem na czele⁶. „Hermetyzm, spirytyzm, okultyzm i teozofia zajmowały w tym czasie kluczowe miejsce w światopoglądzie autora *Do Damaszku*” – pisał Jan Balbierz w pracy poświęconej Strindbergowi⁷. Wiedza tajemna stała się modą literacką, która ogarnęła całą Europę, szczególnie miejsce znalazła w Rosji przełomu XIX i XX wieku, epoce, która na bazie zwątpienia w sens istniejącego świata sprzyjała poszukiwaniom światła ukrytej wiedzy i rozwojowi praktyk okultystycznych. Wymienić tu należy Wierę Kryżanowską (Rochester), Wsiewołoda Sołowjowa, Jewdokiję Nagrodską, Michaiła Albowa, Aleksieja Skałdina, Michaiła Kuzmina⁸, a także wielu poetów, filozofów czy malarzy⁹. Zostały wówczas sformułowane podstawowe wyznaczniki tego typu prozy.

Łódź–Wrocław 2004 (*Der Golem*, 1914); H. Hesse, *Podróż na Wschód*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 2004 (*Die Morgenlandfahrt*); idem, *Demian. Dzieje młodości Emila Sinclera*, przekł. M. Kurecka, Warszawa 1990 (*Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*); M. Eliade, *Tajemnica doktora Honigbergera*, przekł. I. Kania, Kraków 1983 (*Secretul doctorului Honigberger*).

⁶ J.K. Huysmans, *La-Bas*. Korzystam z przekładu na język rosyjski: Ж.К. Гюисманс, *Без дна*, перевод В. Каспарова, Москва 2006 (*Là-bas*, 1891); A. Strindberg, *Inferno*, przekł. M. Kalinowski, Warszawa 1999 (*Inferno*, 1898). W. Montyher, *Atlantida i Agharta*, Warszawa 1985 (pierwsze wydanie: 1935).

⁷ J. Balbierz, *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki*, Gdańsk 2008, s. 20.

⁸ В.И. Крыжановская (Рочестер), *Эликсир жизни. Магу*, т. 1, Москва 2001; eadem, *Гнев божий*, т. 2, Москва 2001. Twórczość Kryżanowskiej omówiona została przez Tadeusza Klimowicza w pracy *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992; W. Sołowjow, *Magowie, Wielki Różokrzyżowiec*, (В. Соловьев, *Волхвы, Великий Розенкрейцер*, 1898) J. Nagrodská (Е. Нагородская), M. Albow (М. Альбов, *Филип Филипович*, 1885; *День да ночь*, 1890–1903, в: Библиотека Максима Мошкова, <http://www.lib.ru/>); A. Skaldin (А. Скалдин, *Странствия и приключения Никодима Старшего*, 1917, в: Библиотека Максима Мошкова); O. Berdnyk, *Puchar Amrity*, przekł. A. Galis, Warszawa 1971 (*Чаши Амриты*, 1989). O rosyjskiej literaturze i okultyzmie pisali: Н. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 1999; M. Rzeczycka, *op. cit.*; T. Klimowicz, *op. cit.*

⁹ Gnoza, okultyzm, hermetyzm, wolnomularstwo były obiektem zainteresowań i fascynacji modernistów rosyjskich: Andrieja Bielego, Wiaczesława Iwanowa, Walerija Briusowa, Maksimiliana Wołoszyna, Aleksandra Dobrolubowa, Nikolaja Gumilowa, Władimira Chodasiewicza, Nikolaja Bierdiajewa, Piotra Uspienskigo, Niny Berberowej, Anny Minclowej i wielu innych. Zob. prace Moniki Rzeczyckiej, Elżbiety Biernat, Diany Oboleńskiej, Katarzyny Arci-

Najbardziej istotnym, wręcz nieodzownym, wymogiem było wpisanie w strukturę tekstu okultystycznego systemu filozoficzno-religijnego, określającego pogląd na świat, na rzeczywistość. Okultyzm uznawał istnienie trzech światów: duchowego, astralnego i fizycznego, czyli rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej. Powieść poświęcona była problemom wynikającym z okultystycznej koncepcji rzeczywistości, z istnienia interwencji w doczesne życie istot należących do świata niewidzialnego. Akcja w tego typu powieściach rozgrywała się więc dwutorowo: w świecie doświadczenia zmysłowego i w świecie niewidzialnych magicznych sił i istot duchowych. Była w nich suponowana myśl, że człowiek może uzyskać władzę kształtowania rzeczywistości, jeśli pozna prawa i siły rządzące światem widzialnym i niewidzialnym oraz rozwinię własną wolę. Osiągnąć to może na drodze wtajemniczenia, inicjacji¹⁰. Światopoglądowym celem inicjacji jest dążenie do ładu, do kosmosu, do nous. Powieść masońska, odmiana powieści okultystycznej, ilustrowała odziedziczoną po różokrzyżowcach wolnomularską dewizę „Ordo ab Chao”. Misterium magnum, fazy transmutacji, to jest procesu zmierzającego do uzyskania kamienia filozoficznego, były niczym innym jak metaforycznym określeniem owej drogi wtajemniczenia, psychicznego i umysłowego przygotowania do stanu doskonałości świata i człowieka. Oprócz okultystycznej powieści *sensu stricto* istniały powieści okultystyczne *sensu largo*, zbliżone do modelowej formy, posiadające tylko niektóre cechy tej powieści. Nazwać je można powieściami paraokultystycznymi lub formami wykorzystującymi kod powieści okultystycznej. Ich lista jest bardzo długa, a reprezentują ją takie arcydzieła jak *Pamiętnik znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, *Lata nauki i Lata wędrówki Wilhelma Meistra* J.W. Goethego, *Rosyjskie noce* i *Kosmorama* Władimira Odo-

szewskiej, wchodzące w skład tomów z serii *Światło i ciemność*, które wydaje Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, 2006, 2009; w tomie *Wokół wizji i fascynacji Srebrnego Wieku* pod red. M. Rzczyckiej i F. Aparowicza, Gdańsk 2008; także w: „Новое литературное обозрение”, № 39 (1999), № 51 (2001), Н. Богомолов, *op. cit.*, Т. Климович, *op. cit.*

¹⁰ Przy określaniu wyznaczników powieści okultystycznej wykorzystano poglądy W. Ostrowskiego, w: *Słownik rodzajów...*, s. 577–583.

jewskiego, *Henryk von Ofterdingen* Novalisa, *Popioły* Stefana Żeromskiego, *Srebrny gołąb* Andrieja Bielego, *Ognisty anioł* Walerija Briusowa, *Inferno* i *Dziennik okultystyczny* Augusta Strindberga, *Czarodziejska góra* Tomasza Manna, *Puchar Amrity* Ołesia Berdnyka i *Hipnotyzer* Lecha Majewskiego¹¹. W czasach współczesnych najczęściej mamy do czynienia właśnie z literaturą paraokultystyczną.

Odpowiedź na postawione pytanie o dzisiejszą sytuację powieści okultystycznej jest trudna przede wszystkim ze względu na to, iż powieść współczesna, to jest przełomu XX i XXI stulecia, nie stała się jeszcze zjawiskiem historycznym, znajduje się *in statu nascendi*. Nadal jest ona pod znacznym wpływem literatury postmodernistycznej, obficie korzysta z jej trwałych zdobyczy: wielogatunkowości, intertekstualności, metatekstowości, płynności form, dysponowania dowolnymi środkami estetycznymi, stylistycznymi, wysokimi i niskimi, z wielowymiarowości semantycznej, czy tworzenia wymagowanych światów. Przy czym czyni to na swój masowy, marketingowy sposób. Nadrzędną, estetyczną, a wręcz etyczną kategorią programową współczesnej literatury stał się bestseller, który przybrał charakter określenia gatunkowego, prowokującego pisarzy do wykorzystywania efektów rynkowych, dostosowywania się do masowego gustu i do usprawiedliwiania topiki kiczu – naśladownictwa, pretensjonalności, efekciarstwa, uproszczeń, przede wszystkim światopoglądowych, myślowych, wyszukanej intrygi, sensacyjności. Już w 1973 roku Bradley Pearson, bohater powieści Iris Murdoch

¹¹ J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1965 (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1805); J.W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, *Lata wędrówek Wilhelma Meistra*, przekł. P. Chmielowski, w: J.W. Goethe, *Dzieła wybrane w czterech tomach*, pod red. J. Jakubowskiego i A. Milskiej, Warszawa 1956, t. IV (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795/1796; *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821), В. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград 1975 (*Косморама*, в: *Русские ночи*, 1843); S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 2001; A. Biely, *Srebrny gołąb. Opowieść w siedmiu rozdziałach*, przekł. S. Pollak, Warszawa 1987 (*Серебряный голубь. Повесть в семи главах*, 1909–1910); W. Briusow, *Ognisty anioł*, przekł. E. Wassongowa, Warszawa 1981 (*Огненный ангел*, 1908); T. Mann, *Czarodziejska góra*, przekł. J. Łukowski, Warszawa 2000 (*Der Zauberberg*, 1924); O. Berdnyk, *op. cit.*; L. Majewski, *Hipnotyzer*, Poznań 2003.

Czarny Księżę, obwieszczał, że napisał swój jedyny bestseller, określając tym samym sytuację tego zjawiska we współczesnym świecie:

Są tu bez wątpienia elementy prymitywnego dramatu, „fantastyczne” zdarzenia, o których prości ludzie tak się lubią dowiadywać. I przynaję, że w związku z tym przypadło mi aż nazbyt dużo miejsca na pierwszych stronach gazet.¹²

Po zapoznaniu się z ogromnym dorobkiem prozatorskim literatury powszechnej można zauważyć, że powieść okultystyczna przetrwała albo też odrodziła się w dwóch podstawowych formach: powieści parakultystycznej, odwołującej się, czasami tylko poprzez grę, do kodu literatury ezoterycznej i powieści okultystycznej dla młodzieży (dla młodego czytelnika). W krytyce literatura ta nazywana bywa „książkami o czarodziejach i pseudometafizyczną tandetą”¹³. Faktem jest, że do tego typu literatury należy cykl o Harrym Potterze J.K. Rowling, *Zaginiony symbol* Dana Browna, a także *Wahadło Foucaulta* Umberto Eco, *Ekstlibris* Rossa Kinga i wiele powieści Borisa Akunina¹⁴. Sprawę kom-

¹² I. Murdoch, *Czarny księżę*, przekł. K. Tarnowska, Warszawa 1995, s. 7 (*The Black Prince*, 1973).

¹³ Słowa P. Kofty użyte w *Pergamin i polityka* – recenzji książki Rossa Kinga *Ekstlibris* w biuletynie Empiku.

¹⁴ J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2000 (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 1997); eadem, *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2000 (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, 1998); eadem, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2001 (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, 1999); eadem, *Harry Potter i Czara Ognia*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2001 (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, 2000); eadem, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2004 (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 2003); eadem, *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2006 (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, 2005); eadem, *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, przekł. A. Polkowski, Poznań 2008 (*Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2007); D. Brown, *Zaginiony symbol*, przekł. Z. Kościuk, Warszawa 2010 (*The Lost Symbol*, 2009); R. King, *Ekstlibris*, przekł. W. Brydak, Poznań 2007 (*Ex-libris*, 1998); B. Akunin, *Azazel*, przekł. J. Czech, Warszawa 2003 (*Азazel*, 1998); idem, *Lewiatan*, przekł. M. Buchalik, Warszawa 2003 (*Левиафан*, 1998).

plikuje jeszcze obecna moda na formy wielogatunkowe, a powieść paraokultystyczna wchodzi w mariaż z różnymi narracjami, przede wszystkim ze współczesną powieścią historyczną, sensacyjną i fantasy¹⁵.

Podstawowym przedmiotem i celem badawczym stanie się więc powieść okultystyczna dla młodego czytelnika jako najbardziej utrzymana w konwencji literatury ezoterycznej. Niemniej ze względu na znaczenie we współczesnej kulturze twórczości Umberto Eco i Dana Browna nieodzownym wydaje się omówienie wykorzystania przez nich powieści paraokultystycznej do ośmieszenia spiskowej teorii dziejów¹⁶ i paranoicznego sposobu myślenia, jak również do propagowania znaczenia wolnomularstwa dla historii i rozkwitu Stanów Zjednoczonych, do apoteozy narodu amerykańskiego. Tematem kolejnej powieści Browna stało się bowiem poszukiwanie zaginionego Słowa, symbolu, będącego podstawą tajemnej wiedzy, doktryny filozoficznej masonerii.

* *

Zainteresowanie gnozą, hermetyzmem, ezoteryzmem, mistyką żydowską, kabałą, systemami myślowymi masonerii, tajemną wiedzą templariuszy, różokrzyżowców, alchemików, Johnem Dee, Hermesem Trismegistosem, Cagliostrem zawsze było obecne w twórczości naukowej, semiotycznej, historycz-

¹⁵ P. Ackroyd, *Golem z Limehouse*, przekł. E. Kraskowska, Poznań 1996 (*Dan Leno and the Limehouse Golem*, 1994); *Dom doktora Dee*, przekł. E. Kraskowska, Poznań 1999 (*The House of Doctor Dee*, 1993); *Hawksmoor*, przekł. Z. Gieniewski, Poznań 2004 (*Hawksmoor*, 1985); G. Giner, *Tajemnica loży*, przekł. A. Wululik, Warszawa 2009 (*El secreto de la logia*, 2006); R. King, *Ekslibris...*; I. Falcones, *Katedra w Barcelonie*, przekł. M. Płachta, Warszawa 2007 (*La catedral del mar*, 2006); N. Stephenson, *Żywe srebro. Cykl barokowy*, t. 1–3 przekł. W. Szypuła, Warszawa 2005 (*Quicksilver. Volume One of The Baroque cycle*, 2003).

¹⁶ Spiskowa teoria dziejów to jeden z najpopularniejszych motywów współczesnej literatury. Styl, arsenał chwytów literatury masowej, który zyskał uznanie czytelników i – co gorsza – pisarzy, został zaproponowany przez Roberta Shea i Roberta Wilsona w powieści *Oko w piramidzie*, przekł. K. Karłowska, Poznań 1994. Motto do *Księgi pierwszej* tej powieści brzmi: „Historia świata jest historią wojen między tajnymi stowarzyszeniami”.

nej, filozoficznej, kulturologicznej, i w końcu także w literackiej Umberto Eco¹⁷. Jest on przecież autorem prac *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, *Czytanie świata, Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*¹⁸, powieści *Wahadło Foucaulta* i *Cmentarz w Pradze*¹⁹.

Wahadło Foucaulta ukazało się w 1988 roku i było trzecią, po *Imieniu róży* i *Wyspie dnia poprzedniego*²⁰, powieścią znakomitego uczonego, światowej sławy semiotyka. Mimo że okrzyknięte bestsellerem *Imię róży* stało się wydarzeniem literackim, które zadecydowało o obliczu postmodernizmu i kultury masowej, to *Wahadło Foucaulta* stanowi o literackim i intelektualnym talencie profesora z Bolonii. Jest to tekst szczególnie i jedyny w swoim rodzaju, bogaty w treści, przede wszystkim naddane, różnorodne idee, znaki i sensory, tendencje satyryczne i prześmiewcze, skierowane na tropienie absurdu, braku zdrowego rozsądku i paranoicznego sposobu myślenia, które może być zjawiskiem bardzo niebezpiecznym dla jednostek i groźnym dla dziejów świata. Prócz tego, co stało się już pewną tradycją w twórczości Eco, dzieło miało ilustrować poglądy semiotyczne, filozoficzne i koncepcje teoretyczno-literackie autora wyrażone w pracy *Interpretacja i nadinterpretacja*²¹. Pisarz pokazał,

¹⁷ D. Schiffer, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, przekł. A. Szymański, Warszawa 2001; P. Bondanella, *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, przekł. M. Markowski, Kraków 1997.

¹⁸ U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przekł. W. Soliński, Gdańsk–Warszawa 2002; *Czytanie świata*, przekł. M. Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999; *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przekł. G. Jurkowlaniec, M. Surma-Gawłowska, J. Szymanowska i A. Zawadzki, Warszawa 2009; *Między kłamstwem a ironią*, przekł. M. Woźniak, Kraków 2004; *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przekł. M. Kimuła, M. Olszewski, Kraków 2006; *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przekł. J. Gniewska, Warszawa 1996; *Wymyślanie wrogów i inne teksty okolicznościowe*, przekł. A. Gołębiowska i T. Kwiecień, Poznań 2011.

¹⁹ U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1993, frontyspis (*Il pendolo di Foucault*, 1988); idem, *Cmentarz w Pradze*, przekł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010 (*Il cimitero di Praga*, 2010).

²⁰ U. Eco, *Imię Róży*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1987 (*Il nome della rosa*, 1980); idem, *Wyspa dnia poprzedniego*, przekł. A. Szymanowski, Warszawa 1995 (*L'isola del giorno prima*, 1994).

²¹ U. Eco, współautor R. Rorty, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przekł. T. Bieroń, Kraków 1996.

jak nadinterpretacja może doprowadzić najmądrzejszą nawet myśl do absurdu, co zobrazował właśnie przez odwołanie się do kodu powieści okultystycznej.

Środków zapożyczonych z nauk tajemnych jest tu niezmiernie dużo. Przede wszystkim są to motta zaczerpnięte z dzieł kabalistów, alchemików, ezoteryków, średniowiecznych uczonych, templariuszy, różokrzyżowców, masonów, które otwierają zarówno całość tekstu, jak i każdą z jego stu dwudziestu części. Księgę inicjują dwa motta. Pierwsze ze słynnego dzieła Heinricha Corneliusa von Nettesheim *De occulta philosophia*, 3,65:

Dla was jedynie, synowie wiedzy i mądrości, napisaliśmy to dzieło. Badajcie księgę, skupcie się na tym zamiarze, które rozproszyliśmy po wielu miejscach, to zaś, co zakryliśmy w jednym miejscu, odsłoniłimy w innym, aby zostało zrozumiane przez waszą mądrość.²²

Drugie z Raymonda Smullyana, 500 B.C., 1.3.8:

Zabobon przynosi nieszczęście.²³

Te dwa kluczowe przesłania nawzajem się uzupełniają, stanowiąc kontekst myślowy i fabularny powieści.

Pierwsza strona tekstu zasadniczego również została opatrzona mottem, tym razem w języku hebrajskim, bez tłumaczenia i bez podania źródła, zatem tylko dla wtajemniczonych. Motto to funkcjonuje w dziele tak jak wiele tekstów łacińskich i greckich wprowadzonych w strukturę powieści na zasadzie kryptogramów. Czytelnik („syn wiedzy i mądrości”), od którego wiele się wymaga, musi zadać sobie trud i sam przetłumaczyć tekst, rozwiązać zagadkę, znaleźć źródło, odczytać sens. W końcu dowiaduje się, że ma do czynienia z *Kabatą luriańską* rabiego Izaaka Lurii, zapisaną przez jego ucznia Chaima Vitala²⁴. Następne cytaty wzię-

²² U. Eco, *Wahadło...*, frontyspis. W dalszej części pracy będę opierać się na tym wydaniu i podawać stronicę na końcu cytatów; idem, *Cmentarz...*

²³ U. Eco, *Wahadło...*, frontyspis.

²⁴ Pomocą może służyć przekład rosyjski, w którym tłumacz naruszył koncepcję przyjętą przez autora i poinformował adresata, że ma do czynienia z *Kabatą lu-*

te zostały z Johanna Valentina Andree, autora manifestu Bractwa Różokrzyżowców i symbolicznej powieści *Alchemiczne zaślubiny Christiana Rosenkreutza roku 1459*, z *Parzivala* (IX, 477) Wolframa von Eschenbacha, Franciszka Bacona – pisarza i filozofa, z Paracelsusa – szesnastowiecznego lekarza i farmaceuty, Giordano Bruno – włoskiego filozofa i maga, z Dantego i jego *Boskiej Komedii*, Papusa – przywódcy Zakonu Martynistów, Eliphasa Levi’ego – historyka magii, z Talmudu, komentarzy do *Sefer Jecira*, z wolnomularskiej konstytucji, a również z *El Golem* J.L. Borgesa, Blaisa Cendrarsa, Woody’ego Allena czy *Aforyzmów* Stanisława Jerzego Leca („Nie obiecuj sobie za wiele po końcu świata”²⁵). W utworze pojawiają się nazwiska templariuszy, różokrzyżowców, alchemików, okultystów, masonów. Spotkać tu można Hermesa Trismegistosa, Christiana Rosenkreutza, Nostradamusa, Johna Dee, Roberta Fludda, de Maistre’a, Żyda Wiecznego Tułacza, Cagliostro, Jelenę Bławatską, Eugene’a Sue, Aleistera Crowleya, a obok nich Napoleona, Mussoliniego, Lenina, Marksa, Hitlera i wielu innych znaczących dla dziejów świata i ludzi. Zamieszczone są tu również spisy tajemnych stowarzyszeń (s. 268), łóż masońskich i sekt (s. 425). Są tu też szczególne, magiczne nazwy topograficzne: Agartha, Tamor, Arabia Felix, Jerozolima, Arkadia, Province. Unosi się *genius loci* Złotej Pragi, Aleksandrii, Tybingi, Rzymu, Paryża, Mediolanu, Moskwy i Petersburga, a nawet Malborka i Gdańska. Towarzyszą im stare mapy, znaki graficzne, ryciny, rysunki kabalistyczne.

Wszystko tu jest aluzją, cytatem, tekstem w tekście, tajemną wiedzą. Na przykład *Notatki Belba*, jednego z głównych protagonistów powieści Eco, zapisane są na komputerze lat osiemdziesiątych XX wieku, który nazwał on Abulafią. Nazwa została zapożyczona od nazwiska żyjącego w XIII wieku Abrahama Abulafii, twórcy doktryny kabały profetycznej, w której rozwinął sztukę kombinatoryczną imion²⁶. *Notabene*, nazwisko

riańską rabbięgo Izaaka Lurii zapisaną przez jego ucznia, Chaim Vítala. У. Эко, *Маятник Фуко*, перевод Е. Костюкович, Санкт-Петербург 2005, с. 10.

²⁵ U. Eco, *Wahadło...*, s. 53.

²⁶ G. Scholem, *Abraham Abulafia i kabała profetyczna*, w: idem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Warszawa 2007; L. Trepp, *Żydzi, naród, historia, religia*, Warszawa 2009.

drugiego bohatera i narratora zarazem – Casaubon – jest też przywołaniem znanej postaci ze świata okultyzmu. Meric Casaubon opublikował w 1659 roku dzienniki doktora Dee²⁷.

Są tu też fragmenty Gemary, rabinicznych dyskusji toczonych wokół Talmudu, podstawy Gematrii i siedemdziesiąt dwie permutacje imienia Boga IHVH. Najważniejsze jest jednak to, że tom, liczący w polskim wydaniu sześćset czterdzieści siedem stron, inicjuje rysunek przedstawiający kabalistyczne Drzewo Życia wzięte z *Sefer Jecira (Księgi Stworzenia)* – podstawowej księgi mistycyzmu żydowskiego²⁸. Dziesięć sefirotów wyraźnie podzielonych na trzy trójce, które symbolizują duchowy świat ludzkości, dają zarazem obraz objawionego i nieskończonego Boga – Ejn Sof. Pierwsza trójca przedstawia siły boskie, Torę, druga trójca ma wpływ na świat dusz i moralny porządek, trzecia – działa na świat widzialny, na przyrodę.

Drzewo Życia z *Sefer Jecira* nie tylko pełni funkcję graficznego ozdobnika frontyspisu, lecz jest czymś znacznie więcej – podstawową osią kompozycyjną powieści. Kolejne części *Wahadla Foucaulta* noszą tytuły wzięte z *Sefer Jecira*, a zatem: Keter, Chochma, Bina, Chesed, Gewura, Tiferet, Necach, Hod, Jesod, aż po Malkut. *Sefer Jecira* jest podstawowym spoiwem łączącym różne wymiary tekstu – literacki, historyczny, metatekstowy, semiotyczny, filozoficzny – w jedną całość²⁹. W trakcie lektury okazuje się, że ta wędrówka od Keter, Monady, pierwszej przyczyny do Królestwa, do Malkut jest również procesem inicjacji w świat wiedzy i mądrości trzech głównych bohaterów: Belby, Casaubona i Diotallegiego. W poszczególnych rozdziałach istnieją bezpośrednie odwołania do znaczeń kabalistycznego Drzewa Życia, zaznaczone jest przejście boha-

²⁷ Był też Isaac Casaubon (1559–1614), uczonec, profesor, działał we Francji potem w Anglii, który opublikował z własnymi komentarzami Swetoniusza, Polibiusza, Teofrasta.

²⁸ Polskie tłumaczenie: *Księga Jecirah. Klucz do kabaly*, przekł. ze starohebrajskiego, wpraw. i koment. M. Prokopowicz, Warszawa 1994; G. Scholem, *Abraham...; L. Trepp, Żydzi...*

²⁹ Można też spotkać się ze zdaniem, że wszystkie wymiary tekstu Eco łączą w jedną całość dwie metafory: Wahadło i kabalistyczne Drzewo sefirotów: P. Bondanella, *Umberto Eco...*

terów od jednej sefiry do drugiej. Na przykład rozdział pierwszy kończy się takim zdaniem:

Nuże, ma duszo – powiedziałem sobie – nie myśl już o Mądrości, szukaj wsparcia w Wiedzy. (s. 15)

Cała pierwsza część, zatytułowana *Keter*, kończy się zaś takim ustępem:

Diotallewi powiedział mi, że pierwszą sefirą jest Keter, Korona, początek, pierwotna pustka. Stworzył najpierw punkt, który stał się Myślą, i tam nakreślił wszystkie figury... Był i nie był, zamknięty w imieniu i wymykający się imieniu, a jedynym jego nazwaniem było jeszcze „Kto?”, czyste pragnienie, „by zostać nazwany imieniem... Na początku nakreślił znaki w aurze, mroczny żar dobył się z jego najtajniejszej głębi jako bezbarwna chmura, która daje kształt temu, co bezkształtne, a ledwie zaczęła się rozszerzać, w jej środku sformułowało się źródło płomieni, które wylały się, by oświetlić niższe sefiry, coraz niższe, aż po Królestwo.

Ale być może w tym simsum, w tym cofnięciu, w tej samotności – mówił Diotallewi – tkwiła już obietnica tikkum, obietnica powrotu. (s. 24)

Sefer Jecira staje się również podstawowym elementem semantycznym tekstu, czynnikiem tworzącym sens dzieła, określającym jego światopogląd. Jest ona również tą zagubioną Księgą, zagubionym Słowem, w której ukryta została tajemna wiedza poszukiwana przez hermetystów, okultystów, masonów:

Księgę trzeba odczytywać, ledwie poruszając wargami, w małej ruderze w getcie, gdzie dzień po dniu uczysz się pochylać głowę i poruszać rękami sztywno przywartymi do bioder, między zaś tą ręką, która trzyma Księgę, a tą, która odwraca jej karty, nie powinno być prawie odstepu, jeśli zaś zwilżysz palec, winienesz unosić go pionowo do warg, jakbyś kruszył prażony chleb, bacząc, by nie spadł ani jeden okruch. Słowo

przełyka się bardzo powoli, rozpuścić je i złożyć na nowo możesz jedynie, jeśli pozwolisz, by roztopiło się na języku, uważając, by nie wypłuć go na kaftan, jeśli bowiem jakaś litera wyparuje, zrywa się nić, która miała połączyć cię z wyższymi sefirot. Temu właśnie poświęcił życie Abraham Abulafia, podczas gdy wasz święty Tomasz trudził się, by odnaleźć Boga, krocząc swoimi pięcioma ścieżkami. *Hokmath ha-Zeruf* było nauką zmieniania układu liter i jednocześnie nauką oczyszczania serc. Mistyczna logika, świat liter i wprawianie ich w wir nieskończonych permutacji to świat szczęśliwości, nauka przedstawiania to muzyka myśli. Bacz jednak, byś poruszał się powoli i ostrożnie, albowiem twoja maszyna może dać ci oszołomienie, nie zaś ekstazę. (s. 38)

Eco ukazał, że Księga zawierała wiedzę na temat matematyki, sposobu wykorzystania złotej liczby P', silni, permutacji, prostoty liczenia, dostępnej dzisiaj maszynom cyfrowym. Trzeba koniecznie dodać, że obecność takiej Księgi jest nieodzownym motywem powieści okultystycznej, tej *sensu stricto* i tej *sensu largo*, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części pracy.

Wszystkie te cytaty, teksty, permutacje, znaki graficzne, przytoczenia z minionego okultystycznego czasu przerwane zostają zwięzłym, krótkim i dosadnym pierwszym zdaniem czasu terażniejszego powieści. Umieszczone w oddzielnej linijce jest ono jakby tekstem samym w sobie:

I wtedy zobaczyłem Wahadło. (s. 9)

Jest to zdanie tej samej natury co Czechowowskie didaskalia („Na ścianie wisi strzelba”), które zawsze są zapowiedzią wydarzeń rozstrzygających, brzemiennej w skutki, ostatecznych. U Eco zdanie to jest również pierwszym znakiem, sygnałem wprowadzenia do przestrzeni świata przedstawionego powieści templariuszy, różokrzyżowców, satanistów, poszukiwaczy świętego Graala, których aktualni spadkobiercy, zgodnie z Planem, wyznaczają spotkanie w noc letniego przesilenia 1984

roku pod Wahadłem w Paryskim Muzeum Sztuki i Techniki. Tym samym w strukturę światopoglądową tekstu wprowadzona zostaje spiskowa teoria dziejów. Sytuacja jest śmieszna, paranooidalna i absurdalna, a zarazem tragiczna, bo wszyscy, którzy stają na drodze maniakom, zwolennikom teorii spisku – z żydomasonerią i *Protokołami Mędrców Syjonu* w tle – giną.

Na kodzie powieści okultystycznej opiera się również ostatnia powieść Dana Browna *Zaginiony symbol*, daleki klon dzieła Umberto Eco. Przywołując opinię Krzyżanowskiego, że powieść okultystyczna to powieść masońska, tekst Browna można jednoznacznie tak określić. W literaturze rosyjskiej powstały wzorcowe powieści masońskie: *Masoni* (1880) Aleksieja Pisiemskiego i *Wolnomularz* (1937) Michaiła Osorgina³⁰. Były one wykładnią filozofii, symboliki, obrzędowości, systemu organizacyjnego masonerii, pokazywały jej pozytywny wpływ na życie, światopogląd, osobowość członków, to znaczy – Braci. Amerykański pisarz wzbogacił ten wątek o wymiar sensacyjny. Na skutek działalności szaleńca podszywającego się pod masona, los Stanów Zjednoczonych, świata i wolnomularstwa zawisł na włosku. Przeciwdziałal będzie temu, oczywiście, Robert Langdon.

Powieść Browna inicjują trzy wstępne teksty (w przypadku *Kodu Leonarda da Vinci* było ich dwa): motto, *Fakty* i *Prolog*.

Motto brzmi:

Żyć w świecie, nie rozumiejąc jego sensu, to jak błąkać się po wielkiej bibliotece, nie dotykając książek.

Odwieczna wiedza tajemna

Brown nie podaje autora tej sentencji, chociaż, jak utrzymuje Simon Cox³¹, jest ono kulturze amerykańskiej znane. *Odwieczna wiedza tajemna* jest bowiem książką o ezoteryzmie i okultyzmie amerykańskiego mistyka, filozofa i history-

³⁰ А. Писемский, *Масоны. Роман в пяти частях*, в: *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 8–9, Москва 1959; М. Осоргин, *Вольный каменщик*, Paris 1937.

³¹ S. Cox, przy współpracy E. Davies, S. Davies, M. Foster, J. Harvey, I. Robertson i A. Trump, *Odczytując Zaginiony symbol*, przekł. M. Szymański, Poznań 2010, s. 120.

ka Manly P. Halla (1901–1990)³². Napisał ją w dwudziestym piątym roku życia, stając się postacią sławną i wpływową. To wtedy Hall zaprzyjaźnił się z Nikołajem Roerichem, rosyjskim mistykiem, malarzem i pisarzem. Wspólną płaszczyzną ich zainteresowań stała się okultystka Jelena Bławatska, twórczyni ruchu teozoficznego. Hall i Roerich, jak pisze Cox, obracali się w wyższych sferach, a plotka głosi, że to właśnie oni byli autorami pomysłu, by Wielka Pieczęć Stanów Zjednoczonych ozdobiła projekt nowego banknotu jednodolarowego. Wykorzystano w ten sposób jej rewers, przedstawiający Oko Opatrzności, unoszące się nad niedokończoną piramidą³³. Dolar jako najbardziej rozpowszechniony dokument masoński został również wykorzystany w powieści Browna. Przy jego pomocy Katherina Solomon w taksówce próbuje konspiracyjnie pokazać Robertowi Langdonowi miejsce ukrycia w Waszyngtonie masońskiej tajemnicy.

Kolejnym, wstępnym, typowym dla powieści Browna elementem struktury tekstu, jest część zatytułowana *Fakty*. W przypadku *Kodu Leonarda da Vinci* wywołały one ostrą reakcję Kościoła i Opus Dei. Pisarzowi trudno było udowodnić, że ta część utworu również należy do świata fikcji literackiej. Niemniej w *Zaginionym symbolu* autor powtórzył ten chwyt i jako fakty podane zostały następujące informacje:

W 1991 roku w sejfie dyrektora CIA umieszczono dokument, który spoczywa tam bezpiecznie do dziś. Tajemniczy tekst zawiera wzmianki o pradawnym portalu i nieznanym miejscu znajdującym się pod ziemią. Jest w nim również zdanie: *Zostało to gdzieś ukryte*.

Wszystkie instytucje pojawiające się na kartkach tej książki istnieją naprawdę, m.in. masoni, Invisible College, Biuro Bezpieczeństwa, SMSC oraz Instytut Badań Noetycznych.

³² Korzystam z wydania rosyjskiego tej książki: М.П. Холл, *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*, Москва–СПб. 2003.

³³ S. Cox, *op. cit.* Pisze on też, że Hall w 1934 roku założył Towarzystwo Badań Filozoficznych w Los Angeles, na dziedzińcu gmachu umieszczona jest tablica: „Dedykowane poszukiwaczom prawdy wszystkich czasów”. Mieści się tam największy księgozbiór starożytnej mądrości, ezoteryki i okultyzmu.

Prawdziwe są również wszystkie rytuały, dzieła sztuki i pomniki, o których wspominam.³⁴

Powieść zaczyna się od obrzędu poświęcenia w Domu Świątyni tajemniczego masona w arkany trzeciego stopnia wolnomularstwa – Mistrza, według trzystopniowej, najbardziej tradycyjnej skali wtajemniczenia. Obecnie odziedziczona po różokrzyżowcach skala obejmuje trzydzieści trzy stopnie. W powieści Browna ten najwyższy stopień posiadają: uczony Peter Solomon, architekt Kapitolu Warren Bellami, Dziekan katedry wielobny doktor Collin Galloway i Isabel Sato, szefowa CIA, czyli osoby niezmiernie ważne i znaczące dla USA. Dla stworzonego w powieści obrazu masonerii amerykańskiej istotny jest następujący fragment *Prologu*:

Adept podniósł wzrok i spojrzął na dostojną postać w białej szacie, która przed nim stała. Czcigodny wielki Mistrz. Ten dobiegający sześćdziesiątki mężczyzna był symbolem Ameryki, człowiekiem uwielbianym, silnym i niesłychanie bogatym. Jego niegdyś czarne włosy całkiem posiwiwały, a twarz sugerowała błyskotliwy intelekt i władzę sprawowaną przez długie lata.
(s. 15)

Tak rozpoczęta fabuła najnowszej powieści Browna pełna jest dynamiki, wyścigu z czasem (akcja trwa w ciągu jednej nocy) i ze śmiercią, zagadkowych poczynań tajemniczego przestępcy (występującego w różnych postaciach, przebraniach i nazwiskach – Mal'akh, Andros Darcios, doktor Christofer Abaddon, Zachary), działalności CIA, masonów i Roberta Langdona, który znowu wciągnięty został w niesamowite wydarzenia i sprawy. Aby uratować przyjaciela – Petera Salomona, wykonać rozkazy CIA (bo zagrożone jest bezpieczeństwo kraju, a nawet świata), Langdon musi odczytać masońskie symbole, takie jak Dłoń Tajemnic, Piramida, Circumpunct, Magiczny kwadrat, Gwiazda Dawida (Pieczęć Salomona); zinterpretować fresk Constantina Brumidiego *Apoteoza Waszyngtona* (1865), znajdujący się w ko-

³⁴ D. Brown, *Zagubiony symbol...*, s. 12. Wszystkie cytaty podawane są według tego wydania.

pule rotundy Kapitolu; przedstawić znaczenia zawarte w miedziorycie Albrechta Dürera *Melancholia I*, który stał się ostatnio modnym tekstem malarskim, wykorzystywanym w twórczości literackiej, filozoficznej, kulturoznawczej³⁵.

Brown sam musiał dużo czasu poświęcić na zapoznanie się ze zjawiskiem zwanym masonerią, by obdarować Langdona dosyć dużą wiedzą na ten temat, szczególnie odsłonić pewne tajemnice wolnomularstwa amerykańskiego. Jako twórca best-sellerów, literatury globalnej, przedstawił fakty i zagadnienia w sposób uproszczony, efekciarski, popularny. Powieść można więc uznać za literaturę okultystyczną czy też masońską dla czytelnika masowego, a przede wszystkim młodego odbiorcy.

* * *

Podstawę oglądu i interpretacji powieści okultystycznej dla młodego czytelnika stanowić będą przede wszystkim takie utwory jak: *Alchemik* (1988) Paulo Coelho, *Alchemik* (2007) Michaela Scotta, *Harry Potter* (1997–2007) J.K. Rowling, największy sukces wydawniczy w dziejach literatury dziecięcej i literatury w ogóle; młodzieżowe powieści Carlosa Ruiza Zafóna; teksty zaliczane do Kanonu fantasy: *Gwiezdny pył* i *Nigdziebądź* Neila Gaimana, cykl *Dzieci Lampy* (*Dzieci Lampy i Dżinn Faraona*, *Dzieci Lampy i królowa Babilonu*, *Dzieci Lampy i kobra królewska*) P.B. Kerra, *Zaginiony dziennik Indiany Jonesa*, *Eliksir Paracelsusa* Alexandre'a Alexandra, oraz wiele innych uwzględnionych w formie kontekstu³⁶.

³⁵ R. Klibarsky, E. Panofsky, F. Sal, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009; R. Burton, *Anatomia melancholii*, przekł. T. Sławek, w: „Literatura na Świecie” 1995, nr 3. Cały ten numer poświęcony jest melancholii (nie tylko Dürera).

³⁶ P. Coelho, *Alchemik*, przekł. B. Stępień, A. Kowalewski, Warszawa 1995 (*O alquimista*); M. Scott, *Alchemik. Sekrety nieśmiertelnego Nicholasa Flamel*, przekł. H. Baltyn, Warszawa 2008 (*The Alchemist: The Secrets of the Immortal Nicholas Flamel*, 2007); J.K. Rowling, seria: *Harry Potter*; C.R. Zafón, *Marina*, przekł. K. Okrasko, C.M. Casas, Warszawa 2009 (*Marina*, 1999); idem, *Księżę mgły*, przekł. K. Okrasko, C.M. Casas, Warszawa 2010 (*El principe de la niebla*, 1993); idem, *Palac Północy*, przekł. K. Okrasko, C.M. Casas, Warszawa 2011 (*El palacio de la medianoche*, 1994); idem, *Światła września*, przekł. K. Okrasko, C.M. Casas, Warszawa 2011 (*Las luces de septiembre*,

Niegdyś taką literaturę nazywano dziecięcą lub młodzieżową, w której istniały *Alicja w Krainie Czarów*, *Przygody Piotrusia Pana*, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* (Czarodziej z Oz w wersji filmowej), *Szkarlatne żagle*, *Biegnąca po falach*, *Pan Samochodzik i templariusze*, a nawet *Władca much*³⁷. W dzisiejszych czasach książki Rowling, Scotta, Zafóna, Gaimana, Kerra nie są już nazywane literaturą dla dzieci i młodzieży, a „literaturą obliczoną na młodego czytelnika”. Takie określenie proponuje na przykład Andrzej Sapkowski³⁸. Dlatego wśród okultystycznych powieści dla młodego czytelnika znalazł się również, umieszczany w księgarniach na półkach z literaturą ezoteryczną obok dzieł Georgija Gurdziejewa, Jeleny Bławatskiej, Manly’ego Palmera Halla, Rudolfa Steinera – wspomniany już *Alchemik* Paulo Coelho, *notabene*, jeden z pierwszych utworów w „alchemicznym” cyklu. Tekst, chociaż wymowny w swej prostocie, najczęściej określany jako baśń, chętnie czytany jest również przez czytelnika dorosłego,

1995); N. Gaiman, *Gwiezdny pył*, przekł. P. Arbiter-Ziemkiewicz, Warszawa 2001 (*Stardust*, 1998); idem, *Nigdziebądź*, przekł. A. Arbiter, Warszawa 2009 (*Neverwhere*, 1996); P.B. Kerr, *Dzieci Lampy i Dżin Faraona*, przekł. D. Górską, Warszawa 2007 (*Children of the Lamp 1: The Akhenaten Adventure*, 2004); idem, *Dzieci Lampy i królowa Babilonu*, przekł. D. Górską, Warszawa 2007 (*Children of the Lamp 2: The Blue Djinn of Babylon*, 2005); idem, *Dzieci Lampy i kobra królewska*, przekł. D. Górską, Warszawa 2008 (*Children of the Lamp 3: The cobra king of Kathmandu*, 2008); *Zaginiony dziennik Indiany Jonesa*, przekł. P. Lewiński, J. Kabat, M. Jatowska, Warszawa 2008 (*The Lost Journal of Indiana Jones*, 2008); A. Alexander, *Eliksir Paracelsusa*, przekł. J. Rosa, Białystok 2006.

³⁷ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1965 lub Kraków 2005 (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865); L. Carroll, *Alicja w krainie czarów i po drugiej stronie lustra*, przekł. R. Stiller, Warszawa 1986 (*Through the Looking-Glass*, 1871); J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1978; idem, *Piotruś Pan i Wendy*, przekł. M. Rusinek, Warszawa 2006 (*Peter and Wendy*, 1911); L.F. Baum, *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*, Warszawa 1962 (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900); A. Grin, *Szkarlatne żagle*, *Biegnąca po falach*, *Droga do nikąd*, przekł. I. Piotrowska, Warszawa 1964 (*Алые паруса*, 1923; *Бежущая по волнам*, 1928; *Дорога нигуда*, 1930); Z. Nienacki, *Pan Samochodzik i templariusze*, Olsztyn–Białystok 1980; W. Golding, *Władca much*, przekł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1992 (*Lord of the Flies*, 1954).

³⁸ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 224.

jak też człowieka niezainteresowanego okultyzmem. Podobnie rzecz ma się z powieścią *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam*³⁹. Sam autor uważał, iż jego utwory powinny znaleźć się na półce z literaturą filozoficzną⁴⁰. *Alchemik* był jednak wyraźnie i jednoznacznie skierowany do człowieka stojącego na początku drogi, do czytelnika identyfikującego się z wędrującym młodzieńcem z Andaluzji, który ciągle czytał książki i zmierzał ku przeznaczeniu, we śnie trafił do Piramid w Egipcie i poznał „swoją legendę”, swój los.

Rozstrzygnięcie czytelniczej intencji tekstu jest problemem złożonym, trudnym i *de facto* niebędącym bezpośrednim przedmiotem niniejszej pracy. W tym kontekście warto przypomnieć wypowiedź Macieja Słomczyńskiego, autora pierwszego przekładu *Alicji w Krainie Czarów* na język polski, umieszczonej w przedmowie: „Jest to zapewne jedyny wypadek w dziejach piśmiennictwa, gdzie jeden tekst zawiera dwie zupełnie różne książki, jedną dla dzieci i drugą dla bardzo dorosłych”⁴¹. Wkrótce okazało się, że nie jest to jedyny przypadek. Juliusz Kurkiewicz w artykule poświęconym Jamesowi M. Barriemu pisze: „Piotruś Pan jest postacią dwuznaczną, tajemniczą, a nawet niebezpieczną. Lepiej więc dobrze się zastanowić, nim pozwolimy zaprzyjaźnić się z nim dzieciom”. I nieco dalej zauważa: „Pisarz odwołuje się do najbardziej intymnych lęków i kompleksów, stworzył postać archetypiczną, wyrażającą am-

³⁹ P. Coehlo, *Na brzegu rzeki Piedry usiadłam i płakałam*, Warszawa 1996 (*Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei*, 1994)

⁴⁰ Pisze o tym rosyjski historyk literatury M. Nariadnych. Zob. M. Надъярных, *Мифология торжества Пауло Коэльо*, „Вопросы литературы” 2006, № 4, <http://magazines.russ.ru/>. Prawdą jest, że *Alchemik* przyniósł autorowi sukces, sławę, a zarazem stres i lęk, że już nigdy nie osiągnie tego poziomu, nie napisze książki na miarę oczekiwań czytelnika przełomu XX i XXI stulecia, tym bardziej że oczekiwania, gust czytelnika, szczególnie młodego, w ostatnich czasach uległ daleko idącej metamorfozie. Powieściami kultowymi pokolenia stały się teksty Stephenie Meyer, a ostatnio Colleen Houck, której *Kłątwa tygrysa* właśnie ukazała się w Polsce (*Tiger's curse*, 2012).

⁴¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie...*, s. 7. Jan Tomkowski pisze: „Ostatecznie nic nie stoi na przeszkodzie, by dojrzeć w *Alicji w Krainie Czarów* zarówno baśniową opowieść, jak i studium podświadomości czy też prekursorską – choćby wobec surrealizmu – manifestację nieskrępowanej wyobraźni”. J. Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 284.

biwalentny, niszczycielski i twórczy charakter młodości. Jak każdy archetyp, również Piotruś powraca do nas w różnych, czasem zaskakujących, przebraniach⁴². Przykładem może być Harry Potter. Wraz z dojrzewaniem Pottera i jego kolegów z Hogwartu, z przechodzeniem przez kolejne stadia inicjacji, powieść, a dokładnie cykl książek, również ewoluuje, zmienia się struktura narracji, sposób kreacji świata przedstawionego, bohater, a przede wszystkim – adresat. Już piąty tom cyklu, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, utrzymany w konwencji powieści grozy, spiskowej teorii dziejów, nosi ślady owego przeobrażenia i traci swoją jednoznaczną przynależność do literatury młodzieżowej.

Z formalnego, gatunkowego, punktu widzenia, wielki cykl o młodym magiku Harrym Potterze oraz powieść *Alchemik. Sekrety nieśmiertelnego Nicholasa Flamela* Scotta najczęściej zaliczane są do literatury fantasty. Andrzej Sapkowski, teoretyk i praktyk tego gatunku, utwory Scotta nazwał typowymi, normatywnymi przykładami fantasty. Tu znalazły swoje właściwe miejsce również utwory Gaimana i Kerra. Obok J.R. Tolkiena, Roberta Howarda, Gene Wolfe'a umieścił Sapkowski również J.K. Rowling⁴³, mimo że jej powieści nie spełniają podstawowego wyznacznika literatury fantasty, wymagającego umieszczenie wydarzeń w świecie alternatywnym. Akcja toczy się bowiem w dwóch światach: *tu* i *tam*. Na tej samej zasadzie istnieje świat przedstawiony w prozie Scotta.

Poza zainteresowaniami Sapkowskiego znalazły się z oczywistych względów teksty hiszpańskiego pisarza Carlosa Ruiza Zafóna takie jak *Księżę mgły*, *Pałac Północy*, *Światła września*, *Marina*, tworzące też swego rodzaju cykl powieściowy dla młodego odbiorcy. Sam Zafón przyznawał, że jego powieści są trudne do kwalifikowania, a ulubiona *Marina* jest „najbardziej nieokreśloną ze wszystkich powieści”⁴⁴. Nie ma wątpliwości, że teksty Zafóna i Coelho są inne. Nie przynależą one ani do nurtu fantasty, ani do science fiction – gatunków zązębiających

⁴² J. Kurkiewicz, *Niebezpieczny Piotruś Pan*, „Rzeczpospolita”, 5–6 sierpnia 2006, s. 15.

⁴³ A. Sapkowski, *op. cit.*, s. 222–224.

⁴⁴ C. R. Zafón, *Marina*, s. 6.

się, spokrewnionych z ezoterycznymi. Motywy, znaki i symbole typowe dla tych form, w twórczości autora *Cienia wiatru* i *Alefa* również jednak występują⁴⁵. Znaczące i ważne jest to, że wszystkie wybrane tu teksty dla młodego czytelnika łączy wykorzystanie okultystycznego kodu, tak wyraźnego nawet w powieści brazylijskiego pisarza. Przy czym alchemiczna nomenklatura, transmutacja, użyta została do ukazania procesu wznoszenia się na wyższy poziom rozwoju intelektualnego i duchowego. Wydaje się, że Coelho starał się kontynuować nurt ezoteryki Hermanna Hessego, będącej i systemem filozoficznym, i stanem umysłu, i przeobrażeniem ducha⁴⁶.

Z wyznaczników powieści okultystycznej najbardziej znacząca w omawianej kategorii wydaje się ezoteryczna koncepcja świata, którego każdy element niesie ukryte znaczenie; jego dwoistość i troistość, jakby powiedział Piotr Uspienski⁴⁷, która może być poznana dzięki wiedzy tajemnej. Powieść ta wymaga także swoistego bohatera. Jest nim z jednej strony człowiek młody, nastolatek, z drugiej – dojrzały alchemik, mag, czarodziej, ten, który zna drogę do innego wymiaru rzeczywistości, albowiem poznał idee zastrzeżone dla wybrańców. Ważna jest również organizacja narracji personalnej z punktu widzenia człowieka młodego i związany z tym temat inicjacji, przejścia, po pokonaniu wielu przeszkód, jakby powiedział Władimir Propp⁴⁸, w inny wymiar życia i rzeczywistości, w wyższy stan umysłu i wiedzy. Cechą konstytutywną tego gatunku jest również nasycenie fabuły zjawiskami nadprzyrodzonymi, duchami, grozą, makabryzmem, widmami, zjawami, wampirami, mitycznymi tworam, scenami krwawych walk, pojedynków, wojen.

Najbardziej reprezentatywnymi utworami tego nurtu są: cykl powieściowy J.K. Rowling oraz powieść z „okultystycznym”

⁴⁵ Na przykład powieść fantasy wymaga, by fabułę utworu stanowiła wędrówka głównego bohatera ku celowi, która ratuje jego albo świat przed zagładą.

⁴⁶ H. Hesse, *Demian...*; idem, *Podróż na Wschód...*

⁴⁷ P. Uspienski, *Fragmety nieznanego nauczania*, Warszawa 2010, s. 439; П. Успенский, *Tertium Organum. Ключ к загадкам мира*, Санкт-Петербург 1992; П. Успенский, *В поисках чудесного*, Петербург 1992 (P.D. Ouspensky, *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, 1949).

⁴⁸ Zob. W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, Warszawa 2003.

tytułem – *Alchemik. Sekrety nieśmiertelnego Nicholasa Flamela* Michaela Scotta, opublikowana w 2007 roku. Od pierwszego kontaktu zwraca na siebie uwagę jej szata graficzna, jednakowa dla wszystkich wydań na całym świecie, stylizowana na starodruk poprzez dobór odpowiedniego papieru, koloru druku, okultystycznej symboliki, alchemicznych znaków zaczerpniętych z prac Johna Dee (*Monas Hieroglyphica*) i Nicholasa Flamela⁴⁹. Tom otwiera tekst *Z dziennika Alchemika Nicholasa Flamela*, w którym bohater dokonuje swoistej autoprezentacji, stwierdzając, że był alchemikiem przez duże „A”.

Uważano mnie za z najbardziej genialnego Alchemika wszechczasów, byłem pożądany na książęcych i królewskich dworach przez władców tego świata, a nawet przez samego papieża. Umiałem zmienić zwykły metal w złoto, a pospolite kamienie w drogie klejnoty. Co więcej, odkryłem Sekret Wiecznego Życia ukryty w starej magicznej Księdze.⁵⁰

Zdania pierwszego rozdziału znacznie poszerzają czasoprzestrzeń świata prezentowanego w powieści i sposób mówienia o nim:

No dobra, powiedz mi jedno: dlaczego ktoś w San Francisco miałby nosić gruby płaszcz w środku lata? – spytała Sophie Newman, przyciskając do ucha słuchawkę z bluetoothem.

– A jaki to płaszcz? – spytała z drugiej strony kontynentu zainteresowana modą Elle. Sophie wytarła ręce ścierką, wyszła zza lady pustego baru kawowego i podeszła do okna, obserwując mężczyzn wysiadających z samochodu po drugiej stronie ulicy. (s. 11)

Formułowanie już na wstępie poglądu o dychotomicznej istocie wszechrzeczy i wszechświata, idei typowej zresztą dla

⁴⁹ Przy okazji warto dodać, iż cała wartość *Zaginionego Dziennika Indiany Jonesa* też tkwi w wysublimowanej, prawie na miarę potrzeb diuka Jana des Esseintes, szacie graficznej książki, wydrukowanej w Chinach.

⁵⁰ M. Scott, *Alchemik...*, s. 7. Dalej numery stron umieszczane będą na końcu cytatów.

wielu systemów światopoglądowych, filozoficznych, religijnych, mitologicznych, wyrażanej w tradycyjny sposób poprzez opozycje: świat i zaświaty, zmysłowy i ponadzmysłowy, materialny i duchowy, Bóg i Diabeł, sacrum i profanum, centrum i peryferie, światłość i ciemność, dom i droga, my i oni, a razem akceptowanie okultystycznego trójdzielnego charakteru świata (fizyczny, astralny, duchowy), można uznać za cechę konstytutywną tego typu literatury. Tak też zaczyna się pierwsza książka cyklu Rowling *Harry Potter i kamień filozoficzny*:

Państwo Dursleyowie spod numeru czwartego przy Privet Driver mogli z dumą twierdzić, że są całkowicie normalni, chwała Bogu. Byli ostatnimi ludźmi, których można by posądzić o udział w czymś dziwnym lub tajemniczym, bo po prostu nie wierzyli w takie bzdury. (s. 5)

A jednak pan Dursley „Na rogu ulicy dostrzegł pewną oznakę nienormalności – kota studiującego jakąś mapę”. (s. 6)

A kiedy utkwiał w normalnym porannym korku ulicznym, nie mógł nie zauważyć, że naokoło jest mnóstwo dziwnie ubranych ludzi. (s. 7)

Takie goetheańsko-bułhakowowskie zjawiska występują również w twórczości Zafóna, Coelho, Alexandra, Eco. Jak wspomniano, w *Wahadle Foucaulta* i w *Cmentarzu w Pradze*, czyli w literaturze dla dojrzałego odbiorcy, wielowymiarowość wszechświata przedstawiona była przez tropiącego absurdu rzeczywistości i paranoidalne koncepcje narratora w bardziej zawoalowany, intelektualny, częstokroć prześmiewczy sposób.

W omawianych utworach, jak zresztą w literaturze w ogóle, która zawsze chętnie kreowała wizje binarnych rzeczywistości, te dwa światy pozostawały ze sobą w rozmaitych relacjach i powiązaniach. Między nimi istniały tajne i tajemnicze zarazem granice, przejścia, wejścia, bramy, drogi, zaszyfrowane przestrzenie, magiczne strefy tylko dla wtajemniczonych. Funkcję łącznika pełniły różne miejsca, przedmioty, znaki, symbole.

Wzorców dostarczały Biblia, kabalistyczne pisma mistyki żydowskiej, folklor, tradycja alchemiczna, literatura fantastyczna, powieść okultystyczna drugiej połowy XIX stulecia. Tradycyjne przejścia w postaci drabiny Jakubowej, bram raj, dziury w niebie, niebotycznej góry, wiekowego drzewa, gotyckiej świątyni, literatura najnowsza wzbogaciła o różne znikające drogi, stare mosty, ukryte drzwi lub furty, tajemne ulice, lustra i labirynty, portale na małym zgrzybiałym murze z zamkniętą furką o drzwiach z ciemnego drewna prowadzących do Teatru magicznego „nie dla każdego, a tylko dla obłąkanych”. Przejście, które ukazuje się Harremu Hallerowi, wilkowi stepowemu, poprzedzone jest znamioną wizją:

Było to na jakimś koncercie. Grano starą, wspaniałą muzykę – gdy nagle wśród dwu taktów piana, wykonywanego przez drewniane instrumenty, rozwarła się przede mną furta wiodąca w zaświaty: przebiegłem niebios, widziałem Boga przy pracy, przecierpiałem jakieś błogie bóle i przeciw niczemu w świecie więcej się nie broniłem, wszystko potwierdziłem i wszystkiemu oddałem serce.⁵¹

Funkcje łącznika, przejścia mogą też pełnić ogród, siedzioba łązy, pracownia alchemiczna, mur pod ostatnią latarnią⁵², mała uliczka Alchemików⁵³, Cmentarz Zapomnianych Książek w starej Barcelonie, do którego w „pamiętny świt pierwszych dni lata 1945 roku” antykwariusz Sempre zaprowadził swojego syna Daniela⁵⁴, czternaste drzwi w starym wiktoriańskim domu, które odnajduje Korallina z powieści Gaimana⁵⁵ czy też ściana, za którą wybiera się Tristram Thorn, bohater *Gwiezdnego pyłu*, żeby zdobyć spadającą gwiazdę⁵⁶. Wizja dwóch Londynów, Nad i Pod, wykreowana została w powieści *Nig-*

⁵¹ H. Hesse, *Wilki stepowe*, przekł. J. Wittlin, Warszawa 1996, s. 36 (*Der Step-penwolf*, 1927).

⁵² G. Meyrink, *Golem...*, s. 247.

⁵³ Ibidem, s. 248.

⁵⁴ C.R. Zafón, *Cień...*, s. 7–12.

⁵⁵ N. Gaiman, *Korallina*, przekł. P. Arbiter-Ziemkiewicz, Warszawa 2005 (*Coraline*, 2002).

⁵⁶ N. Gaiman, *Gwiezdny pył...*

dziebaqđ tegoż autora⁵⁷. Z kolei J.K. Rowling stworzyła cały „świat po drugiej stronie”: Hogwart, Komnatę Tajemnic, Norę, czyli dom Weasleyów, peron numer dziewięć i trzy czwarte, na który wchodziło się przez barierkę między peronami dziewięć i dziesięć oraz niedostępną dla mugoli ulicę Pokątną. Aby się na nią dostać, Hagrid musiał zastukać trzy razy w mur końcem parasola.

Cegła, w którą zastukał, drgnęła – przekręciła się – uka-
zała się mała dziura – dziura robiła się coraz większa
– w chwili później stali przed sklepionym przejściem
dostatecznie wysokim nawet dla Hagrida, przejściem
wiodącym na brukowaną ulicę, która ginęła za pobliskim zakrętem.

– Witaj – rzekł Hagrid – na ulicy Pokątnej.⁵⁸

Wykorzystując tradycje okultystyczne, spirytualistyczne, mitologiczne i bajkowe, wykazując przy tym duży pomysłowość i poczucie humoru, Rowling tworzyła lotne szlaki pokonywane przy pomocy mioteł, świstoklików i teleportacji. Śmiesznymi pomysłami, bajkowymi chwytami łagodziła pesymistyczną wizję świata zawartą w książkach o Harrym Potterze.

Z kolei Zafón korzystał z arsenału powieści grozy albo też z twórczości i pomysłów Gustawa Meyrinka. Wykreowane na stronicach *Golema* domy starej Pragi, które nagle wynurzały się na Staroszkolnej ulicy z pokrzywionymi rynnami na dachu, kratami w oknach i gzymsami kamiennymi świecącymi jak tłuszcz słońiny (s. 247), można z powodzeniem wpisać w realia Barcelony *Cienia wiatru* czy *Gry anioła*. W prozie hiszpańskiego pisarza Inny Świat krył się również w lesie (*Światła wrzeźnia*), w zapuszczonym ogrodzie (*Marina*), w starym domostwie (*Książę mgły*, *Cień wiatru*, *Gra anioła*), na wspomnianym już Cmentarzu Zapomnianych Książek (*Cień wiatru*, *Gra anioła*), w piwnicach, podziemiach wielkich miast i w metrach.

Podziemia, sieć paryskich ścieków, które są tajemnymi arteriami dla psychopatów, obłąkanych ideą przejęcia władzy

⁵⁷ N. Gaiman, *Nigdziebaqđ...*

⁵⁸ J.K. Rowling, *Harry Potter i kamień...*, s. 78.

nad światem, przyczyniły się do śmierci głównych bohaterów *Wahadla Foucaulta*. W tych przestrzeniach rozgrywa się również akcja powieści *Nigdziebądź*, brytyjskiego mistrza fantasy, wykorzystującego chwyt powieści okultystycznej, Neila Gaimana:

– Młody człowieku – rzekł. – Istnieją dwa Londyny. Londyn Nad, w którym żyjeś, i Londyn Pod, podziemie zamieszkałe przez ludzi, którzy zniknęli w szczelinach świata. Teraz jesteś jednym z nich.⁵⁹

Powrót do byłego życia, do tak zwanego normalnego świata, staje się niemożliwy. Gdy po wielu podziemnych przygodach, perypetiach w świecie Pod Richardowi Mayhewowi udaje się powrócić do Londynu Nad, do pracy, swoich przyjaciół, którzy traktują go jak po przebytej psychicznej chorobie, zaczyna tego żałować:

Myślałem, że chcę tego wszystkiego. (...) Sądziłem, że pragnę zwykłego, normalnego życia. Może faktycznie zwariowałem. Może. Ale jeśli to już wszystko, to nie chcę być normalny.⁶⁰

Hermetyczne życie metra stało się zarówno znakiem semantycznym miejsca granicznego, jak też jednostką sensotwórczą powieści *Tajemna historia Moskwy* rosyjskiej pisarki Ekateriny Sedii. W polskiej zapowiedzi wydawniczej tej pozycji, dołączonej do książki Gaimana *Nigdziebądź*, można przeczytać: „Każde miasto ma sekretne miejsca. Moskwa w burzliwych latach dziewięćdziesiątych XX wieku nie jest inna, jej mieszkańcy szukają bezpieczeństwa w świecie pod ulicami: w mrocznym, otchłannym świecie magii, płaczących drzew i kawek albinosów, gdzie wypędzone pogańskie bóstwa i baśniowe stwory szepczą dziwne opowieści tym, którzy chcą słuchać”⁶¹.

⁵⁹ N. Gaiman, *Nigdziebądź...*, s. 318.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ E. Sedia (Екатерина Седая), *Tajemna historia Moskwy*, przekł. M. Frąć, Warszawa 2008. Informacja w: N. Gaiman, *Nigdziebądź...*

Innym miejscem granicznym posłużył się Paulo Coelho, który przywołał pustynię: przestrzeń nasyconą głębokimi treściami, szczególnie znaczącą dla chrześcijaństwa, mistyki żydowskiej i gnozy. W literaturze XX wieku jej ukryte znaczenia, metafizykę, sufickie korzenie, islam ezoteryczny ukazał Lawrence Durrell w *Kwartecie Aleksandryjskim* i *Kwintecie Awiniońskim*⁶². Kultura masowa z kolei zaludniała bezkresne piaski asasynami, poszukiwaczami świętego Graala, zaginionej arki, zagubionej Księgi i ponadczasowej mądrości⁶³.

Bohaterom *Alchemika* Coelho, jak niegdyś żyjącym w odosobnieniu ojcom pustyni, szukającym dostępu do zaświatów⁶⁴, tu objawiła się istota świata i prawda życia – u podnóża piramid odnalazł się poszukiwany przez młodzieńca skarb. Tylko tu bowiem, w swoistej bezkresnej czasoprzestrzeni, w ciszy i kontemplacji, może dokonać się transmutacja, może dojść do objawienia Boskiego lub odmiennego stanu świadomości. Dlatego Santiago, jak niegdyś patriarcha Abraham, właśnie tu napotkał Melchizedeka, króla Salem, i w jego posiadaniu znalazły się dwa kamienie: Urim i Tumim⁶⁵, biały i czarny, nauka i prawda, światło i doskonałość, które wiodły go do piramid egipskich.

Dokonując pełnego przeglądu miejsc granicznych, przejść do innych wymiarów rzeczywistości, należy dodać, iż literatura najnowsza, przełomu XX i XXI wieku, korzystając z bogatej tradycji, proponuje jeszcze transmutację przy pomocy magicznego pierścienia (albo masońskiego pierścienia), snu, wywołanego zaniku pamięci, odurzającego napoju, czarodziejskiej miotły lub przy udziale Księgi, adepta czarnej magii, a najczęściej – Alchemika.

⁶² L. Durrell, *Kwartet Aleksandryjski*, t. 1–4, przekł. M. Skibniewska, Warszawa 1995–1996 (*The Alexandria Quartet*, 1957–1960); *Kwintet Awinioński*, przekł. A. Kolyszko, Warszawa 2001 (*The Avignon Quintet*, 1974–1985). Na marginesie warto przypomnieć, że z rosyjskich twórców o treściach zawartych w pustyni, o filozofii hezychazmu pisał Wasilij Rozanow.

⁶³ Piszą o tym: J. Black, *Sekretna historia świata*, Sopot 2011; J.L. Reynolds, *Ludzie z cienia. Historia tajnych stowarzyszeń*, Warszawa 2009.

⁶⁴ R. Przybylski, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994.

⁶⁵ Właściwie: Urim i Tummim, z hebrajskiego. W Biblii nie ma określenia, że są to kamienie.

Taka wizja świata, wielowymiarowa rzeczywistość, miała wpływ na kreację bohaterów: wymagała zaprezentowania postaci z różnych światów, przestrzeni i czasów, światopoglądów i systemów wartości. Jak wspomniano, głównym bohaterem był zawsze współczesny młody człowiek, nastolatek: Harry Potter, Sophie i Jose Newman, Ben i Sheere, Santiago, Alex, Óscar Draí, który nagle i niespodziewanie zostaje wyrwany z codzienności i uwikłany w różne niezwykle, tajemnicze, magiczne wydarzenia, sensacyjne sytuacje, odmienne czasoprzestrzenie i wymiary rzeczywistości. Chwył taki należy nie tylko do topiki popularnej literatury inicjacyjnej, lecz również powieści przygodowej, sensacyjnej, szerzej – do cech konstytutywnych bestsellera. Jak w klasycznej powieści okultystycznej, tak i tu wybór tych właśnie ludzi stojących na początku drogi okazał się nieprzypadkowy. Wszyscy oni byli odgórnie naznaczeni i wyznaczeni: bądź to znakiem na czole (Potter), bliźniactwem (Sophie i Josh), sieroctwem, energią, szczególną mocą, oddaniem się Księdze bądź to jakąś innością. Wszyscy byli predestynowani do poznania niepoznawalnego, do rozpoczęcia procesu wtajemniczenia, wędrówki ku wnętrzu ducha, jak w przypadku powieści Coelho.

Następną grupę bohaterów stanowiły postacie odmiennych światów: mitycznych, mitologicznych, religijnych, legendarnych, bajkowych, fantastycznych, jak np.: Lord Voldemort, Albus Dumbledore, Sam-Wiesz-Kto, którego imienia, niczym boga Jahwe, nie wypowiada się. W tym względzie prym wiedzie Michael Scott. Stosuje on charakterystyczny dla literatury fantasy sztafaż: widma, wiedźmy, czarodzieje i czarownice, chtoniczne bóstwa, fantastyczne twory, Stathach, Morrigan, Torc Allta, bogini ciemności, świata widm i czarów Hekate i jej Kraina Cieni, bogini nocy, coś na wzór Nemezis, bogini Bastet, Bogini Kruków, nierealne zjawiska, magiczne sztuczki. Najważniejszymi jednak bohaterami, obowiązkowymi i kanonicznymi, bez których nie obywa się żadna powieść okultystyczna XIX, XX i XXI wieku, i ta *sensu stricto*, i ta *sensu largo*, byli: wtajemniczeni, mistrzowie, magowie, a przede wszystkim alchemicy. Współczesna bestsellerowa literatura światowa darzy

ich szczególnym zainteresowaniem, względami i charyzmą. Istnieje wiele powieści noszących tytuł *Alchemik*. Oprócz Scotta i Coelho utwór o takim tytule napisał C.J. Sansom⁶⁶. Zbeletryzowana biografia słynnego osiemnastowiecznego hochsztaplera, awanturnika i masona Cagliostro pióra Iaina McCalmana nosi tytuł *Alchemik. Cagliostro – ostatni mag Europy*⁶⁷, a biografia Rudolfa II Habsburga autorstwa Jacqueline Dauxois – *Cesarz Alchemików. Rudolf II Habsburg*⁶⁸. Wśród powieści z alchemikiem w tytule najsłynniejszą, najpopularniejszą, kultową dla pokolenia lat dziewięćdziesiątych była, rzecz jasna, mała, skromna edytorsko, pozbawiona rysunków, symbolicznych znaków, efektów stylistycznych, powieść *Alchemik* Paulo Coelho.

Zgodnie z tradycją alchemicy współczesnej literatury dla młodego czytelnika są postaciami historycznymi, znanymi z imienia, nazwiska, osiągnięć naukowych i ezoterycznych, przekazów i legend. Szczególnym zaś powodzeniem cieszą się Hermes Trismegistos, Paracelsus, Nicholas Flamel, John Dee, Nostradamus, hrabia Saint-Germain⁶⁹. Z kolei Coelho wprowadził biblijnego Melchizedeka. Zostali oni przeniesieni w realia współczesnego świata, w przypadku Scotta – w rzeczywistość Stanów Zjednoczonych. Odwrotny chwyt zastosował Alexander, przeniósł Alexa, głównego bohatera *Eliksiru Paracelsusa*, z Nowego Świata do Strasburga w czasy tytułowego Paracelsusa, najsłynniejszego uczonego Średniowiecza, medyka i okulisty.

⁶⁶ S.J. Sansom, *Alchemik*, przekł. Z. Kościuk, Warszawa 2010 (*Dark Fire*, 2004).

⁶⁷ I. McCalman, *Alchemik. Cagliostro – ostatni mag Europy*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 2005 (*The Seven Ordeals of Count Cagliostro*, 2003).

⁶⁸ J. Dauxois, *Cesarz Alchemików. Rudolf II Habsburg*, przekł. R. Niziołek, Kraków 1997 (*L'empereur des Alchimistes: Rodolphe II de Habsbourg*, 1996).

⁶⁹ Rzadko pojawia się Izaak Newton, nie występuje tak ceniony przez dziewiętnastowieczną powieść okultystyczną Jakub Boehme i Emanuel Swedenborg. Przy czym, jak zauważa M. Piasecka, to „Romantycy nawiązują do ezoteryzmów najwcześniejszych – kabały, gnozy starożytnej, doktryn hermetyzmu, neoplatonizmu, także do ezoteryzmu chrześcijańskiego (Angelus Silesius, J. Boehme, E. Swedenborg, J.B. Willermoz, M. de Pasqually, L.C. de Saint-Martin)”. M. Piasecka, *Ezoteryczna wiedza*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1994, s. 251–252.

We wszystkich omawianych utworach występuje bezpośrednio lub pośrednio francuski średniowieczny alchemik Nicholas Flamel (1330–1419). Wynika to może z tego, że był postacią barwną, tajemniczą, fama głosiła, że nie umarł i nadal błąka się po Paryżu. Stuart Holroyd i Neil Powell, autorzy książki *Sekrety Magii* uważają, że życie tajemniczego Flamela pełne było ważnych wydarzeń: odkrycia kamienia filozoficznego, dokonania udanej transmutacji rtęci w złoto, odnalezienia Księgi Abrahama Żyda, co prowokowało do tworzenia legend i fabuł literackich. W literaturze XIX wieku żywot swój zawdzięczał on Wiktorowi Hugo, który wprowadził go w wielowymiarową strukturę sensów powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu*. Po wielu życiowych przejściach, miłości do Esmeraldy, urażonej dumie, archidiakon katedry Marii Panny Klaudiusz Frollo wyruszył na wędrowkę *ubi defuit orbis*.

Drażnić zaczął dalej, głębiej pod cała tą nauką, skończoną, materialną, ograniczoną; naraził, być może, zbawienie swojej duszy i zasiadł w podziemiu, u tajemniczego stołu alchemików, astrologów i hermetyków, którego średniowieczny koniec zajmuje Averroes, Wilhelm z Paryża i Mikołaj Lamel, i który ciągnie się w blasku siedmioramiennego świecznika aż do Starożytnego Wschodu, aż do Salomona, Pitagorasa, i Zoroastra.⁷⁰

Frollo zaczął szukać kamienia filozoficznego w piwnicach starego domu Flamela. Z kolei zdjęcie tego domu zostało umieszczone w powieści M. Scotta.

W tym kontekście warto przytoczyć wypowiedź Coxa z komentarzy do *Zaginionego symbolu*. Otóż przypomina on, iż „alchemia podążała dwoma ścieżkami: jedną moglibyśmy nazwać egzoteryczną, skupioną na poszukiwaniu sposobu na przemianę metali nieszlachetnych w stan wyższy, na przykład w złoto, drugą zaś – ezoteryczną, bardziej zainteresowaną transformacją duszy śmiertelnika w czynnik boski”⁷¹. W drugiej ścieżce wta-

⁷⁰ W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przekł. H. Szumańska-Grassowa, Warszawa 1976, t. I, s. 192 (*Notre-Dame de Paris*, 1831).

⁷¹ S. Cox, *op. cit.*, s. 159.

jemniczenia mieszczą się zainteresowania Klaudiusza Frollo. Z kolei w *Alchemiku* Scotta wielki Flamel (w tekście Nicholas, czy po prostu – Nick Lamel), tytułowy bohater, podąża pierwszą ze wspomnianych przez Coxa ścieżek. Jak głosi legenda, Flamel zdecydował o obliczu alchemii⁷². O odkryciu przez niego kamienia filozoficznego w drugiej połowie XIV wieku pisze Rowling w pierwszym tomie cyklu *Harry Potter i kamień filozoficzny*. Scott przedstawił odmienne stanowisko, które upowszechniał alchemik w *Księdze figur hieroglificznych*, że kamień filozoficzny i eliksir życia znalazł w starej i bardzo grubej księdze, której autor zwał się Abraham Żyd.

Nie była ona zrobiona z papieru ani pergaminu, jak inne książki, ale (jak mi się wydawało) z bardzo delikatnych włókien roślinnych pochodzących z młodych drzew. Oprawa książki była sporządzona z mosiądzu, dobrze spasowana i pokryta dziwnymi literami i znakami⁷³

Księga owa stała się siłą napędową akcji tekstu Scotta, która rozgrywa się w San Francisco, Los Angeles, w Ujai. Również Dan Brown w *Zagubionym symbolu* działalność masonerii przeniósł do Stanów Zjednoczonych, czyniąc z Waszyngtonu wolnomularski *axis mundi*.

Otóż, według Scotta, nieśmiertelny Flamel zamieszkał w San Francisco w Stanach Zjednoczonych i zaczął prowadzić wraz z żoną Parenellą antykwariat „Mała księgarnia”, chodzić w czarnych dżinsach i luźnym podkoszulku upamiętniającym koncert sprzed ćwierćwiecza i znoszone buty kowbojki. „Był zwyczajnie wyglądającym mężczyzną”, „bez wyróżniających

⁷² C. Sedillot, *ABC Alchemii*, przekł. A.D. Olszewska, Warszawa 2006, s. 85–86.; М.П. Холл, *Энциклопедическое изложение...*, с. 681–684. Na marginesie warto zauważyć, że Flamel nie został uwzględniony w pracy R. Bugaja, *Hermetyzm*, w której przedstawieni byli wszyscy poszukiwacze kamienia filozoficznego, ani w ogromnym tomie brytyjskiego badacza Jonathana Blacka, *Sekretna historia świata* z 2007 roku. W Polsce została ona wydana w tłumaczeniu A. Perkowskiej w Sopocie w 2011 roku.

⁷³ S. Holroyd, N. Powell, *Sekrety magii*, przekł. M. Stopa, Warszawa 1993, s. 171–172. Duży fragment wypowiedzi Flamela na temat *Księgi Abrahama Żyda* cytuje M.P. Hall, *op. cit.* s. 681–683.

rysów, może poza oczami, które były jasne, prawie przezroczy-
ste” (s. 16).

W klasycznej powieści okultystycznej (Ws. Sołowjowa, J.W. Kryżanowskiej, W. Montyherta, T. Micińskiego, M. Elia-
dego) oczy Alchemika, Maga, Mistrza, Nauczyciela były cha-
rakterystycznym wyróżnikiem jego urody, twarzy, osobowości,
charyzmy. Poprzez swą wielkość, głębię, wyrazistość, kolor,
intensywność spojrzenia oczy stawały się podstawowym zna-
kiem przynależności do świata nadprzyrodzonego, dowodem
poznania tajemnicy świata i życia. Z *Atlantydy i Agharty* Mon-
tyherta warto przytoczyć portret Wielkiego Maga, ilustrujący
to zjawisko:

(...) o kilka kroków od niej stał człowiek o młodej jesz-
cze twarzy, lecz białych, jak śnieg włosów, o oczach
tak wielkich i wyrazistych, że poza nimi nie widziało
się prawie rysów, gdyż głębia i blask tych oczu całko-
wicie pochłaniały uwagę.⁷⁴

W powieści *Magowie* Kryżanowskiej (Rochester) „duże,
ogniste oczy maga patrzyły głębokim jasnym spojrzeniem”⁷⁵.
W tej konwencji portretowany był również Rudolf Steiner⁷⁶
w różnych wspomnieniach, dziennikach i innych pracach.

Długowieczny amerykański żywot alchemika Flamela i jego
żony przerwany został zjawieniem się doktora Johna Dee, rów-
nie słynnego „wielkiego maga angielskiego”, autora projektu
Wielkiej Pieczęci, glifu *Monas Hieroglyphica*, którego elemen-
ty Scott zapożyczył do zilustrowania swojej powieści. Odegra-
ły one również dużą rolę w utworze *Ekslibris* Rossa Kinga, naj-
ciekawszej, dobrze napisanej współczesnej powieści o Księdze
i Doktorze Dee. Jonathan Black, autor *Sekretnej historii świata*,
uważa, że „Doktor Dee to po Zaratustrze najszerzej znany ar-
chetyp maga. Wizerunek Dee znalazł trwałe miejsce w nurcie

⁷⁴ W. Montyhert, *op. cit.*, s. 26.

⁷⁵ J.W. Krzyżanowskaja (Rochester), *Magowie*, przekł. Z.L., Warszawa 1929,
s. 16.

⁷⁶ Pisała o tym E. Biernat, *Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner*, w: *Światło
i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. II,
pod red. E. Biernat i M. Rzeczyckiej, Gdańsk 2006, s. 50–68.

popularnej kultury masowej. To on jest pierwowzorem postaci brodatego czarownika w czarnej szacie i obcisłym czepku, pracującego w skupieniu w swym laboratorium w otoczeniu instrumentów alchemicznych. Pośród rozbłysków błyskawic przyzywa bezcielesne istoty, posługując się pentagramami i innymi wzorami wykreślonymi kredą na posadzce⁷⁷.

Dee wpisany w świat przedstawiony powieści Scotta daleki jest od pierwowzoru upowszechnianego, na przykład niegdyś przez Meyrinka w *Aniele zachodniego okna* (1927), a obecnie przez Petera Ackroyda w powieściach londyńskiego cyklu: *Hawksmoor*, *Dom doktora Dee*, *Golem z Limehouse*⁷⁸, czasami stając się wręcz jego parodią. W warstwie narracyjnej *Alchemika* portret Johna Dee zawiera dużo obiegowych encyklopedycznych informacji, źródłowych szczegółów, a także humorystycznych aluzji:

John Dee urodził się w roku tysiąc pięćset dwudziestym siódmym. Była to epoka elżbietańska, a on sam służył królowej Elżbiecie I na wiele sposobów: był jej doradcą i tłumaczem, matematykiem i astronomem, no i wreszcie osobistym astrologiem. To on wybrał dzień jej koronacji, piętnasty stycznia tysiąc pięćset dziewiątego roku. Obiecał młodej księżniczce, iż jej panowanie będzie bardzo długie. I rzeczywiście, trwało aż czterdzieści pięć lat.

Doktor John Dee był królewskim szpiegiem. (...) Dee podpisywał swoje tajne raporty cyframi 007. Uważał za zabawne zrzędzenie losu, że setki lat później Ian Fleming, kreując postać Jamesa Bonda, dał mu ten sam osobisty kod. (s. 150)

Wraz z pojawieniem się doktora Dee w San Francisco zaczęła się walka o *Księgę Maga Abrahama*, wojna na miarę literatury fantasy, sensacyjnej lub szpiegowskiej, z uwzględnie-

⁷⁷ J. Black, *op. cit.*, s. 326.

⁷⁸ G. Meyrink, *Aniol zachodniego okna*. Korzystam z wersji rosyjskiej umieszczonej w Bibliotece Maszkowa: <http://lib.ru/> (*Der Engel vom westlichen Fenster*, 1927); P. Ackroyd, *Golem z Limehouse...*; idem, *Dom doktora Dee...*; idem, *Hawksmoor...*

niem potrzeb młodego odbiorcy, wychowanego na popkulturze, komiksach i grach komputerowych.

W tekstach alchemicznych, za wyjątkiem powieści Alexandra o Paracelsusie, pominięta została podstawowa alchemiczna działalność, w tym przypadku Flamela i Dee, która należała do wymogów powieści okultystycznej, masońskiej. Pamiętał o tym Wiktor Hugo w trakcie tworzenia powieści historycznej *Katedra Marii Panny w Paryżu*. Bez opisu pracowni alchemicznej znajdującej się w katolickiej świątyni, gdzie spotykają się głęboką nocą w poszukiwaniu kamienia filozoficznego, tajemnej i zakazanej wiedzy przedstawiciele tronu i kościoła, nie zostałyby w pełni wyrażona idea zmierzchu czasów katedr i zapowiedź epoki książki.

Autorzy książki *Sekrety magii* całkiem słusznie zauważają, że dobre wyobrażenie o tym, jak wyglądało laboratorium alchemiczne, dają obrazy i ryciny pochodzące z tamtych czasów:

Ściany pomieszczenia pokrywały zapewne tajemnicze symbole oraz łacińskie, greckie, hebrajskie, a może nawet arabskie, inskrypcje. Ze stropu zwisały szkielety zwierząt i pęki suszonych ziół. Stoły zavalone były stertami książek i rękopisów, pomiędzy którymi leżały retorty i tygle. Nie brakło tam zapewne i ludzkiej czaszki. W laboratorium musiało znajdować się kilka pieców, pozwalających na uzyskiwanie różnych temperatur, miech służące do podsycania ognia i szklana maska dla ochrony twarzy. Pod ścianami stały półki pełne słoików, aparatów destylacyjnych i trójnogów.⁷⁹

Jacqueline Dauxois, przedstawiając życie Rudolfa II, na którego dworze przez dłuższy czas przebywał Jonh Dee, Edward Kelley, Michał Sędziwój i Denis Zacheire, o praskich alchemikach pisała:

Wystarczy tylko wejść do jednego z tych maleńkich domków i spojrzeć w dół na Parów Jeleni, by przemieścić się do innego świata i uwierzyć, że naprawdę Rudolf umieścił tu swą trupę badaczy. Pod niskim sufitem

⁷⁹ S. Holroyd, N. Powell, *op. cit.*, s. 148.

widzimy alchemika w długiej sukni, w oparach dymu pochylonego nad alembikiem, o rękach poparzonych ogniem i kwasami. Retorty bulgoczą. Kocioł destylacyjny wybucha pod wpływem nadmiernej temperatury, a on, wściekły, wyraża gwiazdom haczykowanym palcem, winiąc je za swój pech.⁸⁰

Nie spełnia tego warunku z mimetycznych względów Dan Brown w masońskiej powieści *Zaginiony symbol*. „Życie” pracowni alchemicznej wychodziło poza krąg współczesnych poszukiwań wolnomularstwa, zostało potraktowane tylko jako znak dawnych jego dziejów. Dla myśli przewodniej tekstu bardziej potrzebne było przypomnienie Roberta Langdona o tym, że w listach Isaaca Newtona do Roberta Boyle’a znalazło się ostrzeżenie, iż nie można ujawniać tajemnej wiedzy bez konsekwencji – wyrządzenia ogromnej szkody światu i ludziom.

Wyjątek w tym względzie stanowi, jak wspomniano, powieść *Eliksir Paracelsusa* Alexandre’a Alexandra. Wizji pracowni alchemicznych, szczególnie w formie ilustracji, jest tu bez liku. Znalazły się tu ryciny: *Starodawne alchemiczne laboratorium*, rycina z książki *Marcati Metallothea* z 1719 roku, *Henryk Khunrath modli się w swym alchemicznym laboratorium* i *Alchemiczne laboratorium* Michała Dimherra, *Średnio-wieczne niemieckie alchemiczne laboratorium z XVI wieku czy Komnata do destylacji* I. Galleta z XVI wieku. Oprócz tego obraz kilku aptek. Zamieszczone też zostały portrety Paracelsusa, doktora Dee, Gillesa de Rais, wiedźm, czarownic, diabłów i nieczystych sił.

W czasach współczesnych alchemia z typowym dla niej światem tajemnych papirusów, pracowni z palącym się piecem i przyrządami do transmutacji metali stała się *loci communes* literatury masowej, niekoniecznie okultystycznej, ale zawsze bestsellerowej. Do tej topiki sięga, na równi z Danem Brownem i Arturo Pérez-Reverte, cała rzesza pisarzy próbujących zaistnieć w globalnej literaturze. Najlepszym przykładem może być współczesna historyczna powieść hiszpańska typu *Tajemnica*

⁸⁰ J. Dauxois, *op. cit.*, s. 142.

łoży Ganzalo Gínera⁸¹. Alexandre Alexander już we wstępnym słowie *Od autora* pisał:

Postrzegajcie tę książkę, jak chcecie. Opowieść może się Wam wydać fantazją autora lub nawet ciężkimi przewidzeniami obłąkanego. Lecz – miejcie na uwadze, że wszystko, co przeczytacie na tych stronicach, już było i może zdarzyć się z Wami w każdej chwili. (...) Jestem bardzo wdzięczny Międzynarodowej Akademii Parapsychologii i Nauk Okultyzmu za życzliwą pomoc i możliwość pracy w jej cudownym archiwum, co w pełni zmieniło moje poglądy w dziedzinie zjawisk tajemnych.⁸²

W omawianych tekstach dla młodego czytelnika z całego alchemicznego wyposażenia pozostały książki, biblioteka, a przede wszystkim Księga. W strukturę każdej powieści, w jej warstwę światopoglądową, wpisany został mit o Księdze, która odegrała wielką rolę w życiu Wielkiego Maga, Alchemika: *Czarna Księga w życiu Rudolfa II*, *Księga Abrahama Żyda* – Flamela, *Szmaragdowa Tablica* – Alchemika, bohatera utworu Coelho, *Zwój Bellini* dla Dzieci Lampy. Jego inwariantem jest mit o Zaginionej Księdze, w której zawarta była w zaszyfrowanej postaci stara, istotna i tajemna wiedza o Bogu, świecie i zaświatach, o człowieku.

Żydzi uważają, że to oni są w posiadaniu tajemnej wiedzy. „Tę nadzwyczajną wiedzę – pisze Leo Trepp – określano hebrajskim słowem kabala (kabała), czyli [tajemna] tradycja⁸³”. Religia judaistyczna oraz mistycyzm żydowski głosiły, że tajemna filozofia przemawiała za pomocą Słowa. Żydzi nazywali więc siebie ludem Księgi. Izaak Wajnberg uważa, że nie chodzi tylko o to, iż „Żydzi są w posiadaniu Pisma Świętego, księgi nad księgami, jedynej, która ma wartość wieczną, powszechną, księgi przez Boga objawionej, zawierającej wszystko to, co

⁸¹ G. Gíner, *Tajemnica łoży*, przekł. A. Walulik, Warszawa 2009 (*El secreto de la logia*, 2006).

⁸² A. Alexander, *op. cit.*, s. 5.

⁸³ L. Trepp, *Żydzi. Naród, historia, religia...* W artykule wykorzystano również prace: G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*; Папюс, *Каббала или наука о Боге, Вселенной и Человеке*, Санкт-Петербург 1992.

chciał powiedzieć swemu wybranemu ludowi albo czego pragnął, żeby się później z niej domyślano. (...) Żydzi są ludem księgi dlatego, że w ich życiu księga gra rolę inną niż w życiu innych ludów. A księga ta jest inna niż inne księgi: popolicie zwana Talmudem, od dwóch tysięcy lat prawie jedyna, gdyż Biblia w życiu Żydów stoi na drugim miejscu”⁸⁴. Żydowskie Księgi: Tora pisana i ustna, Hagada, Miszna stawały się częstokroć przedmiotem literackich ujęć, tematem dywagacji, sensacyjnych fabuł, sposobem mówienia o kwestii żydowskiej. W 2008 roku wyszła powieść *Ludzie księgi* australijskiej pisarki, laureatki Pulitzera Geraldine Brooks. Jest to historia odnalezienia w Sarajewie *Hagady Pesachowej*, unikalnego manuskryptu powstałego w średniowiecznej Hiszpanii⁸⁵.

Wśród okultystycznych systemów wolnomularstwo nadało Księżdzie i Książce szczególną wartość i znaczenie, aczkolwiek najpilniej strzeżone sekrety tajnych stowarzyszeń przekazywane były wyłącznie ustnie. W czasie obrzędów w łoży na stole ołtarzowym znajdowała się Księga: najczęściej Biblia. Księga, a potem Książka, była symbolem światopoglądu o konieczności koncentrowania się na sprawach ducha, na moralnej doskonałości i intelektualnej perfekcji. Dla początkującego masona Książka była podstawowym i obowiązkowym sposobem wejścia na drogę do mądrości, do zawartości Księgi. Poznali ten proces wszyscy wykreowani przez literaturę kandydaci do masonerii zaczynający proces inicjacji, osiągania kolejnych stopni wtajemniczenia: Wilhelm Meister i Sędziwój, i Pierre Biezuchow, i Rafał Olbromski, i Settembrini, i Jegor Tietiochin, i wolnomularze z ostatniej powieści Dana Browna, biorący udział w akcie ratowania zdobyczy intelektualnych, etycznych i estetycznych światowej masonerii, która schronienie, rozwój, swój pełny kształt uzyskała w Ameryce⁸⁶.

⁸⁴ I. Wajnberg, *Literatura żydowska*, w: *Wielka literatura powszechna*, pod red. S. Lama, Warszawa 1930. Reprint wydany przez Wydawnictwo Gutenberg-Print, Warszawa 1995, t. I, s. 32.

⁸⁵ G. Brooks, *Ludzie księgi*, J. Skowroński, Warszawa 2008 (*People of the Book*, 2008).

⁸⁶ J. Goethe, *Lata nauki...*; J. Dziekoński, *Sędziwoj...*; Л.Н. Толстой, *Война и мир*, Москва 1948; S. Żeromski, *Popioły*, Warszawa 2001; T. Mann, *Czarodziejska góra...*; M. Осоргин, *Вольный каменщик...*

U schyłku XIX wieku okultyzm stał się systemem magicznych i mistycznych praktyk rytualnych mających na celu doskonalenie się jednostek, dla których Księga i Książka odgrywała prymarną rolę. W literaturze przełomu XX i XXI stulecia archetyp Księgi tworzył metaforę Świat-Księga, Bóg-Słowo. Stąd niezmiernie rozpowszechniony przez poststrukturalistów dyskurs „świat jako tekst” czy „czytanie świata”.

W związku z postawionym na wstępie pytaniem wydaje się, iż z analizy wybranych utworów literackich wynika, że powieść okultystyczna, ta *sensu stricto* i ta *sensu largo*, jest obecna we współczesnej literaturze światowej, oczywiście w formie dostosowanej do „naszych czasów”, czasów globalizacji, gospodarki rynkowej, marketingu, reklamy i wszechwładnych massmediów. Prawie wszystkie omawiane tu teksty wykorzystujące kod literatury okultystycznej otrzymywały miano best-sellerów, nie wszystkie jednak stały się wytworem sztuki masowej. Najwymowniejszym przykładem jest *Wahadło Foucaulta* (i najnowsza powieść Eco – *Cmentarz w Pradze*), które nie jest adresowane do szerokiej publiczności. Noël Carroll, autor *Filozofii sztuki masowej*, omawiając *Szatańskie wersety* Salmana Rushdiego, zauważył, że „książka ta, choć powszechnie kupowana, nie była równie powszechnie czytana”⁸⁷. To zdanie można w pełni odnieść do powieści włoskiego pisarza.

Moderniści byli zafascynowani okultyzmem, „poszukiwali tajemnych znaków i korespondencji we wszechświecie i usiłowali rozszyfrować jego ukrytą strukturę”⁸⁸. Postmoderniści z okultyzmu częstokroć uczynili element gry, metatekstową rzeczywistość bądź narrację gwarantującą zdobycie sławy. Można zatem zapytać o przesłanie komercyjnego produktu literackiego. Nie dotyczy to Umberto Eco, Carlosa Ruiza Zafóna, Paula Coelho, a nawet J.K. Rowling i ich powieści o dużym ładun-

⁸⁷ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, Gdańsk 2011, s. 191.

⁸⁸ J. Balbierz, *op. cit.*, s. 398. Fragment ten został wyrwany z następującego kontekstu: „Wassilij Kandinskij, Piet Mondrian czy William Butler Yeats poszukiwali tajemnych znaków i korespondencji we wszechświecie i usiłowali rozszyfrować jego ukrytą strukturę. Yeats był członkiem Towarzystwa Teozoficznego, następnie zaś Hermetycznego Zakonu Golden Dawn, czytał pisma Boehmego i Swedenborga i poprzez nie interpretował poezję Blake’a”.

ku treści edukacyjnych, budzących miłość do Księgi, książki i literatury. Nawet utwory, które nie zostały tutaj wymienione, kreujące światy alternatywne, czwartego wymiaru, fantastyczne zaświaty są również swoistą, nieco inną niż Michela Houellebecqa i Jonathana Franzena, oceną rzeczywistości, obrazem cywilizacji dobiegającej kresu.

Irena Fijałkowska-Janiak

CONTEMPORARY OCCULT NOVEL

The starting point of this work was to answer the question whether in current literary reality, in the chaos of phenomena multitude, in mass culture striving towards globalization, and attempting to become a bestseller by all means there exists a classic occult novel, in other words esoteric, known also as masonic, or initiatory in the wider context. This genre was practised by such writers as Edward Georg Bulwer-Lytton (*Zanoni* 1842), Józef Dziekoński (*Sędziwoj* 1845), Tadeusz Miciński (*Nietota* 1910, *Xiądz Faust* 1913), Gustaw Meyrink (*The Golem* 1915, *The Angel of the West Window* 1927), Herman Hesse (*Demian* 1919, *Journey to the East* 1932), Mircea Eliade (*The Secret of Dr. Honigberger* 1940) and many other formerly popular artists like Joris-Karl Huysmans i August Strindberg to name but a few.

Secret knowledge was a literary fashion which spread all over Europe to find susceptible ground in Russia of the turn of 19th century, the epoch which, overwhelmed by doubt in the meaning of world order, favoured the search of the light of hidden knowledge and the development of occult practices. It was then when the basic indicators of this kind of prose were formed.

The most important, almost indispensable, requirement was to interweave the occult religious and philosophical system which defines the worldview into the structure of the text. The occult presumed existence of three worlds: spiritual, astral and physical ones, tangible and intangible reality. The novel was devoted to issues resulting from the occult idea of reality, to the intervention of beings belonging to the world of the unseen in earthly matters. The plot in such novels developed on two levels: in the world of tangible reality and in the world of invisible magical powers and spiritual beings. The texts stressed the idea that man could gain power to shape reality if he knew the laws and powers ruling the both the tangible and intangible world and developed his own will. This could be achieved by way of initiation which aimed at order, cosmos, nous. Masonic novel, being a variation of occult novel, illustrated a masonic motto «Ordo ab Chao» inherited from the Rosicrucians. Great mystery, misterium magnum, stages of transmutation, i.e. the process of obtaining the philosopher's stone were no other than a metaphorical term for the path of initiation, psychological and mental preparation for the state of perfection of the world and man.

Having studied a substantial output of prose works belonging to world literature of the turn of 20th century we may conclude that occult novel survived, or more exactly was reborn in two forms: paraoccult novel referring, sometimes only through a game, to the code of esoteric prose and occult novel for young readers, the closest one to the tradition of esoteric novel.

Thus, occult novels for young readers became the basic subject and aim of research. Works like *The Alchemist* (1988) by Paulo Coelho; *The Alchemyst: The Secrets of the Immortal Nicholas Flamel* (2007) by Michael Scott; *Harry Potter* (1997–2007) by J.K. Rowling, novels by Carlos Ruiz Zafón, those for young readers in particular, works belonging to the fantasy canon: *Stardust* and *Neverwhere* by Neil Gaiman, *Children of the Lamp* cycle (*Children of the Lamp 1: The Akhenaten Adventure*, *Children of the Lamp 2: The Blue Djinn of Babylon*, *Children of the Lamp 3: The cobra king of Kathmandu*) by P.B. Kerr; *The Lost Journal of Indiana Jones*, *Paracelsus Elixir* by Alexandre Alexander underwent a thorough analysis while others were mentioned as context.

KATARZYNA ARCISZEWSKA
Uniwersytet Gdański



EZOTERYCZNY ASPEKT METAMORFOZY WAMPIRA I WILKOŁAKA W WYBRANYCH UTWORACH NAJNOWSZEJ ROSYJSKIEJ LITERATURY POPULARNEJ

Przełom XIX i XX wieku zaznaczył się w historii literatury i kultury rosyjskiej jako okres szczególnej fascynacji ezoteryzmem. Założenia różnych szkół popularyzujących nauki hermetyczne realizowano w licznych organizacjach i stowarzyszeniach, a także podczas prywatnych spotkań zwolenników okultyzmu, spirytyzmu, mesmeryzmu, teozofii, antropozofii i innych modnych wówczas ezoterycznych prądów. Motywy związane z szeroko pojętym ezoteryzmem należały do najczęściej eksploatowanych w literaturze, której przypisywano również rolę medium inicjującego kontakty odbiorców z wiedzą ezoteryczną, a poszczególne utwory wypełniały funkcję materiałów dydaktycznych¹, przekazujących informacje niezbędne dla przyszłych inicjowanych. Rolę nauczycieli poważnie potraktowali wybitni artyści, między innymi Andriej Biely, Fiodor Sołogub, Wsiewołod Sołowjow, którzy znaleźli swoich kontynuatorów i naśladowców wśród autorów tekstów zaliczanych do literatury popularnej. W tej grupie istotną rolę, ze względu

¹ Monika Rzczycka dokonała podziału literatury ezoterycznej tamtego okresu na dwa podstawowe typy: okultystyczną prozę dydaktyczną oraz powieść inicjacyjną. Zob. M. Rzczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

na wielkie zaangażowanie w dziedzinie szerzenia wiedzy ezoterycznej oraz imponującą liczbę opublikowanych utworów, odegrała Wiera Kryżanowska – pisarka-okultystka, posługująca się pseudonimem Rochester.

Tradycja ezoteryczna odżywa również obecnie. Postmodernistyczny przełom wieków odznacza się niezwykle zainteresowaniem czytelników literaturą fantastyczną, szczególnie jej nurtem fantasy, prezentującym z upodobaniem motywy i postacie irracjonalne. Geneza współczesnych wątków nadprzyrodzonych wywodzi się z różnych źródeł – baśni, folkloru, literatury gotyckiej, lecz w każdym z nich pobrzmiwają bardziej lub mniej czytelne echa okultystyczne. Naturalnie poziom dyskursu ezoterycznego we współczesnych powieściach popularnych dostosowany jest do oczekiwań odbiorców wspomnianych tekstów, zatem wychodzi poza hermetyczne granice wiedzy dla wybranych. Niemniej w dalszym ciągu wiedzę tę popularyzuje, a nawet w jakimś sensie rozwija. Wątki ezoteryczne ulegają nieustannym trawestacjom, przekształceniom, uzupełnieniom, przez co okazują się często bardziej żywotne, kreatywne, intensywniej konstruujące utwory na poziomie tekstów i podtekstów w porównaniu ze specyfiką tych zagadnień w literaturze epok wcześniejszych.

Do motywów literackich o ezoterycznym rodowodzie należy zaliczyć prężnie rozwijający się kompleks wątków związanych z postaciami wampira i wilkołaka², ulubionych zarówno

² Postacie wampira i wilkołaka pojawiają się wśród szeroko rozumianych motywów fantastycznych już w najwcześniejszych utworach literatury rosyjskiej, między innymi w dwunastowiecznym *Słowie o wyprawie Igora* (*Слово о полку Игореве*) czy piętnastowiecznej *Opowieści o Drakuli* (*Сказание о Дракуле*) Fiodora Kuricyna. Istoty nadprzyrodzone, takie jak wampir i wilkołak, są często prezentowane w bylinach, bajkach i innych utworach odwołujących się do rosyjskiego folkloru. W epoce romantyzmu w motywach wampira i wilkołaka z jednej strony twórcy kontynuują tradycję ludowej fantastyki, z drugiej zaś nawiązują do zachodnioeuropejskich wzorców literatury grozy. Przełom XIX i XX oraz początek XX wieku zachowują dychotomię interpretacji wątków wampirycznych, eksponując ich kontekst psychologiczny (ucieleśnienie zwierzęcych instynktów w naturze człowieka) i socjalny (odniesienie symboliki wampira do rzeczywistości rewolucyjnej i relacji ciemność–wyzyskiwany). Do ważniejszych pozycji z literatury wampirycznej należą oprócz wspomnianych powyżej: *Wilkołak* (*Оборотень*) Oresta Somowa (1829), *Wij* (*Вий*) Ni-

przez czytelników, jak i twórców³. Podstawowym kryterium okultystycznej klasyfikacji tych istot nadprzyrodzonych jest integralne dla obu wspomnianych twórców ludzkiej wyobraźni zjawisko metamorfozy. Jak wiadomo, proces przemiany stoi także u podstaw doktrynalnych wszelkich ruchów ezoterycznych i ich praktycznej realizacji. Wystarczy wspomnieć transmutację materii w praktykach alchemicznych⁴ czy transformację człowieka w ezoterycznych grupach inicjacyjnych⁵.

Jeszcze do niedawna przeistoczenie człowieka w wampira czy wilkołaka odczytywane było jako fenomen o wymowie pejoratywnej, degradującej istotę podlegającą przeobrażeniu. Takie stanowisko prezentuje między innymi Kryżanowska w wielu powieściach okultystycznych, w których wampiryzm pojawia się jako synonim kary za sprzeniewierzenie się czystości ciała i ducha, niezbędnej do osiągnięcia wyższego stopnia wtajemniczenia. Ulegając ówczesnym modom kulturowym, pisarka przedstawia w roli wampira kobietę fatalną, poddając jednoznacznej krytyce jej oddziaływanie na mężczyzn, a tym samym koncentrację na materialnej stronie życia i odbieranie świata wyłącznie przez pryzmat cielesnych namiętności. Okultystka prezentuje więc stanowisko zgodne z negatywnym nastawieniem do miłości fizycznej Władimira Sołowjowa, który twierdził, iż „drogą rozmnażania możemy rodzić tylko takie samo nietrawne i złe życie jak nasze i pomnażamy tylko ułudę i zło, przeto oddając się popędowi gatunkowemu, koniec koń-

kołaja Gogola (1835), *Rodzina wilkołaka* (*Семья вурдалака*) i *Upiór* (*Упырь*) Aleksieja K. Tołstoja (odpowiednio 1839 i 1841), *Zaczarowany zamek* (*Заколдованный замок*) Wiery Kryżanowskiej (1898), *Plomień* (*Пламень*) Pimena Karpowa (1913) i inne.

³ Świadczy o tym fakt, że powieści poruszające wątki wampiryczne i wilkołacze rzadko ograniczają się do historii jednoczęściowych, mamy do czynienia przeważnie z cyklami, seriami czy sagami, np. cykl powieści autorstwa amerykańskiej pisarki Charlaine Harris, którego bohaterką jest Sookie Stackhouse, saga *Zmierzch* (*Twilight*) Stephenie Meyer, seria *Patroli* Siergieja Łukjanienki (*Ночной дозор*, *Дневной дозор*, *Сумеречный дозор*, *Последний дозор*), trylogia *Profesjonalny zwierolak* (*Профессиональный оборотень*) i jej kontynuacja *Powrót zwierolaków* (*Возвращение оборотней*) Aleksandra Bielanina i Galiny Czernej.

⁴ Zob. R. Bugaj, *Hermetyzm*, t. 2, Warszawa 1998, s. 58–82.

⁵ Zob. M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, s. 23–86.

ców popełniamy jedynie bezużyteczne samobójstwo”⁶. Typowa dla Kryżanowskiej bohaterka pojawia się między innymi w powieści *Zaczarowany zamek* (*Заколдованный замок*, 1898). Jest nią kurtyzana, naznaczona wampirycznym piętmem jeszcze za życia. Świadczy o tym przypisana jej nienasycona seksualność⁷. W wyglądzie kurtyzany autorka podkreśla wulgarność i brutalność drapieżnika⁸ („Весь облик этой женщины напоминал присевшую пантеру, готовящуюся броситься на свою добычу”⁹). Cechy te zdaje się potwierdzać ozdoba-trofeum *femme fatale* – bransoleta z kamieni w kształcie serc, symbolizujących kolejne zdobycze kobiety-kusicielki. Po śmierci i wampirycznej metamorfozie bohaterki jej zgubny wpływ na mężczyznę-ofiarę zwiększa się. Wampirzyca wraz z krwią wysysa życiową energię kochanka, skazując go na śmierć. Ostatecznie protagonistę ratuje żona, przeciwstawiona metresie, obdarzona przez pisarkę anielskim wyglądem oraz wiedzą okultystyczną. W konfrontacji z wampirem Alisa wykorzystuje typowe atrybuty – krzyż i święconą wodę. Niebagatelne znaczenie w zwyczajnym starciu z kurtyzaną mają również modlitwy żony oraz jej duchowa czystość. Zestawienie dwóch odmiennych kobiecych typów służy w tej i innych powieściach Kryżanowskiej wyeksponowaniu mrocznej i potwornej natury krwiopijcy. Jednocześnie wskazany przez autorkę model interpretacyjny postaci wampira można potraktować jako literacką ilustrację teozoficznej koncepcji człowieka. Opisuje ona trzy podstawowe formy bytowe funkcjonujące na obecnym etapie kosmicznym – ciało fizyczne, ciało astralne i ciało mentalne, spośród których środkowy aspekt jest przedstawiany jako siedlisko zwierzęcych rządzących i niższych namiętności¹⁰. W tym kontekście wampir w ujęciu

⁶ W. Sołowjow, *Wybór pism*, t.1, przekł. J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 19.

⁷ Kenneth McLeish pisze: „W owych czasach polowań na czarownice wierzono, że jak wszyscy wysłannicy Szatana, wampiry są seksualnie nienasycone, dlatego zniewalają dziewice, wysysając jednocześnie ich krew”. K. McLeish, *Leksykon mitów i legend świata*, przekł. W. Gałęska, Warszawa 2001, s. 621.

⁸ Na często spotykane porównania kobiety fatalnej do pantery zwraca uwagę Maria Janion. Zob. eadem, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 214.

⁹ В.И. Крыжановская (Рочестер), *Заколдованный замок*, Рига 1995, с. 108.

¹⁰ Zob. M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie...*, s. 40.

Kryżanowskiej przyjmuje funkcję symbolicznej personifikacji bestii w człowieku – etapu na drodze ezoterycznego rozwoju jednostki, którego przekroczenie gwarantuje osiągnięcie wyższego poziomu duchowego.

W ponowoczesnym dyskursie wampirycznym sztywne granice negatywnej klasyfikacji tej postaci zacierają się. Motywy wampiryczne przestają być przedstawiane i interpretowane jednowymiarowo, nie są już emblematem wyłącznie złej, pierwotnej i dzikiej strony psychiki człowieka. Współczesne literackie wizje wampira charakteryzują się syntetyczną prezentacją dwoistej natury postaci, łączących tak skrajne i wykluczające się aspekty rzeczywistości jak: życie i śmierć, dobro i zło, dzień i noc, światło i ciemność. Wampir bywa więc obecnie często postrzegany jako istota doskonała¹¹, uosobienie *coincidentia oppositorum*. Taki wizerunek wpisuje się doskonale w definicję jednej z podstawowych reguł hermetyzmu – zasady bieguności: „Wszystko jest dwojakię; wszystko posiada bieguny; wszystko ma do siebie coś przeciwstawnego; podobne i różne jest jednym i tym samym; przeciwieństwa są z natury tożsame (identyczne); między nimi zachodzi różnica tylko ilościowa, skrajności się zbiegają; wszystkie prawdy są tylko półprawdami; wszystkie paradoksy mogą być usunięte”¹².

Prezentowany w literaturze najnowszej obraz odbiega od wyobrażenia klasycznego krwiopijcy i daje wampirowi szansę rozwoju i transformacji nie tylko z człowieka w bestię. W wyniku „alchemii duchowej”¹³ możliwa jest zmiana statusu istoty na

¹¹ Pod takim właśnie tytułem w 2006 roku powstał film wampiryczny *Istota doskonała* (*Perfect Creature*) w reżyserii Glenna Standringa. „W świecie podobnym do naszego eksperymenty doprowadziły do powstania gatunku doskonalszego od *homo sapiens*. Nazwano go Bractwem. Te wyższe istoty przez wieki żyły z ludźmi w harmonii” (fragment filmu). Ze względu na nadprzyrodzone zdolności członkowie Bractwa stworzyli elitarną grupę kapłanów założonego przez siebie kościoła, cieszyli się uznaniem i szacunkiem ludzi, byli ich opiekunami, obrońcami oraz ich duchowymi przywódcami. Symbiotyczny układ opierał się również na wymianie krwi – dobrowolni ludzcy dawcy dostarczali krew wampirom, zaś Bracia użyczali w razie potrzeby swojej krwi ludziom ze względu na jej uzdrawiającą moc.

¹² D.W. Stranden, *Hermetyzm. Tajemna filozofia Egipcjan*, przekł. M.W., Gdańsk 1998, s. 71.

¹³ *Ibidem*, s. 74.

drodze ewolucji metafizycznej, bowiem, według Kabały, „dany stan umysłu może być zamieniony na inny (tak jak mogą być zamienione metale i inne pierwiastki chemiczne); dany stopień stanu umysłu można zamienić na drugi; dane warunki jego przejawienia na inne; jeden biegun – na drugi; dane wibracje umysłowe – na inne”¹⁴.

Model metamorfozy, w którym pobrzmiwają echa okultystycznej i gnostycznej proveniencji, pojawia się w powieści Olega Diwowa *Nocny obserwator* (*Ночной смотрящий*, 2004). Akcja utworu rozgrywa się w fantastycznej przestrzeni współczesnej rosyjskiej prowincji, do pewnego stopnia inspirowanej wizją Gogolowską, zasiedlonej przez autora istotami nadprzyrodzonymi. Pisarz dokonuje podziału postaci irracjonalnych na organicznie funkcjonujące wśród ludzi – wilkołaki, i obce w przedstawionym środowisku – wampiry. Wśród tych ostatnich panuje swoista struktura, czytelnik zapoznaje się z charakterystyką poszczególnych stopni w hierarchii grupy, a także odmiennych sposobów realizacji wampiryzmu. Najciekawszym z punktu widzenia niniejszych rozważań jest przypadek podwójnej transformacji, której doświadcza jeden z bohaterów powieści. Igor Dolinski po tym, jak nieświadomie uległ wampirycznej inicjacji, podejmuje decyzję o przeciwstawieniu się instynktowi krwiopijcy. Odrzuca on kuszącą perspektywę nowej jakości życia po przemianie i rozpoczyna drastyczną kurację „odwykową” – w okresach wampirycznej aktywności (w powieści jest ona uzależniona od faz księżyca) zamyka się w specjalnie przygotowanej do tego celu piwnicy, gdzie przeżywa koszmar pozbawionego używek nałogowca. W rezultacie podjętych działań bohater ulega ponownej transformacji, w wyniku której pokonuje w sobie rozbudzoną w momencie wampirycznej inicjacji naturę drapieżnika, wyzwala się z uzależnienia od krwi, a jednocześnie zachowuje część nadprzyrodzonych właściwości – wyostrome zmysły, szczególnie węch i słuch, a także umiejętność telepatycznego czytania myśli. Podstawowym warunkiem odwrotnej przemiany jest silna wola („Переломаться можно только на голой силе воли, я это с самого

¹⁴ Ibidem.

начала знал¹⁵) i egzystencjalna świadomość protagonisty. Dolinski jako jedyny z przedstawionych bohaterów nie zgadza się na przyjęcie narzuconego mu losu i nie daje się omamić euforycznym stanom, przeżywanym w pierwszym stadium wampiryzmu. Protagonista stwierdza: „Если человеку комфортно в вампирской шкуре, ему переломаться вряд ли удастся”¹⁶.

Wampiryzm w powieści *Nocny obserwator* można zatem uznać za rodzaj testu na siłę indywidualności, a w ogólnym kontekście przedstawionego w utworze modelu społeczeństwa także za metaforyczną wykładnię wartości człowieka. Diwów dokonuje podziału bohaterów, zarówno ludzkich, jak i wampirycznych, przyjmując za kryterium klasyfikacji stopień konformizmu, „życia się” z „tym światem”, który utrudnia lub wręcz uniemożliwia właściwą interpretację sytuacji, w jakiej protagoniści się znajdują, zerwanie z rutyną rzeczywistości narzuconej przez system i odszukanie drogi samorealizacji. Pisarz łączy koncepcję wampiryzmu z ideą predestynacji. Metamorfoza wampiryczna uwarunkowana jest predyspozycjami inicjowanego człowieka: „Тот примитивный вампиризм, о котором люди знают из книжек и которым, собственно, ты страдаешь, – всего лишь ошибка развития некой скрытой возможности, спящей в отдельных людях”¹⁷. Osiągnięcie stanu wampirycznego stanowi cezurę określającą los bohaterów. Przyjmując wampiryzm, ulegają oni degradacji, wynaturzeniu fizycznemu i psychicznemu, a ostatecznie śmierci, zaś pokonując naturę krwiopijcy, zyskują status „wybranych” i szansę na krok w kierunku doskonałości. Potwierdza to autor, wskazując na następującą w postaci Dolinskiego integrację dwóch biegunów osobowości bohatera – wampira i człowieka, w wyniku której powstaje nowa istota: „Недовампир-перечеловек (...) Единственный представитель нового вида”¹⁸.

W powieści pojawia się także inna ciekawie nakreślona postać fantastyczna – wilkołak Wowka. W hybrydycznym wyglą-

¹⁵ О. Дивов, *Ночной смотрящий*, Москва 2008, с. 408.

¹⁶ Ibidem, s. 205.

¹⁷ Ibidem, s. 195.

¹⁸ Ibidem, s. 213.

dzie tego bohatera cechy zwierzęce łączą się z ludzkimi, tworząc obraz monstrum równie potwornego, co godnego współczucia. Emocje Wowki (strach przed ludźmi, smutek, samotność), odpowiadające jego niewinnej dziecięcej psychice, biorą górę nad cechami zewnętrznymi, identyfikującymi zaprezentowaną przez Diwowa istotę jako bestię. Autor obdarza wilkołaka takimi przymiotami jak empatia, zrozumienie praw rządzących naturą, nadprzyrodzona zdolność telepatycznego przekazywania i odczytywania myśli. Dzięki tym cechom bohater okazuje się być integralnie i organicznie wpisanym w mitologizowaną przestrzeń rosyjskiej prowincji w jej wymiarze zarówno materialnym, jak i metafizycznym. Los protagonisty jest przykładem zgubnego wpływu świata poza bezpiecznymi granicami opisaną prowincjonalnej enklawy. Jego przemiana jest wynikiem eksperymentów prowadzonych przez tajemniczych „starszych”, moskiewską grupę ludzi sprawujących kontrolę nad krajem. W tym wypadku metamorfoza symbolizuje ofiarę niewinnego człowieka, bezsilnego wobec organizacji/systemu. Pobrzmiwają tu również echa krytyki „nauki opartej na strukturach dominacji i zdobywaniu władzy przez wiedzę”¹⁹. Autor przeciwstawia naturalne poznanie, wynikające z predyspozycji duchowych Wowki, współczesnej wiedzy naukowej. Twórcy-oprawcy chłopca-wilkołaka noszą stygmat Frankensteinia, który „tworząc ludzką istotę, nie czyni tego ze szlachetnych pobudek (...), lecz po to, by zadośćuczynić własnej pysze (...). Nie liczy się z nikiem i z niczym (...), dlatego że jest nowoczesnym naukowcem, ufny w siłę własnego rozumu, nieuznającym tabu, polegającym nie na mocach nadprzyrodzonych, magii, lecz na swoich umiejętnościach i osiągnięciach poprzedników”²⁰.

Specyfika ukazania postaci neguje zasadność uznania jej za przeciwstawione człowiekowi monstrum. Przeciwnie, Wowka okazuje się w wielu sytuacjach bardziej „ludzki” niż otaczający go ludzie, a w scenach walk z wampirami Diwow przedstawia go jako kontynuatora dawnego mitu dobrego wilkołaka, stają-

¹⁹ M. Radkowska-Walkowicz, *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa 2008, s. 55.

²⁰ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 265.

cego w szranki z diabłami i czarownicami w obronie człowieka²¹. Znamienne, że w powieści *Nocny obserwator* głównymi uczestnikami zdarzeń odwołujących się do nieokiełznanej brutalności są ludzie wraz z drzemającym w ich naturze okrucieństwem i przyziemnymi popędami. Dobitym przykładem może być balansujący na granicy sadystycznej perwersji opis gwałtu dokonanego przez funkcjonariusza milicyjnego oddziału specjalnego, zajmującego się tropieniem istot zainicjowanych wampirycznie, na znajdującej się w stanie letargicznego snu wampirzycy. W innej scenie, kończącej decydujące starcie z krwiopijcami, mamy do czynienia z krwawym pandemonium, w którego centrum autor umieszcza wykazującego objawy szaleństwa członka drużyny łowców wampirów. Protagonista, noszący znamienne, ze względu na zwierzęce konotacje, nazwisko Kotow, wykazuje daleko idące podobieństwo do postaci z obrazu Lucasa Cranacha przedstawiającego rzeź dokonaną przez obłąkanego mężczyznę, dotkniętego likantropią, lecz nie wykazującego widocznych cech animalistycznych²².

Pozycję wampira oraz wilkołaka jako postaci ponadprzeciętnych prezentuje w swojej twórczości Wiktor Pielewin. Bohaterką powieści *Święta księga wilkołaka* (*Священная книга оборотня*, 2004) autor czyni lisicę A Huli, nadprzyrodzoną istotę o starożytnym i baśniowym rodowodzie:

Мы, лисы, не рождались, подобно людям. Мы происходим от небесного камня и состоим в отдаленном родстве с самим Сунь-у-Куном, героем «Путешествия на Запад» (впрочем, не стану утверждать, что все так и есть – никаких личных воспоминаний об этой баснословной поре у меня не осталось). В те дни мы были другими. Я имею в виду, внутренне, а не внешне. Внешне мы с возрастом не меняемся – если не считать того, что каждые сто

²¹ Zob. D. Alexander, *Czarownice, wróżbici, szamani. Podróż przez świat mitów i magii*, przekł. J. Korpanty, Warszawa 2008, s. 218–220.

²² Malarskim wizjom bestii został poświęcony rozdział *Obrazy budzące grozę* w: O.S. Rachleff, *Okultyzm w sztuce*, przekł. J. Korpanty i I. Liberek, Warszawa 1993, s. 191–224.

восемь лет у нас в хвосте появляется новый серебряный волосок.²³

Konstytutywne cechy opisanej postaci – doświadczenie, erudycyjna wiedza oraz zamiłowanie do ciągłego doskonalenia się, a także wiek (ponad dwa tysiące lat)²⁴ – predestynują lisicę do roli przewodnika duchowego, odpowiadającej misji nauczyciela-guru, prowadzącego adeptów okultyzmu przez meandry wiedzy tajemnej. Jej wyjątkowy status uwidacznia się szczególnie w powieściowych konfrontacjach bohaterki z ludźmi oraz innymi wilkołakami i mitem wilkołaka w ogóle. W tradycyjnym ujęciu motywu likantrop to istota zmieniająca się w zwierzę świadomie (powodem jest w tym wypadku zazwyczaj przewaga krwiożerczych instynktów w psychice osoby podlegającej przeobrażeniu) lub pod przymusem (najczęściej w wyniku zaklęcia, dziedziczenia lub fatum). Metamorfoza tego typu konotuje agresję, dzikość, mord, rozlew krwi, natomiast postać zwierzęca jest z reguły formą wtórną w stosunku do ludzkiej, do której wilkołak ostatecznie powraca²⁵. Na uwagę zasługuje fakt, że Pielewin nie proponuje czytelnikowi kolejnego wcielenia klasycznego wilkołaka. A Huli jest zwierzęciem nie tyle w biologicznym, ile w kosmicznym sensie, ale zwierzęca postać jest prawdziwą, identyfikującą i określającą naturę bohaterki. Przebywając wśród ludzi, lisica kamufluje swoją nadprzyrodzoną tożsamość zmieniając się w kobietę. Charakteryzuje ją też rzadko spotykana w przedstawieniach wilkołaka hybrydyczność²⁶. Zarówno w lisiej, jak i ludzkiej postaci protagonistka zachowuje ogon, który wyznacza jej nadprzyrodzone właściwości. Jego rola jest dość istotna, ponieważ jako integralna część formy magiczno-zwierzęcej na zasadzie *pars pro toto*

²³ В. Пелевин, *Священная книга оборотня*, Москва 2004, с. 10–11. W polskim wydaniu: W. Pielewin, *Święta księga wilkołaka*, przekł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2006, s. 12.

²⁴ Według Rudolfa Steinera „zaufanie, jakim darzono wtajemniczonych i ich towarzyszy w epoce atlantydzkiej”, opierało się w głównej mierze na „dawności» ich mądrości”. Zob. idem, *Kronika Akashy*, bez nazwiska tłumacza, miejsca i daty wydania, wyd. Babilon 2, s. 13.

²⁵ Zob. A. Gemra, *op. cit.*, s. 42–66.

²⁶ Ibidem, s. 50–51.

pozwała on A Huli stale zachowywać świadomość jej pierwotnej lisiej natury. Specyfika prezentacji bohaterki skłania więc do odrzucenia tezy o wyższości człowieka i prymatu ludzkiej formy w procesie likantropicznej przemiany.

Pielewin wzbogaca wizerunek lisicy o sofiologiczny wymiar toposu „świętej grzesznicy”, uosabiający „tęsknotę do boskiej androgynii, mitu jedności, odwieczne pragnienie zlania się z rzeczywistością ostateczną i niepodzielną”²⁷. Jego bohaterka zdaje się być współczesną egzemplifikacją sołowjowskiej formuły Sofii-Wiecznej Kobiecości, realizowanej w rosyjskich środowiskach artystycznych i intelektualnych Srebrnego Wieku. Pisarz adaptuje „wzorzec dekadencej madonny”²⁸ na grunt postmodernistycznego dyskursu literackiego, zachowując jego zasadnicze aspekty, o których pisze Monika Rzczycka: „Pojęcie «dekadencej madonna» zawiera w sobie programową «sofiologiczną» sprzeczność. Podkreśla status jednostki wybranej, sugeruje jej świętość i czystość, lecz także grzech, a przede wszystkim tajemnicę, przydając tym cechom jakiś wyjątkowy, metafizyczny sens. Dekadencej madonna jako obiekt uwielbienia, adoracji i modlitwy miała także reprezentować wiedzę i mądrość pochodzącą z innej rzeczywistości, co odgrywało szczególną rolę w inspirowanej doktryną Sołowjowa symbolistycznej mityce miłości”²⁹.

W obrazie A Huli Pielewin łączy wygląd dziecka („На вид мне можно дать от четырнадцати до семнадцати – ближе к четырнадцати.”³⁰) z urodą *femme fatale* („(...) тело у нас тонкое и стройное (...) волосы огненно-рыжего цвета, тонкие, шелковистые и блестящие. (...) даже самые красивые женщины рядом с нами кажутся грубыми заготовками – как наспех обтесанная глыба камня рядом с готовой скульпту-

²⁷ G. Legutko, *Młodopolski mit „świętej grzesznicy”*. *Literackie wizerunki Marii Magdaleny*, w: *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, pod red. G. Borkowskiej, L. Wiśniewskiej, Gdańsk 2010, s. 138.

²⁸ M. Rzczycka, *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002, s. 65.

²⁹ *Ibidem*, s. 65–66.

³⁰ В. Пелевин, *Священная книга...*, с. 10. W polskim wydaniu: s. 12.

poń³¹), odwołując się w czytelny sposób do innego nośnego w kulturze rosyjskiej i światowej modelu realizacji kobiecej seksualności – Lolity. Istotnym elementem w symbolicznej wymowie lisicy jest bezpłciowość i niezdolność do reprodukcji, co upodabnia bohaterkę do istot anielskich, duchowych, wyrażających ideał pełni w połączeniu pierwiastka męskiego i żeńskiego w jednym ciele³². Dzięki takiej charakterystyce postać A Huli zyskuje charakter transgresyjny, wykraczający poza zwyczajową interpretację wilkołaka jako ucieleśnienia „okrutnej i nieludzkiej agresywności”³³, przejawiającej się w skłonnościach sadystycznych i „perwersyjnej przyjemności nakrofażii i nekrofilii”³⁴.

W kontekście soziologicznym znamiennej staje się domena działania lisicy, czyli różne wymiary miłości. A Huli pracuje jako prostytutka, przy czym kontakt z korzystającymi z jej usług ludźmi ogranicza do wprowadzania ich w trans, w czasie którego klienci przeżywają iluzję fizycznego zbliżenia, zaś lisica przyswaja ich energię seksualną, ponieważ „akt płciowy zapewnia jej wszystko, by być ciągle żywą, młodą i urodziwą”³⁵. Przeporządkowanie lisicy sferze erotyki ma w powieści Pielewina charakter kosmicznej predestynacji: „добродетельная лиса должна зарабатывать только проституцией и ни в коем случае не использовать свой гипнотический дар в других целях – это закон неба, нарушать который не дозволяется”³⁶, zatem wyklucza konotacje aktu o podłożu hedonistycznym, perwersyjnym czy materialnym. Nacechowana pozytywnie erotyka zyskuje w utworze znaczenie procesu transmutacji, wzorowanego na założeniach chińskiej alchemii seksualnej³⁷. Jej „ostatecznym celem jest przemiana w *zhenren*, Człowieka Prawdziwego, który porzucił marność śmiertelnej formy, aby

³¹ Ibidem, c. 23–24 (w polskim wydaniu: s. 24).

³² Zob. R. Steiner, *op. cit.*, s. 42–47.

³³ A.N. di Nola, *Wstęp*, w: E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przekł. A. Pers, Kraków 2003, s. 21.

³⁴ Ibidem, s. 30.

³⁵ A. Gemra, *op. cit.*, s. 243.

³⁶ В. Пелевин, *Священная книга...*, c. 39–40 (w polskim wydaniu: s. 39).

³⁷ Zob. P. Cortesi, *W poszukiwaniu kamienia filozoficznego. Historia i sekrety alchemii*, przekł. L. Rodziewicz, Kraków 2005, s. 89–97.

przobrazić naturę nieśmiertelną, przenikniętą przez Czystego Ducha³⁸. Aby to osiągnąć, wtajemniczony dokonywał konwersji nieczystej energii rozrodczej w alchemiczną energię witalną, stosując odpowiednie ćwiczenia oddechowe, wizualizacje, a także rytualne praktyki seksualne³⁹. Podobną drogę pokonuje lisica. W relacji ze swoim kochankiem wilkiem-wilkołakiem A Huli przeżywa kolejne etapy wtajemniczenia od fascynacji miłością fizyczną, przez okres praktykowania miłości duchowej, aż po ostateczny moment iluminacji. W momencie oświecenia bohaterka odkrywa znaczenie nauki przekazanej jej przez starożytnego chińskiego mistrza. Okazuje się, że miłość jest kluczem do zrozumienia kosmicznej prawdy i osiągnięcia stanu metafizycznej wolności poza „tym” światem, iluzorycznym i złym, w którym „żyjemy wyłącznie dzięki niedostatkowi wiedzy. Gdy już w i e m y, odchodzimy od wszystkiego”⁴⁰. Dzięki wiedzy wypływającej z magii miłości lisica urzeczywistnia w finale powieści przekaz zakodowany w znaku uroborosa, odrywa się od czasu, rzeczywistości i materii w symbolicznym akcie unicestwienia, będącym jednocześnie aktem narodzin w sensie ontologicznym.

Motyw przemiany wampirycznej ściśle związany z procesem nauki i dochodzenia do ukrytej prawdy zostaje wyeksponowany w innej powieści Pielewina – *Empire V* (2006). W utworze tym wampiry zostają przedstawione jako elitarna grupa istot ponadprzeciętnych. Pierwszym kryterium doboru kolejnych członków wampirycznego społeczeństwa jest arystokratyczne pochodzenie, świadczące o starożytnym rodowodzie i randze wybrańców. Ich wyjątkowość pisarz akcentuje, wprowadzając w utworze poinicjacyjną tradycję przyjmowania imion bogów – wśród powieściowych postaci pojawiają się między innymi Brahma, Mitra, Baldur, Jehowa, Loki, Rama, Hera, Isztar. Spół sposób kreacji bohaterów prowadzi do jednoznacznego wniosku o wyższości wampira nad człowiekiem:

³⁸ Ibidem, s. 89–90.

³⁹ Zob. ibidem, s. 89–90.

⁴⁰ E. Cioran, *Upadek w czas*, przekł. I. Kania, Kraków 1994, s. 83.

Вампиры всегда были вершиной пищевой пирамиды. Это была первая разумная цивилизация Земли. Она не создавала материальной культуры – зданий, промышленности. Но это не значит, что она была низкоразвитой, совсем наоборот. С сегодняшней точки зрения ее можно назвать экологической.⁴¹

Według wampirycznej historii świata ludzie nie pojawili się na Ziemi w wyniku ewolucji, lecz zostali stworzeni w rezultacie eksperymentu „hodowlanego”. Po latach „pasożytowania” na prehistorycznych mięsożernych bestiach „вампиры поставили задачу перейти от мясного животноводства к молочному. Они решили создать себе дойное животное. В результате появился человек”⁴². Przejście na wegetarianizm bohaterowie powieści interpretują jako konsekwencję „rewolucji ducha” („революция духа”) i „nawrócenia religijnego” („религиозное обращение”)⁴³. W kontekście istoty sztucznie powołanej do życia człowiek nosi piętno golema, tworu ożywionego, acz pozbawionego rozumu i wolnej woli⁴⁴. Magiczne rytuały i moc tajemnego imienia Boga, inicjujące działania legendarnej postaci w powieści Pielewina zostają zastąpione alchemiczną formułą na miarę czasów ponowoczesnych: Iluzja-pieniądz-iluzja („Иллюзия-деньги-иллюзия”)⁴⁵. Energia, jaką człowiek traci w pogoni za merkantylnymi celami w świecie materialnej ułudy, przekształca się w magiczny komponent eliksiru nieśmiertelności. Powstaje z niej bablos, święty napój, który czyni wampiry bogami („Баблос – это священный напиток, который делает вампиров богами”)⁴⁶. Pisarz łączy odwołanie do okultystycznego wymiaru przedstawionego zjawiska z tra-

⁴¹ В. Пелевин, *Empire V*, Москва 2008, с. 167 (w polskim wydaniu: W. Pielewin, *Empire V*, przekł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 2008, s. 179).

⁴² Ibidem, с. 168 (w polskim wydaniu: s. 181).

⁴³ Ibidem, с. 168 (w polskim wydaniu: s. 181). O znaczeniu wegetarianizmu w okultyzmie zob.: Ч. Ледбитер, *Веgetарианство и оккультизм*, <http://www.theosophy.ru>.

⁴⁴ Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. I: *Część pierwsza od A do J*, Warszawa 2007, s. 365.

⁴⁵ В. Пелевин, *Empire V...*, с. 251 (w polskim wydaniu: s. 269).

⁴⁶ Ibidem, с. 250 (w polskim wydaniu: s. 268).

westacją chrześcijańskiego symbolu eucharystii. Spożywanie bablosu ma bowiem charakter sakralny i rytualny, wywołuje hipnotyczne stany, interpretowane przez wampiry w kategorii zbliżenia do absolutu.

Głównym bohaterem powieści jest młody mężczyzna – Roma (protagonista przyjmuje później imię Rama) – nieoczekiwanie dla samego siebie podlegający przemianie w wampira. Metamorfoza następuje w sposób daleki od tradycyjnych opisów. Owszem, i u Pielewina pojawia się motyw „krwawej inicjacji”, którego celem jest przeobrażenie człowieka w istotę nadprzyrodzoną, ale na tym kończą się asocjacje z klasycznym ukąszeniem. W *Empire V* medium przemiany stanowi nie krew, lecz język, który uosabia pierwotną wampiryczną istotę, prapamięć, jest odpowiednikiem wampirycznej duszy. Przekazanie języka stanowi zatem punkt kulminacyjny transformacji. Jej charakterystyka w utworze zbliżona jest do rytuału ofiary. Akt ten oznacza w powieści śmierć poprzedniego i narodziny nowego nosiciela języka i jednocześnie nowego członka wampirycznej diaspory. Moment przekazania języka staje się także początkiem i koniecznym warunkiem edukacji nowicjusza, gdyż „учителем выступает не личность вампира, а его природа”⁴⁷, czyli język, który potrafi rozpoznawać rzeczywistość i przyswajając informacje zakodowane w ludzkiej krwi. Wampiryczna dydaktyka przywodzi na myśl bezpośrednio asocjacje pracowni alchemika z jej przestrzenią rzeczywistą i symboliczną. Terminologia używana w rozmowach o krwi wywołuje skojarzenia z laboratorium (czerwona ciecz, fluid, elektrolit, elektro, preparat, roztwór). Biblioteka, z której korzysta bohater powieści, zawiera skatalogowane i opatrzone stosownymi uwagami próbówki z różnorodnymi preparatami krwi:

Я ронял в рот две-три капли жидкости из каждой пробирки и запивал их прозрачной горьковатой жидкостью, которая называлась «закрепителем». В результате в моей памяти вспыхивали целые массивы неизвестных мне прежде сведений – словно осмысленное северное сияние или огни

⁴⁷ Ibidem, c. 11 (w polskim wydaniu: s. 13).

информационного салюта. (...) Жидкости, которые я дегустировал, были коктейлями – сложными препаратами из красной жидкости множества людей, чьи тени в моем восприятии наслаивались друг на друга, образуя призрачный хор, поющий на заданную тему.⁴⁸

Kształcenie Ramy obejmuje również kurs dyskursu i glamouru, obowiązkowych i najważniejszych dla wampira dziedzin wiedzy. Dzięki nim protagonista poznaje tajniki zgodnego z wampirycznym kodeksem funkcjonowania w świecie, ponieważ „их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть”⁴⁹. Pobierana przez bohatera nauka ma znamiona wiedzy ezoterycznej. W powieści świadczy o tym przytoczona w czasie jednego z wykładów etymologiczna definicja słowa glamour:

«Glamour» происходит от шотландского слова, обозначавшего колдовство. Оно произошло от «grammar», а «grammar», в свою очередь, восходит к слову «grammatica». Им в средние века обозначали разные проявления учености, в том числе оккультные практики, которые ассоциировались с грамотностью. Это ведь почти то же самое, что «дискурс».⁵⁰

Ezoterycznego charakteru glamouru i dyskursu można dostrzec się też w specyficie skomplikowanego, meandrycznego wykładu, odpowiadającego hermetycznej formie tekstów ezoterycznych, zawierających szyfry i kody, uniemożliwiające ich odczytanie przez osoby niewtajemniczone. W procesie nauczania protagonista zdobywa wiedzę o gnostycznej proweniencji. Dzięki niej zyskuje świadomość zamknięcia w czasie i przestrzeni oraz bezsensu egzystencji w świecie-więzieniu. Oświecenie Ramy prowadzi do aktu analogicznego jak ten, który zamyka powieść *Święta księga wilkołaka*. Ma ono jednak charakter wyraźnie pesymistycznej konkluzji:

⁴⁸ Ibidem, c. 61 (w polskim wydaniu: s. 67–68).

⁴⁹ Ibidem, c. 57 (w polskim wydaniu: s. 63).

⁵⁰ Ibidem, c. 58 (w polskim wydaniu: s. 64).

Вот так, постепенно и незаметно для себя, мы становимся взрослыми. Приходят покой и ясность – но мы платим за это нашей наивной верой в чудо.

Когда-то звезды в небе казались мне другими мирами (...). Теперь я знаю, что их острые точки – это дырочки в броне, закрывающей нас от океана безжалостного света. На вершине Фудзи чувствуешь, с какой силой давит этот свет на наш мир. И в голову отчего-то приходят мысли о древних.

«Что делаешь, делай быстрее...»

Какой смысл этих слов? Да самый простой, друзья. Спешите жить. Ибо придет день, когда небо лопнет по швам, и свет, ярости которого мы даже не можем себе представить, ворвется в наш тихий дом и забудет нас навсегда.⁵¹

Przedstawione aspekty motywów wampira i wilkołaka oraz specyfika towarzyszącego im sztafażu wpisują się w ezoteryczny kontekst symboliki przemiany, z którą wiąże się proces zdobywania wiedzy opartej na wtajemniczeniu oraz doskonalenie psychiki i osobowości aż do momentu osiągnięcia statusu „существа, которое знает все ответы. Которое знает, «как надо»»⁵². W konfrontacji z przywołanymi postaciami nadprzyrodzonymi ludzie charakteryzują się ignorancją, ograniczonymi możliwościami percepcji, przywiązaniem do materialnej strony życia. W tym kontekście ostrzeżenie, że w każdym z nas kryje się bestia, traci swoją złowrogą wymowę, zaś wampir z domniemanego staje się pożądanym sobowtorem człowieka, nauczycielem i przewodnikiem.

Model wampiryzmu i wilkołactwa zaprezentowany przez Diwowa i Pielewina odwołuje się do wielowymiarowości metamorfozy. Pisarze skupiają się więc nie tylko na transformacji powieściowych bohaterów, ale zwracają uwagę również na przekształcenie sposobu literackiej prezentacji i interpretacji procesu wampirycznej przemiany, a także wykorzystują wątki wampira i wilkołaka w celu metaforycznego zobrazowania

⁵¹ Ibidem, c. 407–408 (w polskim wydaniu: s. 435).

⁵² О. Дивов, *Ночной смотрящий...*, s. 409.

zmian zachodzących nieustannie w Rosji na poziomie społecznym i strukturalnym. *Nocny obserwator*, *Święta księga wilkołaka* i *Empire V* zawierają istotne autorskie komentarze i oceny aktualnej sytuacji kraju, który ze względu na swoją historyczną i ekonomiczno-polityczną specyfikę wpisuje się w paradygmat dwubiegunowego, łączącego przeciwieństwa wampirycznego dyskursu.

Katarzyna Arciszewska

Esoteric Aspect of the Metamorphosis of the Vampire and Werewolf in the Selected Works of the Contemporary Russian Literature

The article describes the motive of the metamorphosis of the fantastic creatures in the context of esoteric and alchemic syndrome, which is closely connected with the figures of vampires and werewolves. The esoteric symbols illustrate in the works of the contemporary Russian literature the social, political and economic changes in Russia in the last few decades. The authors of the analysed novels regard, amid the esoteric symbols, as most important the process of learning and perfecting of the characters, which leads to the real hermetic knowledge and gnostic illumination.



МИХАИЛ БУЛГАКОВ КАК МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

В современном булгаковедении преобладает отношение к Михаилу Булгакову как к искуснейшему реалисту, моралисту¹, фантасту и мистификатору. Часто рассматриваются христианские и философские мотивы и темы его творчества². Булгаков славится как провозгласитель свободы творчества и романтический мастер. Тем не менее, кажется, что главное кредо его писательства еще не присвоено и не разгадано литературоведами. Здесь имеется в виду громкое заявление самого Булгакова о том, что он „мистический писатель”, сделанное им в известном письме Правительству от 28 марта 1930 года: „черные и мистические краски (я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ), в которых изображены бесчисленные уродства нашего быта, яд, которым пропитан мой язык, глубокий скептицизм в отношении революционного процесса, происходящего в моей отсталой стране, и противопоставление ему излюбленной

¹ J. Karaś, *Фантастическое в творчестве М. Булгакова и Н. Гоголя* („Петербургские повести” – „Дьяволиада” – „Мастер и Маргарита”), „Studia Rossica Posnaniensia” 1993, vol. XXIII, с. 60; А. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, Warszawa 2002, и др.

² D. Horczak, *Treści religijno-filozoficzne w powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa*, Poznań 2002; Е. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa*, Poznań 2008 и др.

и Великой Эволюции..."³. Причем писатель называет свое письмо „правдивым” и просит о том, чтобы „за пределами его не искать ничего”, поскольку оно „исполнено совершенно добросовестно”⁴. Полагаем, что стоит наконец прислушаться словам самого мастера и добросовестно выполнить его просьбу.

Итак, если в 1930 году Михаил Булгаков признал, что использовал „мистические краски” в своих произведениях, то мистические мотивы и мистическое содержание следовало бы искать в *Записках на манжетах* (1920–22), *Белой гвардии* (1924), *Дьяволяде* (1924), *Роковых яйцах* (1925), *Собачьем сердце* (1925), *Днях Турбиных* (1926), *Беге* (1927), *Зойкиной квартире* (1927), *Багровом острове* (1928). На первый взгляд, это может показаться малоубедительным. Однако, сначала мы предлагаем выяснить само понятие мистического для того, чтобы затем отнести его как к творчеству, так и особе Михаила Булгакова.

Понятие мистического связано, с одной стороны, с таинственными обрядами и таинством вообще, а с другой – со сверхчувственным способом познания бытия и результатами этого познания⁵. Сергей Булгаков определял мистику как внутренний (мистический) опыт, который дает соприкосновение с духовным, божественным миром, а также внутреннее постижение человеком природного мира. Философ подчеркивал при этом, что мистический опыт имеет объективный характер, в то время, когда обычный опыт простого душевного состояния ограничивается субъективностью и психологизмом⁶.

Нельзя при этом забывать, что мистика реализуется в шедеврах мировой литературы, с которыми исследова-

³ М. Булгаков, *Письмо правительству СССР* (от 28 марта 1930 г.), в: его же, *Под пятой. Дневник, письма и документы*, сост. и подготовка текстов В.И. Лосев, Санкт-Петербург 2011, с. 283.

⁴ Там же, с. 280, 284.

⁵ М.В. Яковлев, *Мистическое*, в: *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, глав. ред. и составитель А.Н. Николюкин, Москва 2001, с. 556.

⁶ С.Н. Булгаков, *Православие: Очерки учения православной церкви*, Москва 1991, с. 308.

тели часто связывают также наследие Михаила Булгакова. Имеются в виду *Божественная комедия* Данте, драматическая поэма Гете *Фауст*, фантастические повести Э.Т.А. Гофмана и *Мертвые души* Николая Гоголя. В России мистическое учение связано с такими именами как Владимир Соловьев, Сергей Булгаков, Павел Флоренский, Николай Бердяев, Анна Николаевна Шмидт, Елена Блаватская и др.⁷ Для мистического произведения характерна универсальная интуиция двоимирия, анамнезис (погружение художника в мистический мир), теургия (уровень художественной реализации и восприятия) и применение символа как средства закрепления и передачи мистического⁸.

Среди самых распространенных мистических мотивов в литературе следует отметить временно-пространственные связи, отражающие порядок иного, духовного инобытия, придание обычным физическим явлениям природы символического значения высшей реальности. Тема любви обычно противопоставляется демоническому началу, которое поглощает в себя окружающее и является разрушением добра и правды. Красота, в свою очередь, обладает теургической силой, поскольку переводит в материальный мир духовные созидательные энергии, рождает в душе человека любовь как опыт высшего мира, меняя его изнутри, а вместе с ним и окружающую действительность. Произведения литературы мистического толка носят гносеологический характер и представляют собой результат Богопознания⁹.

Итак, мистическое сознание преодолевает узкие рамки персонального сознания, ограниченного сознанием эго, погруженным в логичный, злбодневный, земной мир. Оно соответствует тому, что в современной науке называется сознанием трансперсональным. Именно такой тип сознания относится к психическому состоянию человека, обеспечивающему ему связь с космосом, с Пра-Энергией, Полнотой, Всеединством. В результате опыта трансперсонального (мистического переживания) возникает т.н.

⁷ М.В. Яковлев, *Мистическое*, указ. соч., с. 556.

⁸ Там же, с. 558.

⁹ См.: там же, с. 557.

космическое сознание¹⁰. Согласно Алиции Сакагухи, созерцание настоящей жизни как таковой возможно только благодаря мистическому переживанию, когда человек постигает самого себя и весь мир как одно целое. Увы, такое понимание человеческого сознания остается пока чуждо современному массовому миропониманию¹¹. Причем, человек, который не в состоянии преодолеть общественные и культурные убеждения и представления об окружающем мире, не сможет обрести мистического сознания.

Мистик, это обычно интроверт, который обращает свою душу к самому себе для того, чтобы обнаружить в ней божественный элемент и связь с Богом. Это открытие божественного в онтологическом смысле. Проблема в том, как замечает Ежи Прокопюк, что для того, чтобы понять мистика, надо самому быть мистиком¹².

Впрочем, некоторые исследователи, такие как, например Александр Шиндель, утверждают, что когда Булгаков заявил в письме Правительству, что он мистический писатель, то он вложил в эти слова определенный смысл – не только разъясняющий суть его художественного метода, но также проявил себя как мистическая личность и человек совершенно бесстрашный¹³. Оппоненты такой постановки вопроса считают, что во всякой мистике скрыта тайна, а тайны Булгакова разгадать нельзя¹⁴.

Естественно вопрос о мистическом сознании автора „закатного романа” не простой, но и не безнадежен, как нам кажется. Известный польский булгаковед Анджей Дравич отмечал, что религиозная жизнь Булгакова проходила втайне и имела сугубо личный характер. Причем влияние духовного и интеллектуального наследия отца в данном

¹⁰ A. Sakaguchi, *Język – mistyka – prorocтво. Od doświadczenia do wysłowienia*, Poznań 2011, s. 75–77.

¹¹ Ibidem, s. 79.

¹² J. Prokopiuk, *Janusowe oblicze mistyki*, w: idem, *Matrix, czyli okultystyczny bróg (ale nie plewiony)*, Białystok 2008, s. 152.

¹³ А. Шиндель, *Пятое измерение*, „Знамя” 1991, № 5, с. 198–199.

¹⁴ K. Tur, *Zamiast posłowania. Nie napisane stronicie*, w: M. Bułhakow, *Trzy życia*, przekł. K. Tur, Białystok 1995, s. 226.

случае бесспорно¹⁵. Ученый считает Булгакова глубоко верующим человеком, который скрывал свой интимный духовный мир от посторонних глаз, а иногда даже шутил над некоторыми элементами ортодоксальной, официальной религии¹⁶. Также Владимир Лакшин признает, что у Булгакова нельзя обнаружить традиционного религиозного сознания. Однако его нравственное сознание было глубоким и прочным. Согласно Елене Булгаковой, ее муж верил, но „не по-церковному”, а „по-своему”¹⁷.

Михаил Булгаков несомненно обладал необыкновенной интуицией¹⁸. Тема мистического в творчестве писателя, правда редко, но уже отмечалась критикой. Алла Злочевская, например, считает, что стремление Булгакова к религиозно-мистическому постижению мира заметно в области эстетической и метафизической проблематики, трагикомического видения мира, концепции фигуры писателя-Демииурга, структурообразующей модели „двоемирия” и мозаично-фрагментарной композиции, а также в оригинальной версии *сновидческой реальности*¹⁹. Кроме того, Юлия Кондакова, рассматривая бесспорное влияние поэтики Гоголя на булгаковскую картину мира, обращает внимание на немаловажный факт мистических пристрастий обоих литераторов. Исследовательница отмечает, что мистическое сознание устраняет различие между индивидом и миром, постигая изначальное единство миропознания. Соответственно, и Булгаков, и Гоголь воспринимали мир в единстве

¹⁵ A. Drawicz, *Mistrz i diabeł. Rzecz o Bułhakowie*, указ. соч., s. 470.

¹⁶ Ibidem, s. 492.

¹⁷ См.: В. Лакшин, *Мир Михаила Булгакова*, в: М. Булгаков, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 1, Москва 1989, с. 65.

¹⁸ См.: J. Prokopiuk, *Po trzykroć romantyczny „Mistrz”*, w: idem, *Piękno jest tylko gnozy początkiem...*, Katowice 2007, s. 248.

¹⁹ А. Злочевская, *Три лика „Мистического реализма” XX в.: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков*, „Opera slavica” 2007, № 3, <http://www.bogoslov.ru> (29.10.2011). Ученая применяет термин „мистического реализма” к творчеству Булгакова, подчеркивая, что это одно из оригинальнейших явлений литературе XX века в эстетико-философском плане. Его истоки литературовед видит в прозе немецких романтиков (Гофман, Фауст Гете). Причем в статье отмечается также, что А. Белый в работах о символизме теоретически осмыслил „мистический реализм” как феномен литературы.

видимого и невидимого. Причем в логике их произведений события первого в каждый момент зависят от второго. Более того, оба писателя придавали огромное значение интуиции, поскольку благодаря ей мистик проникает в истины, закрытые для трезвого рассудка²⁰.

Проблема мистического в творчестве Булгакова относится также к вопросу масонской символики и масонской темы в синтезирующем все его творчество романе *Мастер и Маргарита*. Данная символика реализуется в сюжетной линии связанной с Иваном Бездомным, Мастером и другими героями, осуществляя символику процесса масонской инициации. Сверх того, сквозь призму масонской символики можно рассматривать также кульминационную сцену романа, т.е. Великий бал у сатаны. В рамках такой интерпретации превращение оживленной головы Берлиоза символизирует смерть старого, ложного мастера, а место его занимает, извлеченный из лечебницы, главный герой романа. Сам сатана является носителем высшей масонской степени Великого Командора²¹. Как утверждает Борис Соколов „масонский след” в *Мастере и Маргарите* берет свое начало от статьи отца Михаила Булгакова – Афанасия Булгакова *Современное франкмасонство. (Опыт характеристики)*. В данной работе отец писателя предполагал, что масонство стремится создать новую веру, утверждающуюся на вечных основах всех верований, на том всеобщем начале, которое можно найти во всякой религии, т.е. на вере в Величайшее бытие, Личное Существо, Строителя вселенной²².

При этом, данный вопрос усугубляется тем обстоятельством, что автор *Фауста*, с которым Булгаков ведет диалог в *Мастере и Маргарите*, был масоном и в своей драматической поэме также воплотил масонские мотивы и темы,

²⁰ Ю.В. Кондакова, *Гоголь и Булгаков: мистика творчества*, „Гуманитарные науки” 2002, № 24, вып. 5, <http://proceedings.usu.ru> (29.10.2011).

²¹ Б. Соколов, *Михаил Булгаков: загадки творчества*, Москва 2008, с. 552. О масонских мотивах в *Мастере и Маргарите* писали также другие исследователи: Е. Кrawiecka, *Apokalipsa według Michaila Bulhakowa*, Poznań 2008.

²² Б. Соколов, *Михаил Булгаков: загадки творчества*, указ. соч., с. 551.

отражающие масонскую теоретическую философию. Ссылаясь на мистические связи и истоки булгаковской поэтики нельзя забывать и о тех влияниях, о которых говорилось исследователями многократно. Здесь имеется в виду отражение в булгаковских текстах идей о Павла Флоренского²³, Сквороды и Владимира Соловьева²⁴. Своего рода пиком на пути к поискам и попыткам полного раскрытия мистического содержания наследия Михаила Булгакова, является работа Александра Кораблева *Мастер. Астральный роман*²⁵. В этой совершенно новаторской книге приводятся не только тексты Булгакова, документы из его биографии, но дается также информация эзотерического характера, позволяющая прояснить те темные места в булгаковедении, которые нельзя раскрыть с применением традиционной методологии. Интересно, что эта информация не противоречит, а скорее всего дополняет и пополняет знания приобретенные до сих пор исследователями.

Правда, появляются также и такие работы как, например, статья Альфреда Баркова, в которой автор не спорит с аргументами, а осмеивает вышеприведенный труд: „Попытку привлечь духи покойников к решению научных задач совершил А. Кораблев. Через знакомого экстрасенса автору удалось не только восполнить многие пробелы в биографии Булгакова, но и извлечь из потустороннего мира сенсационную информацию о том, что автор „закатного романа” был энергетическим вампиром и что одна из случайных связей наградила его нехорошей болезнью. Эти изыски не стоят даже изведенной на них бумаги...”²⁶. Причем, автор данной статьи в своей интерпретации *Мастера и Маргариты* при-

²³ А.А. Кораблев, *Консультации профессора Воланда*, „Филологические записки” 1997, вып. 8, с. 33–37.

²⁴ См.: И.Л. Галинская, *Криптография романа „Мастер и Маргарита” Михаила Булгакова*, в: ее же, *Загадки известных книг*, Москва 1986, с. 65; D. Horczak, *Treści religijno-filozoficzne w powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaila Bulhakowa...*

²⁵ См.: А. Кораблев, *Мастер. Астральный роман*, Донецк 1996.

²⁶ А. Барков, „*Мастер и Маргарита*”: о методологии исследования структуры, „The Newsletter of the Mikhail Bulgakov Society” 1997, № 3, <http://literarytheory.narod.ru> (29.10.2011).

ходит к выводу о том, что Булгаков всего-навсего в своем заветном романе искусно упрятал под соцреалистическую оболочку злую сатиру и на тоталитарную систему, и на бюрократов от литературы. В итоге, оказывается, что Мастер это Горький, а Воланд это Ленин, который „на своем балу выпустил на волю звериные инстинкты преступников всех времен и народов, что финал романа — апокалипсис, описанная в романе гибель Москвы”²⁷. Кажется, что вряд ли Михаил Булгаков отвел бы столько лет, и то вдобавок последних, на то, чтобы соорудить обыкновенную сатиру на тех, которые не были даже в состоянии предсказать, что будут делать на следующий день... Полагается все-таки, что интересы автора *Мастера и Маргариты* были намного шире.

Возвращаясь к вопросу о мистическом в творчестве Булгакова, следует остановиться на проблеме разграничения мистического от фантастического. Категория фантастического в произведениях писателя обычно не оспаривается. Однако, поскольку эти понятия взаимно исключаются, стоит задаться вопросом о характере содержания булгаковских творений. Итак, понятие фантастического обозначает сферу фантазии и воображения, которая не имеет своей целью воссоздание действительности в ее законах и условиях, но свободно нарушает их, поэтому оно противостоит реализму. Категория мистического, наоборот, она не только отражает реальность, выявляя ее истинный характер, но выходит еще дальше в сферу сверхъестественного. Мистически настроенный человек придает большое значение интуиции и возможности непосредственного общения с Абсолютом²⁸. В итоге, оказывается, что Булгаков как мистический писатель скрывал под фантастическими образами конкретную мистическую символику и мистическое содержание. Естественно, мистика даже в фантастических повестях Булгакова не столь явна, как, например, в творчестве молодых символистов вроде Андрея Белого, но ее роль в идейном плане

²⁷ Там же.

²⁸ См.: *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1989; t. 2, s. 186; t. 1, s. 572.

произведения не становится от этого менее значительной. С другой стороны, никак нельзя допускать ту ошибку, которая обычно совершается широкой публикой, воспринимающей мистическое как иррациональное²⁹.

Согласно сказанному выше, категория мистического в литературном произведении осуществляется при помощи и с применением следующих мотивов и тем: „двоемире”, в котором видимое зависит от невидимого; демонология как качественное противопоставление правде и истине, образ главного героя, символически приобретающий черты Демиурга; главный смысл произведения, имеющий гносеологический характер, связанный с элементом божественного как главного составляющего в модели бытия; тема любви, служащая антитезисом демонологическому началу. К этому можно добавить те мотивы, которые связаны с мистической темой инициации. При этом предлагаем сослаться на пионерскую работу Моника Жечицкой, рассматривающую инициацию в рамках темы и жанра литературы. Основываясь на произведении Новалиса *Генрих фон Офтердинген*, исследовательница создала модель инициации как художественной темы и структуры. Соответственно, к главным мотивам этого типа принадлежат: мотив пути (становящийся в смысловой структуре произведения движением внутрь себя), символическая смерть героя (метаморфоз „старого человека” в „нового человека”), образ любимой женщины (встреча с которой обозначает новую жизнь для героя), объединение возлюбленных как аллегория высшего познания, мотив двойника, мотив сна и исчезновение выразительной грани между сном и явью³⁰.

Обсуждая вопрос мистического в творчестве Булгакова, следует также вспомнить о гофмановском принципе „небесной лестницы”, которая, по словам Короблева, угадывается не только в *Мастере и Маргарите*, но и во всей совокупности произведений Булгакова. Небесная лестница понимается как стратегия ступенчатого духовного вос-

²⁹ См.: М.В. Яковлев, *Мистическое*, указ. соч., с. 558.

³⁰ М. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010, s. 304–314.

хождения, это логика приобщения к некоторому знанию. Кораблев выделяет следующие „жанровые форматы” модели лестницы в творчестве Булгакова: первая стадия приобщения – фельетонная, вторая стадия – фантастическая, третья стадия – романная. В первой стадии Булгаков проявляется как писатель-мистик комически показывающий, чем мистика не является: розыгрышом, шарлатанством, суевериями и т.д. Вторая стадия, она похожа как предыдущая апофатическая, выраженная в повестях (*Дьяволиада*, *Роковые яйца*, *Собачье сердце*) и представляет собой разнообразные игры воображения, имеющие, однако научное или аллегорическое обоснование (изобретение луча жизни или пересадка органов). Третья стадия, это первый и последний романы Булгакова, которые, по сути, структурно почти идентичны. В обоих романах присутствует иерархия истинных учителей, передающих мистическое знание жизни (*ученик* – больной поэт по имени Иван, пишущий в духе времени, а в финале исцеляемый и от болезни, и от поэзии; *лжеучитель* – по имени Михаил, руководитель литературного сообщества, редактор, теоретик, чья характерная черта – красноречие). Вдобавок, рядом с этой прозаической жанровой системой существует и зеркальная, т.е. драматургическая система, с теми же жанровыми различиями³¹.

Кроме того, в романах Булгакова намечается общее структурно-мистическое основание, отражено в модели и идеи мистерии. Булгаковские романы, не только современные мистерии, но и виртуальные школы эзотерического знания. Согласно Кораблеву, в данном случае сюжет обусловлен логикой постепенного, по степеням и ступеням, приобщения к тайному знанию, размыкающему сознание и, соответственно, представления о природе и пределах бы-

³¹ А.А. Кораблев, *Михаил Булгаков как мистический писатель. (К вопросу об авторском самоопределении)*; реферат был прочитан на пленарном заседании во время международной конференции „Михаил Булгаков. Его время и мы” (Краков, 22–24 сентября 2011 г.). Данный текст будет опубликован в виде статьи в сборнике конференционных материалов. В нашей статье он используется при согласии автора.

тия. Соответственно, мистический писатель не изображает, а *воплощает* в слове духовные сущности³².

Названные нами важнейшие компоненты мистически направленного литературного произведения, можно обнаружить в широком диапазоне проявлений в творчестве Булгакова. Чтобы это доказать не надо даже использовать материал романа *Мастер и Маргарита*, хватит отнестись к произведениям, написанным им в двадцатые годы. Поскольку мы ограничены объемом одной статьи, то предлагаем сосредоточиться в настоящем анализе на повести *Белая гвардия* (1924) и фантастических повестях *Дьяволиада* (1924), *Роковые яйца* (1925) и *Собачье сердце* (написано в 1925, а впервые издано в Лондоне и во Франкфурте в 1968 году, в СССР – в 1987 в журнале „Знамя” № 6).

В булгаковской картине мира мистическое, приобретает противоположный, т.е. негативный смысл, в результате чего центральный герой не только не постигает высшего познания и высшей духовности, а подвергается падению и смерти. Тем не менее, все вышеприведенные компоненты присутствуют, с той только разницей, что выполняют обратную гносеологическую функцию. Следовательно, конструкция двоemiрия состоит из мира физической, материальной действительности и образов внутреннего мира героя, либо мистически преображенного мира первого варианта. Поскольку герои подвергаются не процессу инициации, а модели обратного порядка, то их гибель начинается с уровня мира духовного и заканчивается на физическом уровне. Причем, следует подчеркнуть, что здесь „невидимое” подчиняется „видимому”. Таким образом, мир превращается в антимир, в котором духовное поглощается физическим. Поэтому в этих произведениях художественная установка сделана на демоническое начало. Булгаковская демонология подчиняет себе все составные элементы изображенного мира, а также мотив сна, соотношение между сном и явью, духовный путь героя, тему любви и конденсируется в образе двойника.

³² Там же.

В этом двоemiрии наблюдается движение сверху вниз. Ложь, отсутствие смысла, доведенные до абсурда – основа физического мира и механизм, нарушающий космический порядок и поглощающий все духовное. В его центре находится не божественное начало, а хаос, сотворенный человеком. В *Белой гвардии*, это противопоставление гармонии мира прошлого, ассоциированного с христианской духовностью, наступающему новому миру хаоса и смерти. Стоит при этом напомнить, что, фокусируясь в анализе на фигуре главного героя очередных произведений, в данном случае, мы имеем дело с нетипичным образом героя, так как в *Белой гвардии* – это Город.

Двоemiрие в фантастических повестях осуществляется, с одной стороны, путем противопоставления наступающего чудовищного мира гадюк и других диких зверей миру прошлого (*Дьяволиада*, *Роковые яйца*, *Собачье сердце*), а с другой, параллельно проникающим внутренним мирам героев (Коротков, попадающий в безумие, профессор Персиков и профессор Преображенский, приходящие в ужас от творения рук своих). Сфера божественного осталась позади, покинута человеком, она ему все больше чужда и ненавистна. Именно это отчуждение стало причиной краха всех начинаний и дел булгаковских героев. Кстати, эта проблема связана в творчестве Булгакова также с темой Великой Эволюции, о которой сам писатель упоминает в своем письме Правительству.

Мотив сна³³ в произведениях Булгакова требует вообще отдельного анализа, поскольку он является не только сквозным мотивом в целом творчестве писателя, но всегда играет важную роль, указывая непосредственно на идейную суть текста. Для настоящей работы представляется полезным

³³ В *Дьяволиаде* Короткову приснился пророческий зловещий сон – живой бильярдный шар на ножках, запах серы. В *Роковых яйцах* мотив сна превращается в бессонницу, которой страдает не один Персиков, так как зловещим сном является демоническая действительность. Кроме того, в квартире профессора появляется „сонный” сотрудник Лубянки, которого автор сравнивает с ангелом. В *Собачьем сердце* сон видит собака во время операции – пес не уверен еще, где начинаются сновидения, а где действительность.

вспомнить сон героя из *Белой гвардии*. В начале произведения Алексей Турбин видит вещий сон. В нем не только исчезает граница между действительностью и сном, но, значительнее то, что герой видит во сне умершего в 1916 году Жилина, который рассказывает ему о своих беседах с апостолом Петром и Богом. Кажется, что в содержании беседы Жилина с Богом заключается идейная суть и этическая установка Булгакова. Когда Жилин (и, между прочим, сам Турбин) удивился тому, что большевиков принимают в рай, то Бог на это ответил: „все вы у меня, Жилин, одинаковые”, и „поступки у вас у всех одинаковые”. Причем Бог судить будет не по вере, а именно, по поступкам.

Творящее человеком безумие и созданный им абсурдный мир упраздняют границу между физической и духовной сферой бытия. В *Белой гвардии* правда жизни и бытия высказывается в сфере сновидений. В *Дьяволиаде* главный герой настолько теряет связь с действительностью, что не может уже различить кажущееся от настоящего. Относительно *Роковых яиц* и *Собачьего сердца* следует признать, что читатель сам теряет уверенность, где начинается, а где заканчивается правдоподобное. Точно таким же образом профессор Персиков и Преображенский потеряли чутье возможного и недопустимого.

Особенно интересным представляется сопоставление символического образа Демиурга с центральными лицами анализируемых нами текстов. В *Белой гвардии* роль Демиурга несомненно играет двуликий демон Троцкий-Петлюра. Демиургические черты в *Дьяволиаде* приобретают также „двуликий” Кальсонер, а в *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* Демиургами становятся профессора, которые сотворили монстров и, таким образом, стали творцами бедствий, разрушающих изображенные миры данных повестей.

Внутренний путь познания, совершенный героем, воплощается в данных повестях во временных рамках и обозначает либо символическую (*Белая гвардия*, *Собачье сердце*), либо буквальную смерть героя (*Дьяволиада*, *Роковые яйца*). Символическая смерть в данном случае может обозначать

не совершившийся процесс познания (*Собачье сердце*) или видение собственной смерти во сне (*Белая гвардия*). Причем, как уже говорилось раньше, путь внутреннего развития героя обуславливается или, скорее всего, парализуется направлением развития внешнего мира. Истоки демонического указывают на новый порядок, который постепенно поглощает все сферы жизни. Город, в котором берет свое начало русское христианство, теряет свою сущность (в книге отмечается градация описаний этого процесса). Это, в свою очередь, влияет на судьбы жителей Города и, прежде всего, на жизнь Алексея Турбина. Сначала умирает его мать, затем нарушается уют и порядок в доме, семья разрушается, возникает сознание реальной опасности, герой безвластно подчинен обстоятельствам. Чередом этого схождения в ад, является состояние болезни Алексея Турбина, когда он находится на грани жизни и смерти. Конец злосчастного пути героя – зловещий сон Турбина: „Беззвучно стреляли, и пытался бежать от них Турбин, но ноги прилипали к тротуару на Мало-Провальной, и погибал во сне Турбин”³⁴. В финале повествователь покидает героя погруженного во сне.

В *Дьяволиаде* наблюдается аналогичный путь в адскую бездну Короткова, причем разрисован сатирическими красками. В начале произведения нарастают постепенно парадоксы в области внешнего мира, которые все сильнее втягивают в свое абсурдное течение героя. Итак, сюжет разворачивается с того, что Спимат производит спички, которые не зажигаются, затем предприятие предлагает зарплату сотрудникам в виде этих негодных спичек. Нарастивание парадоксов касается также героя, стремящегося сохранить работу, за которую и так ему не платят. В результате того, что Коротков безуспешно старается найти смысл в безумном мире, он сам начинает сходить с ума. Вершиной абсурда кажется момент, когда герой сам подчиняется принципу – нет документа, нет человека. Соответственно, Коротков ищет свои документы, чтобы всем доказать, что он существует. Оказывается, что источником безумия пред-

³⁴ М. Булгаков, *Белая гвардия*, Санкт-Петербург 2003, с. 249.

стоит голова человека, так как абсурды внешнего мира исходят из безрассудных решений, и впоследствии становятся действиями. Таким образом, путь Короткова в бездну отмечен поочередно следующими этапами: герой теряет зарплату, затем работу, герой в полном отчаянии от непонимания происходящего, герой теряет документы, герой теряет ум, бежит от погони и – окончательно – теряет жизнь.

Любопытно, что модель пути героя можно определить как семиступенчатый процесс. И если в двух приведенных нами выше повестях Булгаков устанавливает закономерность этого пути, то в *Роковых яйцах* и *Собачьем сердце* она уже установленная. В данном порядке наблюдаются следующие этапы развития судьбы героя: случайное событие, предстоящее завязкой судьбоносных происшествий в жизни героя; проведение эксперимента, процесс, вызванный экспериментом либо его непосредственное последствие (в обоих случаях это нежелательные явления для героя); события внешнего характера (воздействие перемен, происходящих во внешней среде и окружении, на жизнь героя) – на данном этапе нарушается режим работы и истощается здоровье героя (эти события описываются обычно в шестой главе); затем нарушается интимная сфера жизни героя (мотив „чужого”, бунт героя, так как события происходят против его воли). Предпоследний этап обозначен катастрофой, предшествующей либо гибели героя, либо его поражению.

Соответствующим образом данная модель рассмотрена в трех повестях. В *Роковых яйцах* путь профессора Персикова начинается со случайного открытия таинственного луча. Затем профессор сооружает камеру для того, чтобы искусственным способом получить его в увеличенном виде. В результате успешно проведенного эксперимента профессора постигает нежеланная слава, которая его раздражает. Причем происходящее является для него неожиданностью и застаёт его врасплох. Далее, куриный мор в республике и вызванная им необходимость соучастия профессора в работах чрезвычайной комиссии по поднятию и возрождению куроводства нарушают его обычный режим работы и истощают здоровье. Неожиданно у профессора

появляется Рок с бумагой из Кремля, и ученый вынужден отдать незнакомому свои камеры (мотив бунта, нарушается интимная сфера героя и насилуется его воля). Это в свою очередь вызывает катастрофу – сначала в совхозе „Красный луч”, а затем во всей республике. Профессор получает по ошибке куриные яйца и тогда переживает откровение, так как осознает, какие будут последствия этой ошибки. Финал пути героя – его смерть, которая стала логическим следствием всех предыдущих событий.

Жизнь профессора Преображенского в *Собачем сердце* меняется в тот момент, когда он случайно встречает голодную собаку и решает приютить ее в научных целях. Операция, в которой профессор пересадил псу гипофиз человека, завершилась благополучно. Однако метаморфоз пса в человека (третий этап, подробно описан в тетради доктора Борменталья) оказался сюрпризом для самого Преображенского, поскольку он ожидал не очеловечения собаки, а ее омоложения. Полученный результат операции – очеловеченная собака – разрушает жизненную среду профессора (профессор не может работать и принимать пациентов). Вдобавок нервы ученого совершенно расстроены. Далее, Швондер, используя Шарикова, нарушает границы интимного пространства героя и выступает нагло против его воли (требование жилплощади и приведение в дом „чужих”). Катастрофой, которая окончательно погубила Шарикова (хотя могла и погубить самого профессора), оказался донос, написанный Шариковым и Швондером на ученого. Финал представляет, с одной стороны, обратное превращение человека в собаку (символическая смерть „героя”), а с другой, является научным поражением главного героя.

Согласно Елене Савине, которая также исследовала мистические следы в *Собачем сердце*, автор повести использовал в тексте мотивы слияния миров, их „зеркальность”, двойничество („оборотничество адских сущностей и людей”), мотив дома-мира (с существующими в нём „отделениями” „ада” и „рая”, „божеством”, „ангелом”, „казнимой грешницей” и т. д.), апокалиптические мотивы „вселенского потопа” (устроенного Полиграфом Шариковым и сим-

волизирующего гибель вселенной), мотив акта „творения”, вызывающий ассоциации с кровавым жреческим жертвоприношением и т.д. Более того, исследовательница подчеркивает, что открытый финал повести реализует пасхальные мотивы очередного „воскресения” Шарика, но лёгкость и частота, с которой меняется это обличье, настораживает и не позволяет назвать развязку повести счастливой³⁵.

Финалы *Дьяволиады* и *Роковых яиц* однозначны. Хотя может удивлять совершенное отсутствие сочувствия гибнущим героям как со стороны повествователя, так и самого читателя. Сверх того, в *Роковых яйцах* Булгаков вводит мотив мести, который станет темой продолжаемой им в позднейших произведениях (хотя бы в *Мастере и Маргарите*). Кстати, „убийство” Шарикова профессором Преображенским также можно считать своего рода мстью за донос. Сцена смерти во всех этих случаях становится расплатой за непростительные ошибки, совершенные героем, которые были следствием неправильного понимания законов окружающего мира и сути космического миропорядка, отраженного в законах „излюбленной” Булгаковым идеи Великой Эволюции.

С вопросом смерти героя связано двойничество, которое в булгаковской картине мира возникает как проявление демонологии. В *Белой гвардии* демонический двойной облик приобретает смысловой комплекс Троцкий – Петлюра. Эти лица в повести не выступают в качестве отдельных героев, а скорее всего отражают идею хаоса и разрухи. В *Дьяволиаде* демонические черты приданы зловещему Кальсонеру, который становится в больном воображении героя причиной всех постигших его бедствий. Причем двойничество в этом случае реализуется путем использования образа близнецов. Итак, с одной стороны, мотив двойника относится к близнецам Кальсонерам, а с другой, к самому Короткову, который постоянно замечает свое отражение в зеркалах, помещенных в адском пространстве. Стоит добавить, что мотив

³⁵ Е. Савина, *Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова: „Собачье сердце”*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2005, <http://www.dissercat.com> (29.10.2011).

зеркала выполняет важную символическую роль и в других рассматриваемых нами повестях (*Роковые яйца*, *Собачье сердце*)³⁶.

В *Роковых яйцах* лейтмотив двойника подвергнут художественному развитию и, следовательно, состоит уже не из двух, а из трех слоев. Это, во-первых, отражение Персикова как изобретателя камеры в облике Рокка. Данная аналогия строится по принципу продолжения эксперимента и естественно представляет собой сниженный вариант двойничества. Во-вторых, своего рода зеркальным отражением Персикова является другой ученый – профессор Португалов, причем каждый из них занимается иной областью зоологии: Персиков специалист по пресмыкающимся, а Португалов по пернатым, что, между прочим, имеет символическое значение, которое постараемся разъяснить в дальнейшей части статьи. В-третьих, появляется новый тип двойничества,

³⁶ Образ-мотив зеркала выступает во всех трех фантастических повестях: в *Дьяволяде* – зеркала выступают в демоническом пространстве повести и отражают раздвоение сознания Короткова. В *Роковых яйцах* из зеркал была сооружена камера для получения и увеличения таинственного красного луча. Кроме того, как в целом институте, так и в кабинете профессора Персикова, вставлены были зеркальные стекла. В *Собачьем сердце* в квартире-кабинете профессора Преображенского Шарик сразу запомнилось зеркало до самого пола, в котором он, по ходу своего метаморфоза, разглядывал себя многократно. Зловещую символику лабиринта пополняет символика зеркала. Если сначала Короткову чудились два Кальсонера, то в финале (предпоследняя глава) его раздвоение сознания акцентируется его зеркальным отражением: „Зеркальная кабина стала падать вниз, и двое Коротковых упали вниз. Второго Короткова первый и главный забыл в зеркале кабины и вышел один в прохладный вестибюль” (Д, с. 37). Поскольку Булгаков концентрировался на неблагоприятной стороне представляемой действительности, то применял лишь негативное значение данной символики несмотря на то, что символические образы обычно обладают наравне с положительной и отрицательной стороной своего символического значения. Итак, символика зеркала в связи со своей способностью отражать человека и окружающую его реальность прежде всего соотносится с сознанием и мышлением как инструментами самопознания человека и универсума. Негативный аспект зеркала обусловлен его связью с двойничеством, удвоением реальности, „умножением сущего”. Следовательно, земное существование в свете этой символики предстает как неподлинное отражение абсолютного бытия, как его искаженный зеркальный образ. *Словарь символов и знаков*, указ. соч., с. 64–65.

получивший свое распространение в дальнейших произведениях Булгакова. Здесь имеется в виду отражение мастера в своем ученике. В данном случае, это комплекс образа героя: профессор Персиков и его ассистент Петр Степанович Иванов. В *Собачьем сердце* наблюдается почти та же модель. Отражением мастера Преображенского является его ассистент Иван Арнольдович Борменталь, концепт зеркального отражения относится к существу, наблюдающему за своей метаморфозой в зеркале: Шарик собака – Шариков человек, а низшим (в духовном смысле) отражением Шарикова является Швондер, „мозг” всех деяний первого.

Знаменательно, что тема любви и образ возлюбленной практически отсутствует в повестях. Правда, образы женщин появляются, и, кажется, они выполняют определенную функцию, тем не менее, это, скорее всего функция, направленная на акцентирование пустоты и отсутствия. В *Белой гвардии* это образ матери, смерть которой играет роль идейной установки целого произведения (отсюда и символическая параллель мать Турбиных – Город, как „мать русских городов”). В *Дьяволяде* появляется соседка Короткова Александра Федоровна Пайкова. Ее образ вводит также сатирическую символическую параллель огня (спички, принесенные в качестве зарплаты Коротковым) и вина (церковное вино, которое никто не хочет пить, принесенное в качестве зарплаты Александрой Федоровной). Персиков, в свою очередь, получает известие о смерти, покинувшей его когда-то, жены. Преображенский это вообще одинокий человек, что выразительно подчеркивает в откровенной беседе с Борменталем. Тем не менее, тема любовной связи существует в тексте *Собачьего сердца*, но она несколько извращена. Роль возлюбленной играет машинистка Васнецова, которую приводит в дом профессора Шариков. Однако после того, как Преображенский осведомил ее, откуда шрам на лбу у возлюбленного, та сразу же покинула место действия.

Внимания заслуживает то обстоятельство, что героя постигают беды обычно тогда, когда образ женщины исчеза-

ет из повествования. Коротков получил записку Александры Федоровны, извещающей о ее выезде в шестой главе *Первая ночь*. За этим эпизодом следует описание отчаяния Короткова, в результате которого он постепенно сходит с ума (испытание страха и ужаса, „двойное лицо” Кальсо-нера „выплывало по временам из углов”, плач Короткова, который был утолен вином). Схожая ситуация намечается в *Роковых яйцах*. Персиков получает письмо с известием о смерти жены в главе седьмой, вводящей в сюжет Рокка. Причем сцена с несчастным письмом, это единственный эпизод, в котором герой плачет. Глава заканчивается наступлением ночи. Следующие главы говорят уже о грядущей катастрофе (глава 8 – *История в совхозе*, 9 – *Живая каша*, 10 – *Катастрофа*, и т.д.). В *Собачем сердце* плачет на этот раз не герой, а несчастная Васнецова. Данная сцена опять заканчивается наступлением ночи, причем как очередное событие в сюжете следует известие о доносе и последовавшая за ним неизбежная гибель Шарикова.

Оказывается, что исчезновение женщины в сюжетном плане является не только началом или предвестием бед, но истинно роковым моментом, обозначающим для героя неизбежную катастрофу. Итак, ученые-творцы, соответствующие в символическом смысле Адаму, первому человеку-творцу, не в состоянии положительно решить своих задач, так как они лишены Евы предназначенной им в помощницы Богом. Поскольку символический образ Адама Кадмона, является воплощением идеи о совершенном человеке как цели творения и точке прорыва божественной воли в мир³⁷, то и эта сверхзадача не может завершиться успехом.

Данный анализ не будет полным, если мы не вспомним хотя бы о мистической символике, обнаруженной нами в повестях Булгакова. Среди главных символических мотивов, выступающих в фантастических повестях, обнаруживается присутствие комплекса символов: яйцо – голова

³⁷ *Словарь символов и знаков*, автор-составитель В.В. Адамчик, Москва 2006, с. 3–4.

– гипофиз³⁸. Кстати, этот комплекс может быть пополнен добавочным звеном, относящимся к образу змея (РЯ³⁹): яйцо – (змея) – голова – гипофиз. Образы головы и яйца воплощают в себе символику источника духовного в микро- и макрокосме. Причем концепция духовного начала в этом отношении тождественна, во-первых, идее жизни, а во-вторых, разумному началу. Тайна заключается в загадочном процессе зарождения и развития как жизни, так мысли внутри яйца и головы. Оба, похоже „закрытой камере” (СС, РЯ), скрывают тайну духовного. В *Собачьем сердце* Булгаков напрямую приближается к мистической стороне знания. Как мистический писатель он, наверно, знал, что, гипофиз, во-первых, соответствует шестой чакре⁴⁰, а во-вторых относится к божественному элементу в человеке и только путем его развития можно постичь истинное познание.

Символический образ змея в свою очередь имеет двойственный характер. С одной стороны, змей является символом плодородия, воплощая циклический ритм существования, потенциальную энергию и силу, а с другой стороны, ему присуща хтоническая природа, поэтому змей может олицетворять силы зла и разрушения. Интереснейшим образом Булгаков использовал символику змея в описании оранжереи: „На самом электрическом шаре висела совершенно черная, пятнистая змея в несколько аршин, и голова

³⁸ О мистической символике в фантастических повестях Булгакова более подробно пишу в своей статье *Фантастические повести Михаила Булгакова как зеркало эпохи* („Дьяволиада”, „Роковые яйца”, „Собачье сердце”), с которой я выступала во время конференции, посвященной творчеству писателя „Михаил Булгаков. Его время и мы”, которая состоялась 22–24 сентября 2011 года в Кракове (организатор: Ягелонский университет). Материалы конференции будут печататься в 2012 году.

³⁹ Заглавия повестей будут записаны в виде инициалов следующим образом: РЯ – *Роковые яйца*, Д – *Дьяволиада*, СС – *Собачье сердце*. Цитаты приводятся по изданию: М. Булгаков, *Собачье сердце. Фантастические повести*, Санкт-Петербург 2003.

⁴⁰ Любопытно, что архетип змея относится также к символическому представлению человеческого духовного развития. В этом отношении переход на высшие уровни развития соответствует переходу через шесть чакр. См.: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2006, s. 443.

ее качалась у шара, как маятник” (РЯ, с. 108). Эта картина напоминает символическое космическое яйцо, спирально оплетенное змеем, который в этом отношении символизирует время⁴¹.

Кроме того, общим для многих традиций является также мотив борьбы орла и змея, олицетворяющих верх и низ мировой вертикали. Символика борьбы змея и птицы, т.е. хтонического, земного (несчастье) с небесным, обозначает всегда окончательную победу последнего. Симптоматично, что у Булгакова мотив птицы раздвоен и выражен в образе куриц и страусов, т.е. нелетающих птиц. А ведь связь птицы с божественным началом олицетворяется именно при помощи мотива полета.

На основании вышесказанного, можно прийти к выводу, что Булгаков использовал лишь негативную сторону амбивалентных символических образов (птица, змей) и сатирически ее преобразовывал. В символике яйца и головы акцентировал потенциальную возможность сотворения мира человеком, причем картина мира в повестях оказывается сотворенным человеком не раем, а адом. В итоге, булгаковское демоническое исходит из человеческого сознания и в идейном плане связано с проблемой познания.

В заключение следует отметить, что хотя Булгаков в *Собачьем сердце* оставляет в живых несчастного творца, то финал повести действительно пессимистичен. Эксперимент Преображенского открыл суть гипофиза, но евгеника закрыла перед ним свою дверь, так как ученый нарушил основные законы божественного познания. Подводя итоги, следует отметить, что вопрос о познании показывает булгаковскую мистику в новом свете. Предполагается, что познание связано все-таки не с мистикой, а с гностицизмом. И хотя разница между мистиком и гностиком кажется небольшой, в данном случае она имеет существенное значение. Путь мистика – это молитва, любовь к трансцендентному Богу, которому мистик отдается целиком, лишая себя

⁴¹ См.: M. Oesterreicher-Moliwo, *Leksykon symboli*, pod red. L. Robakiewicz, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, s. 98.

воли. Путь гностика – медитация, познание имманентного Бога, которого гностик встречает не в начале, а в конце своего пути. Более того, гностик является человеком дела, который не ограничивается созерцанием божественного, только вместе с другими людьми пытается преобразить этот мир и помочь другим спасти себя. Гностик не отказывается от своей воли, а наоборот, культивирует ее, сохраняя полную свободу духа⁴². Следовательно, можно предположить, что мистический путь Булгакова в *Мастере и Маргарите* превращается в путь гностика, так как в этом романе главным становится не мистическое созерцание мира, а высшее познание и соотношение микро- и макрокосма в рамках гностического понимания. Но это уже тема для следующей работы.

Anna Chudzińska-Parkosadze

Mikhail Bulgakov – a mystic writer

This article deals with the issue of the meaning of Mikhail Bulgakov's declaration stated in a letter to the Soviet government on March 28, 1930, claiming that he is a mystic writer. The self-portrait of the writer assumes the mystic content of his early works. The author of the article is trying to cast light from this perspective on the following artistic works of Mikhail Bulgakov: *The White Guard*, *Diaboliad*, *The Fatal Eggs* and *Heart of a Dog*. The mystical code consists of a few elements creating the ideological integrity: dualism of the represented world, demonology, a motive for the master, a double, the absence of the beloved figure, opposite order of means of acquainting finished with the death of the hero.

⁴² J. Prokopiuk, *Mistyka i gnoza – odrębności i podobieństwa*, w: J. Prokopiuk, *Herezja znaczy wolność*, Białystok 2008, s. 154–158.

KAROLINA RUTECKA
Uniwersytet Gdański



MOTYWY EZOTERYCZNE W *NOTATKACH* Z *PODRÓŻY* ANDRIEJA BIEŁEGO

Andriej Bieły zapisał się w historii literatury rosyjskiej jako jeden z najważniejszych twórców Srebrnego Wieku. Jego dzieła stały się tematem licznych prac literaturoznawczych, wciąż jednak trudno badaczom znaleźć dla nich jednoznaczną miarę. O twórczości Biełego pisano w różnych perspektywach, szczególną uwagę poświęcając prozie powieściowej, krytyce, memuarom, rzadziej poezji. Na marginesie zainteresowań badawczych pozostają nadal dzieła mniej znane, które, podobnie jak słynne powieści *Petersburg* (*Петербург*) czy *Kocio Letajew* (*Котик Лемаев*), do dziś zaskakują oryginalnością i nowatorstwem formy. Do takich utworów należą między innymi dzienniki podróży Biełego, składające się z dwóch części: opublikowanych na początku lat dwudziestych *Notatek z podróży*, t. 1: *Sycylia i Tunis* (*Путевые заметки. т. 1 Сицилия и Тунис*)¹ oraz, udostępnionego czytelnikom prawie siedemdziesiąt lat później, *Dziennika afrykańskiego*

¹ Pierwsze wydanie: А. Белый, *Офейра. Путевые заметки. ч. 1 [С предисловием автора]*, Москва, 1921. Wydanie drugie, na którym się opieram, to: А. Белый, *Путевые заметки, т. 1 Сицилия и Тунис*, Москва-Берлин, 1922 (dalej w artykule: *Notatki z podróży*). Fotokopie publikacji, z których korzystałam, znajdują się na stronie internetowej muzeum Biełego w Moskwie (Государственный музей А.С. Пушкина, отдел „Мемориальная квартира Андрея Белого”, <http://kvartira-belogo.guru.ru>).

(*Африканский дневник*)². Oba utwory składają się z notatek powstałych podczas zagranicznych wędrówek pisarza, a także reminiscencji z podróży z lat 1910–1911, przelanych na papier w czasie późniejszym.

O ostatecznym kształcie dzienników zdecydował Biely w roku 1919, kiedy dokonał wyboru, korekty i uzupełnień, komponując z notatek, fragmentów dziennika i wspomnień unikalną formę literacką. Utwory te są świadectwem rzeczywistych wydarzeń, ale również fantasmagorycznych wędrówek Bielego po terytoriach historii, literatury i kultury; po mitycznych krainach, ku którym pisarza prowadziły ówczesne „lektury obowiązkowe”, kształtujące wyobrażenie symbolistów.

W tekst dzienników zostały wplecione fragmenty napisane kilka lat po podróży, co – jak się wydaje – stanowi klucz do interpretacji tych utworów. Skrupulatna analiza tekstu pozwala dostrzec znaczenie, jakie Biely nadaje swojej wyprawie *post factum*. Zdaniem pisarza była ona jednym z etapów jego ezoterycznej wędrówki, pierwszym ważnym krokiem do wtajemniczenia – przebudzenia.

Oddzielenie fragmentów napisanych na początku lat dziesiątych od komentarzy z roku 1919 nie jest zadaniem łatwym. Pisarz nie zawsze ujawnia daty powstania danego fragmentu, pozostawiając enigmatyczne zapisy: *1910–1919*. Opublikowane wersje nie dają pewności, do jakiego stopnia Biely ingerował w tekst napisany przed laty. Można jednak dokonać istotnego rozróżnienia na podstawie biografii autora. Biely z roku 1910 to człowiek *p o s z u k u j ą c y*, który jeszcze nie zdaje sobie sprawy z tego, co go czeka, chociaż dostrzega już pewne „tajemne znaki”. Biely z 1919 roku to człowiek *i n i c j o w a n y*: jeden z najbliższych uczniów doktora Rudolfa Steinera, założyciela Towarzystwa Antropozoficznego – nie tylko odczytujący znaczenie poszczególnych etapów duchowej wędrówki odbytej w przeszłości, ale również potrafiący zrozumieć ich ezoteryczny sens. Należy podkreślić, że ezoteryzm Bielego

² А. Белый, *Африканский дневник*, публ. текста С. Воронина, Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах, Москва: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 1994, с. 330–454 (dalej w artykule: *Dziennik afrykański*).

w 1910 roku ma charakter eklektyczny. Pisarz kształtuje swoją opowieść, sięgając do symboliki różnych szkół inicjacyjnych: motywy gnostyckie przeplatają się z legendą Graala, podobnie jak opowieści o Wagnerze i Goethem z historią hrabiego Cagliostro. W 1919 roku ezoteryzm Bielego jest znacznie bardziej dogmatyczny, poddany rygorom myśli antropozoficznej. Komentarze pochodzące z tego okresu ujawniają wpływ koncepcji Steinerowskiej. Właśnie dlatego *Notatki z podróży* i *Dziennik afrykański* to bezcenny zapis ewolucji świadomości pisarza, poszukującego drogi rozwoju duchowego. W tym kontekście niewątpliwie są one aktem mitotwórczym i życiotwórczym³.

Wydaje się, że śledząc wędrówki Bielego, warto traktować obydwa teksty łącznie. Ten fragment podróży autora *Petersburga* stanowi bowiem niezwykle ważny, przełomowy moment w jego poszukiwaniach, determinujący nie tylko późniejsze decyzje życiowe, związane między innymi z pozostaniem pisarza na emigracji i wstąpieniem do Towarzystwa Antropozoficznego, ale także decydujący o kształcie wszystkich napisanych później utworów. Tematem tego artykułu ze względu na ograniczone ramy publikacji pozostaną jednak przede wszystkim *Notatki...*, będące świadectwem pierwszego etapu duchowej pielgrzymki Bielego.

W historii rosyjskiego symbolizmu rok 1910 uznawany jest za krytyczny i przełomowy. Takim okazał się również dla Bielego. Przemiany światopoglądowe przedstawicieli tego nurtu znalazły odzwierciedlenie w licznych dyskusjach, w których z niezwykle zaangażowaniem uczestniczył autor *Złota w lazurze* (*Золото в лазури*). Atmosfera literackiej Moskwy tamtego okresu była jednym z powodów, dla których pisarz chciał opuścić Rosję. Do decyzji o wyjeździe przyczyniła się również jego skomplikowana sytuacja osobista, spowodowana motywo-

³„Życiotworzenie” (*жизнетворчество*) i „mitotworzenie” (*мифотворчество*) to najważniejsze pojęcia rosyjskiego symbolizmu, zakładające włączenie wszystkich aspektów życia twórcy w praktykę artystyczną. Szerzej na ten temat zob. M. Rzeczycka, *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002, s. 9–10; D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Gdańsk 2009, s. 10.

wanym ezoterycznie konfliktem z Anną Minclową⁴ oraz źle widzianym przez otoczenie związkiem ze znacznie młodszą Asią Turgieniewą.

Biely w tym czasie ma za sobą prawie dziesięcioletnią drogę pisarza-symbolisty. Jego światopogląd, ukształtowany przez filozofię Władimira Sołowjowa, w latach bezpośrednio poprzedzających wyjazd zostaje zdominowany przez okultyzm różnych odcieni (gnostycyzm, filozofię różokrzyżowców, teozofię i inne popularne wówczas nurty niedogmatycznej duchowości)⁵. Dzięki Minclowej, odgrywającej w tym procesie bardzo ważną rolę, do Bielego docierają informacje o Steinerze, działającym w niemieckiej sekcji Towarzystwa Teozoficznego⁶. W roku 1910 dotychczasowe pozukiwania duchowe okazują się niesatysfakcjonujące. Biely przechodzi kryzys, w wyniku którego podejmuje decyzję o wyjeździe z Rosji w towarzystwie ukochanej Asi: latem postanawia udać się za granicę, by w spokoju pracować nad drugą częścią powieści *Srebrny gołąb* (*Серебряный голубь*). Udaje mu się przekonać wydawcę, że wyjazd na południe Europy będzie doskonałym rozwiązaniem – pozwoli odpocząć od niesprzyjającej atmosfery stolicy oraz licznych problemów, również finansowych⁷. Ostatecznie Buga-

⁴ Anna Minclowa (Анна Рудольфовна Минцлова) – aktywna działaczka Towarzystwa Teozoficznego, z którego wywodzi się również Rudolf Steiner i założone przez niego później Towarzystwo Antropozoficzne. Minclowa rozpowszechniła teozofię oraz nauki Steinera w rosyjskich kręgach artystycznych, mając niebagatelny wpływ również na Andrieja Bielego. Na ten temat zob. między innymi Н. Богомолов, *Anna-Rudolph*, в: того же, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 2000, с. 23–110; E. Biernat, *Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. II, pod red. E. Biernat i M. Rzeczyckiej, Gdańsk 2006, s. 50–68.

⁵ E. Biernat, *W kręgu modernistycznego ezoteryzmu*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*, pod red. E. Biernat, Gdańsk 2001; M. Rzeczycka, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010; D. Oboleńska, *Путь к посвящению...*

⁶ Towarzystwo Teozoficzne zostało założone przez Jelenę Bławatską i Henry’ego Olcota w 1875 roku w Nowym Jorku.

⁷ Pieniądze odgrywają w tej historii istotną rolę. Biely wyrusza w podróż na kredyt, w zamian zobowiązuje się do regularnego przesyłania kolejnych rozdziałów powieści.

jew i Turgieniewa wyjeżdżają pod koniec listopada⁸, za swój cel obierając Italię.

Bieły w tej podróży jest zarówno uciekinierem, jak i turystą, podróżnikiem i wędrowcem. *Турист, путешественник* oraz *странник* to określenia samego pisarza, zamieszczone w *Notatkach*... Akcentują one przemiany zachodzące w świadomości autora oraz pozwalają dostrzec, w jaki sposób „zwykła” podróż przekształca się w duchową pielgrzymkę⁹. W kontekście biografii pisarza stanowi ona fazę przejściową pomiędzy Białym-symbolistą, aktywnym uczestnikiem życia artystycznego, uwikłanym w szereg literackich wojen i intryg, a Białym-antropozofem, adeptem duchowej nauki, wtajemniczonym w Arkana Wiedzy.

Rezultatem podróży odbytej w latach 1910–1911 są właśnie *Notatki z podróży* oraz *Dziennik afrykański*. Pierwsze dotyczą etapu „przebudzenia”, obejmując wyjazd z Rosji do Włoch, pobyt na Sycylii, a następnie przeprawę na kontynent afrykański i pobyt w podtuniskiej wsi Radis (Радес). *Dziennik afrykański* zawiera opis finału tej niezwyklej podróży: potwierdza i wzmacnia jej ezoteryczny wymiar. W Radisie symbolista wyjątkowo intensywnie poszukuje odpowiedzi na pytanie, *jak żyć?*, jednocześnie analizuje etapy ewolucji kultury i cywilizacji: ich narodziny, zmierzch, odrodzenie, by – zgodnie z hermetycznym porządkiem – wskazać na te same prawidłowości rządzące życiem jednostki. W relacji z podróży, która w ostatecznym rozrachunku wiedzie z Moskwy na południe Europy do krajów Lewantu (aż do Ziemi Świętej, będącej zwieńczeniem wyprawy), pisarz będzie powracał do tych rozważań, realizując ten sam schemat na różnych płaszczyznach narracji.

W omawianych dziennikach odnaleźć można szereg motywów odnoszących się do symboliki ezoterycznej, wyraźnie obecnej w kulturze przełomu stuleci. Motywy te wchodzą w szczególnie dialog z opisywaną rzeczywistością, wplatają się

⁸ Według kalendarza juliańskiego było to 26 listopada, według gregoriańskiego – 9 grudnia 1910. Zob. А. Лавров, *Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества*, в: *Андрей Белый. Проблемы творчества*, Москва 1988, с. 785.

⁹ Po latach pisarz określi swoją wyprawę jako pielgrzymkę śladami Sołowjowa. Zob. D. Oboleńska, *Путь к посвящению...*, s. 27.

w rozważania o kulturze, historii, sztuce czy architekturze, stanowiąc kanwę opowieści rosyjskiego symbolisty.

Kiedy w 1919 roku Bieły relacjonuje początek podróży do Włoch, przedstawia wydarzenia sprzed dziewięciu lat w formie narracji o charakterze gnostyckim. Autor jest w tej historii wybrańcem uwięzionym w złym świecie materii, która wysysa z niego energię i wprowadza w stan letargu. Rolę więzienia odgrywa Moskwa. Wyzwolenie okazuje się wyjątkowo trudne: świat materii skutecznie broni dostępu do bram upragnionej, duchowej ojczyzny. W tej ponurej scenerii pojawia się niebiański posłaniec – Asia, obdarzona cechami nadprzyrodzonymi, które zachowa we wszystkich późniejszych dziełach pisarza¹⁰. Zwiastunem tego brzemiennego w skutki, mistycznego spotkania z Nelli, jak Bieły nazywał ukochaną, był Głos przywołujący go słowami: «Ты жди Меня»¹¹. Głos ten będzie prowadził pisarza przez kolejne etapy podróży, symbolizując spełnienie obietnicy duchowego odrodzenia, możliwość wyrwania się z więzów koszmaru. Rolę, którą odegra Asia na tym etapie życia Biełego trudno przecenić. Odnajduje on bowiem w ukochanej nie tylko cechy boskiego wysłannika, ale również rozpoznaje wcielenie Sofii-Wiecznej Kobiecości, swoją duchową towarzyszkę i przewodniczkę, odwołując się tym samym do obowiązującej wśród rosyjskich symbolistów mitologii sofologicznej¹². Bez udziału Asi ezoteryczna podróż pisarza nie mogłaby się urzeczywistnić:

(...) мне казалось: она посвященный вестник
каких-то забытых мистерий... и светит, как солнечный свет.¹³

¹⁰ Asia w bardziej lub mniej zawoalowanej postaci pojawia się w powieściach *Srebrny Gołąb*, *Kocio Letajew*, *Moskwa* (Москва), *Maski* (Маски), *Ochrzczony Chińczyk* (Крещеный Китаец). Szczegółowo pisze o tym D. Oboleńska, *Путь к посвящению...*; zob. również M. Спивак, *Мать, жена, сестра или дочь? (Объект влечения Андрея Белого)*, <http://www.ruthenia.ru>; M. Rzezczycka, *Fenomen Sofii...*, s. 112.

¹¹ *Путевые заметки...*, s. 10.

¹² Zob. M. Rzezczycka, *Fenomen Sofii...*

¹³ *Путевые заметки...*, s. 9. Miejsce pozostałych cytatów z tego wydania podaję w nawiasie. Wstęp pt. *Zamiast przedmowy* (Вместо предисловия), z którego pochodzi cytat, podpisany jest następująco: (Отрывки из «Записок

(...) тридцать лет моих жадных исканий свершались в квадрат, очерченном мне Арбатом, Пречистенкой; там расселились давно чудаки; и я жил среди них, пока Нэлли не вырвала... (s. 9–10)

Единственной книгою будешь мне ты, – говорю я жене – мои книги не книги: мы все подавляемся сложностью: вот я писал о пути, говорил о пути, проживая в безпутице. (s. 17)

Wyprawę rozpoczyna ucieczka z Moskwy, a wieńczy, nieoczekiwanie, mityczna Afryka, która staje się dla Bielego „miejscem przejścia”:

Улыбались мы, странники: странствие месяцы зрело, погнав из Москвы мимо пышных музеев в Сицилию, чтобы с началом весны нам подняться на Север: обзором Италии; так мы хотели.

Знали ли мы, что едем в Тунис, миновав на пути все, зачем мы отправились в странствие; странствие бросило нас в глубину столетий.

Мы в эту ноябрьскую ночь не узнали того, на что едем. Мы спали. (s. 15–16)

Metafora życia-snu stanowi klasyczną formułę opisującą wyjściową sytuację egzystencjalną, którą spotkać można w większości mitów gnostyckich. Świadomość przebywania w stanie snu-letargu-niewiedzy jest pierwszym krokiem na drodze do przebudzenia i wtajemniczenia¹⁴. Relacja z oddalenia (pochodząca z 1919 roku) jest wersją zmitologizowaną, pisarz nadaje wędrowce sens zgodny ze światopoglądem ezoterycz-

чудака») Москва, 1919 г. Андрей Белый. Jest to jeden z przykładów częstej u Bielego dialogiczności utworów oraz przekształcania stworzonych wcześniej dzieł. We fragmentach *Notatek*... uzupełnianych w 1919 roku można odnaleźć wiele podobieństw lub fragmentarycznych, nieoznaczonych cytatów z *Zapiszków dziwaka*. Podany fragment jest złożony z urywków zdań pochodzących z tego utworu. Zob. A. Белый, *Записки чудака*, s. 292, w: tego же, *Котик Летаев. Крепченый китаец. Записки чудака*, Москва 1997.

¹⁴ Zob. K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późno antycznej formacji religijnej*, przekł. G. Sowinski, Kraków 2003, s. 129; H. Jonas, *Religia Gnozy*, przekł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 82–104.

nym: według dewizy hermetycznej wszystko, co ma miejsce w porządku ziemskim, jest odzwierciedleniem porządku kosmicznego. To, co początkowo może być niezrozumiałe, okazuje się częścią większego planu, posiadającego znacznie głębszy, sakralny sens:

Да, еслибы чувствовать «миги», разъединенные друг от друга годами и через года, объясняющие себя, то мы многое бы поняли; наше грядущее, крадучись Духом нам в Душу, свершается еще задолго до сроков... И Голос: «Ты жди Меня» был непреложен; дождался Его... Этот голос во мне подымался...

Он выслал мне Нэлли. (s. 10)

Ten sens ujawni się Biełemu dopiero po latach, kiedy dostrzeże w swej podróży zapowiedź późniejszych zdarzeń:

(...) нас ждал – слом путей; мы иными вернулись; все то, что скопилось в душе еще спало под пестрыми пятнами легких сквозных впечатлений; и пестрые пятна поили нас снами как вешнюю землю; все то, чем цвели, осложнялось дождями пути, а таинственный импульс, погнавший, таился еще в Монреале, в Египте, в местах Соломоного Храма, у Гроба Господня.

(...) ожидала сумятица дней, по которым мы шли к... посвящению в жизнь:

– Перестала быть сказкою сказка о древних путях... (s. 16)

Podczas wędrówki pisarz odcina się od przeszłości, w której marzenia i teorie zastępowały mu „prawdziwe życie”. Uciekając, wyrusza w podróż inicjacyjną, wciela w życie wszystko to, o czym dotąd tylko czytał u ezoteryków. Bezdroża zamieniają się w Drogę. Biely i Turgieniewa opuszczają Moskwę przed świtem. Ta nieprzypadkowa pora – półmrok – także wpisuje się w tradycję okultystyczną. Podróż przebiegać będzie bowiem od mroku (snu) ku światłu (przebudzeniu i iluminacji). Pisarz i jego ukochana najpierw docierają do Warszawy, nieco jaśniej-

szej niż Moskwa, a następnie do Wiednia, gdzie przyjmują rolę wolnych od trosk turystów. Pierwszym włoskim przystankiem jest świetlista Wenecja:

(...) полетели по ясной воде; диадемы огней заливали гондолу, перебегая от дальнего берега: встретились с грезой своей, в ней зажили; а прошлое: Вена, Варшава, Москва – отплывали.

(...) Более я не вернулся в Москву: если я обитаю в Москве, значит я давно умер, давно разложился; Москва может стать и могилой. (s. 30)

Przytoczony fragment jest przykładem tekstu napisanego w 1910 roku, uzupełnionego dziewięć lat później (notatka *Parowanie wód – Испарение вод*). Autor zawiera w nim kluczowe dla tej podróży motywy, twierdząc, że nie mógłby zrealizować swojej duchowej podróży, gdyby pozostał w rosyjskiej stolicy. Zostawia za sobą moskiewskie więzienie, by narodzić się na nowo – w drodze¹⁵. Podkreśla, że efektem tej wędrówki jest głęboka i nieodwracalna przemiana.

Podróż, którą odbywa pisarz, ma wiele płaszczyzn. Duchowe poszukiwania wyznaczają terytoria jego zainteresowań. Autor *Złota w lazurze* „podróżuje” także w przestrzeni własnych lektur, w towarzystwie postaci literackich i mitycznych oraz autentycznych wtajemniczonych. Wśród nich należy zwrócić uwagę na wspomnianych Goethego, Wagnera i Cagliostro.

Grand Tour jest ważną częścią europejskiej tradycji kultury. Biely idzie szlakiem, którym kroczyło przed nim wielu poszukujących. Młodzi arystokraci wybierali się do Włoch w celu

¹⁵ Biely powraca do Moskwy w 1911 roku, by kilka miesięcy później udać się w dalszą podróż, w ślad za Rudolfem Steinerem. Od 1912 roku uczęszcza na wykłady antropozoficzne odbywające się w całej Europie, odwiedzając Rosję rzadko i na krótko. W 1914 roku osiedla się w Szwajcarii, gdzie członkowie Towarzystwa Antropozoficznego budują świątynię – Goetheanum. Do Rosji i Moskwy zmuszony jest wrócić w 1916 roku. W 1921 wyjeżdża do Berlina, po powrocie z którego (1923) zamieszka już w sowieckiej Rosji na stałe. Biely często podkreśla, że przemiana, jaka w nim zaszła podczas omawianych podróży, jest głęboka i nieodwracalna – i w tym sensie uważa, że do Moskwy nigdy już nie powrócił. W końcowych fragmentach *Notatek...* mówi, że „arabska bajka” stała się dla niego i Asi rzeczywistością.

zdobywania wiedzy, poznawania sztuki. Jednym z głównych motywów *Podróży włoskiej*, będącej relacją z *Grand Tour* Goethego jest *przemiana*, która nastąpiła w świadomości niemieckiego pisarza. Należy podkreślić, że autor *Lat wędrówki Wilhelma Meistra* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821) staje się nie tylko przewodnikiem Bielego po Włoszech, ale przede wszystkim wtajemniczonym, który odegrał istotną rolę w rozwoju rosyjskiego symbolisty. Biely wielokrotnie przywołuje słowa Goethego, jego spostrzeżenia dotyczące sztuki, architektury czy atmosfery włoskich miast. Nie ma wątpliwości, że wczesna fascynacja autorem *Fausta*, obecna już w czasie podróży, dojrzewa dzięki Steinerowi, który w Goethem widział jednego z największych inicjowanych epoki nowożytnej¹⁶.

Po drodze do Palermo Biely na krótko odwiedza Florencję i Rzym. Następnie jedzie do Neapolu, w którym bliskość tajemniczej Afryki jest coraz bardziej wyczuwalna. To tutaj „Европа срывается в пропасти... Африки”¹⁷. W pobliżu Wezuwiusza pisarz zaczyna odczuwać niepokój. Moment podróży poprzedzający przyjazd do Neapolu został przez niego opisany w wyodrębnionym fragmencie pt. *Nagła myśl* (*Мгновенная мысль*). Wspomina w nim zagładę Pompejów¹⁸, powołując się na Pliniusza Młodszeo. Powracają apokaliptyczne nastroje towarzyszące pisarzowi w Rosji.

W relacji z pobytu w Neapolu łączy się wiele motywów. Biely wplata w swoją opowieść wrażenia Goethego oraz innych pisarzy zafascynowanych miastem i Wezuwiuszem¹⁹. Przebywanie u podnóża wulkanu staje się źródłem lęku. Wyzwała poczucie stąpania po „niepewnym gruncie”: pod warstwą pyłu wulkanicznego kryje się bowiem tajemna przeszłość pogrzebanej cywilizacji. Pobrzmiwa tu echo średniowiecznej legendy,

¹⁶ Steiner był badaczem dzieł Goethego, którego poglądy (w tym jego mało znane koncepcje przyrodoznawcze) przenikają całą myśl antropozoficzną.

¹⁷ *Путевые заметки...*, s. 43.

¹⁸ Aktualnie w języku polskim *Pompeje*, dawn. *Pompeja*. Biely używa określenia *Помпея*. Aktualnie w języku rosyjskim – *Помпеи*.

¹⁹ Jednym z utworów kształtujących wyobraźnię czytelników przełomu XIX i XX wieku była popularna powieść Edwarda Bulwer-Lyttona *Ostatnie dni Pompei* (*The Last Days of Pompeii*, 1834), w której wątki okultystyczne odgrywały niebagatelną rolę.

według której terytorium miasta podlega wpływom złego maga Klingsora.

Legenda o świętym Graalu i Parsifalu oraz związana z nią symbolika są ważną częścią *Notatek z podróży*. Biely odwołuje się do utworów Chrétiena de Troyes oraz Wolframa von Eschenbacha, na podstawie których Wagner, mieszkający na Sycylii na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku, stworzył operę *Parsifal*. Święty Graal jest symbolem oświecenia i wtajemniczenia. Jego drogą kroczy rycerz Parsifal. Przestrzeń w tej legendzie podzielona została na dwa królestwa. Zamek Monsalwat to siedziba Amfortasa, który jest szlachetnym depozytariuszem Graala. Terytorium zła to zamek Klingsora – władcy królestwa ciemności, który na dostęp do tajemnicy nie zasłużył.

We fragmencie *Notatek...* zatytułowanym *Pajac (Пацц)* legenda o Graalu zostaje wpisana w symboliczną przestrzeń miasta:

Этот город остался в моем впечатлении пестрым, у моря залегшим шугом, положившим Везувий, свой нос, к берегам; в голубое плескание; красочность неаполитанской природы есть действие колдовских порошков; (...) остался мне в памяти морокком; он и Венеция – дикий контраст! (...) Венеция – благородна: Неаполь – Клингзор. (s. 49)

Pisarz szybko opuszcza królestwo Klingsora i przeprawia się na Sycylię, dokąd dociera o świcie. Ta symboliczna pora oznacza ostateczny kres ciemności towarzyszącej Bielemu w Moskwie i w pierwszym okresie podróży. Przybywających na wyspę wita widok przenikniętej światłem krainy, która staje się dla nich Monsalwatem.

Symbolista wraz ze swoją ukochaną postanawia pozostać na Sycylii dłużej niż planował. Chce ukoić nerwy, odpocząć i spokojnie tworzyć. Kolorowe Palermo i jego przyroda stają się zasłoną odgradzającą Bielego i Asię od nierozwiązanych problemów mrocznej przeszłości²⁰. Symbolista zwraca uwagę na jednoczesne wpływy europejskie i afrykańskie, cechy cha-

²⁰ Zob. *Путевые заметки...*, s. 62.

rakterystyczne dla kultury mieszkańców Sycylii, pod europejskim strojem dostrzega duszę arabską. W tym połączeniu tkwi fenomen, który przenika tajemną przeszłość mieszkańców:

Сицилия – место катастрофы, кощунства и смеси-
тельства: родина Калиостро она. (s. 64)

Sycylia jako ojczyzna hrabiego Cagliostro pojawia się nie bez powodu. Wielki Kopta urodził się w Palermo, był wolnomularzem i okultystą, legendarnym wtajemniczonym, którego postać odgrywała istotną rolę w mitologii wielu dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych szkół inicjacyjnych²¹.

Jak wspomniałam, Bieli utożsamia Sycylię z Monsalwatem – mitycznym miejscem spoczynku Świętego Graala, zatem pobyt na włoskiej wyspie zdominowany jest przez rozważania o rozwoju duchowym człowieka, poszukiwaniu *gnosis*. Przeplatają się tu trzy główne motywy połączone w jedną całość: Graal, mozaika (kolory i światło) oraz muzyka, pojmowane jako Wiedza.

Светопись

Впечатление Сицилийской мозаики развивается в нас: в световых переливах и в блесках мы ходим; а пестроты впечатлений Палермо есть просто мозаика, густо покрытая грязью цивилизаций последних столетий; преобразование пестроты есть свет радуги; свет – свет духовный; грязь – тьма (...) (s. 91)

²¹ Hrabia Alessandro di Cagliostro (wł. Giuseppe Balsamo) znany w drugiej połowie XVIII wieku również jako mag i uzdrowiciel, został skazany przez inkwizycję papieską na dożywotnie więzienie. „Cagliostro jest «praojcowską» postacią (Vaterfigur) całego «egipskiego» nurtu masonerii nieregularnej. Inicjowany został 12 kwietnia 1777 r. w Londynie w loży Nadzieja, gdzie w rok później bracia wynieśli go do godności mistrza. Ponadto w roku 1779 w Królewcu dostąpił inicjacji w Zakonie Różokrzyżowców. Wszakże jego ambicje sięgały dalej: Cagliostro – pod bezpośrednim wpływem wybitnego okultysty z Awignonu, alchemika, byłego benedyktyna i założyciela własnej Świątyni Taboru tudzież członka Zakonu Iluminatów dom Josepha Pernety'ego (1716–1796) – tworzy własny Ryt Egipski?”. Zob. J. Prokopiuk, *Rudolf Steiner a impuls wolnomularski*, „Ars Regia”, nr 15–16 (2001/2002), <http://www.arsregia.pl>.

Mozaika jest lejtymotywem opowieści o Sycylii. Wielobarwność Palermo, czystość kolorów i świetlistość mozaiki (np. świątyni w Monreale) obrazują proces oczyszczenia, powrót do źródeł kultury i wstępowanie na kolejne etapy wtajemniczenia. Bieły toczy na wyspie walkę z ciemnymi mocami, które zdominowały jego moskiewskie życie. O ile w czasie podróży do Neapolu i pobytu w nim pisarz cały czas ucieka, o tyle na terytorium Sycylii – znajduje siłę, by zmierzyć się z problemami dotąd go przytłaczającymi. Czas w Palermo i Monreale jest dla Bielego niewątpliwie drogą do integracji wewnętrznej.

Мир вулканической лавой вскипел нам в Сицилии;
прокипела душа, протекая в тот мир. (s. 75)

Symbolista dochodzi do wniosku, że Sycylia jest tym wyjątkowym miejscem, którego poszukiwał:

Свет солнца сознание, улыбчивость мира, поет где-то в воздухе здесь: эта песня осела мозаикой; песня мозаики – тайна Палермо; она – тот таинственный Грааль, о котором мы слышали у де-Троа и у Вольфрама фон Ешенбаха; легенды гласят, что священное место его есть Испания; но почему-то мне кажется, что не в Испании висится сваянный светом Сальват (Монсальват) а – в Сицилии он – невидим; он светлая сказка (...) (s. 95–96)

Tęcza w opowieściach o mozaikach Palermo staje się symbolem Sofii, kluczowym motywem poezji Srebrnego Wieku²². Dzięki tęczy pisarz widzi granicę między światłem a ciemnością. Symbolista „słyszy” też na Sycylii pieśń Graala: „wzywa” go światło, *чан света* – naczynie, które należy napęlnić na drodze wyższego poznania duchowego²³. Tajemnica jedności,

²² Jedno z imion Sofii, wprowadzone przez Wł. Sołowjowa i pojawiające się między innymi w twórczości Aleksandra Błoka, to „Dziewica wrót tęcowych” (Дева радужных ворот).

²³ Świąty Graal występuje w literaturze jako niezwykły kamień albo naczynie związane z ofiarą Chrystusa, ewentualnie pozostaje niedookreślony. Znaczenie Graala jako świętego naczynia, którego napęlnianie symbolizuje wyższy roz-

której odkrycie ma dopiero nastąpić, to stały motyw dziennika. Mozaika kolorów i kultur jest dla Biełego znakiem postrzegania świata jako integralnej całości.

Warto podkreślić, że Palermo dla Biełego jest skrzyżowaniem linii wschód–zachód i północ–południe. Dlatego właśnie tutaj powinno dojść do połączenia kultur, tu poszukujący powinni odnaleźć odpowiedzi na swoje pytania, a wtajemniczeni usłyszeć melodię zwiastującą odrodzenie. Oto opis momentu przełomu w świadomości pisarza:

Я понял, что здесь среди радужных игр, проступает
взгляд света, зов света, чан света.

Но он мне невидим: он – тайна Грааля.

Ее мне . . . разгадывать? (s. 151)

Na Sycylii Bięły znajduje odwagę, by szukać odpowiedzi na dręczące go egzystencjalne pytania, związane również z przeczuciem zbliżającego się kresu cywilizacji Zachodu. Pisarz pogłębia swoją wiedzę na temat kultury arabskiej i niczym archeolog próbuje odnaleźć jej wpływy na włoskiej wyspie. Wielowymiarowe postrzeganie pogranicznego terytorium Sycylii i otaczających ją małych wysepek oraz miasta Palermo wraz z przylegającymi do niego miejscowościami przypomina motywy z powieści *Petersburg*, nad którą Bięły wówczas zaczął pracować:

Палермец объевшийся явствами, – проживает
в Б а г е р и и , о которой речь ниже.

Но что есть «п а л е р м е ц»? Палермо? Он – морок, переплетение полюсов, многих культур; он сплошным землетрясом стоит передо мною; душа его есть землетряс на котором стремительно рушится все, что построит культура; Палермо и нет в этом смысле.

Оно есть окрестности (...). (s. 84)

wój duchowy opisuje D. Oboleńska na przykładzie powieści *Kocio Letajew*.
Zob. eadem, *Путь к посвящению...*, s. 77.

W otaczających Palermo miejscowościach – tak jak na wyspach opisanych później w *Petersburgu* – tętni życie, rodzi się ferment. To, co stworzyła cywilizacja, jest zagrożone²⁴.

Podobnie jak w Petersburgu, w Palermo zderza się Wschód z Zachodem, niszczące siły europejskiej cywilizacji panują nad duszą i kulturą Wschodu. Takie porównania są nieodłącznym elementem podróży Bielego, w *Notatkach...* pojawiają się w formie zarówno kontrastowych zestawień, jak i nacechowanych emocjonalnie komentarzy²⁵.

Pobyt Bielego na Sycylii jest momentem granicznym także w sensie przestrzennym. W pierwotnym zamyśle wyspa miała być końcem podróży, jednak fascynacja Afryką i kulturą arabską sprawiła, że pisarz postanawia przedsięwziąć wyprawę na ten kontynent. W *Notatkach...* pisanych jeszcze w Monreale autor kilkakrotnie wspomina, że Afryka go do siebie przyciąga i wzywa. Kiedy, oprócz kłopotów finansowych, Bielemu i Turgieniewej zaczyna doskwierać pogoda, podejmują decyzję o dalszej podróży – płyną statkiem do Tunisu.

Tunis jednocześnie zachwyca i rozczarowuje pisarza. Na pierwszy plan wysuwa się wszechobecna biel, która wywiera ogromne wrażenie:

Белее города нет: быть не может! (s. 173)

Wkrótce jednak okazuje się, że wyidealizowany przez pisarza świat kultury arabskiej nie wygląda tak, jak go sobie wcz-

²⁴ А. Белый, *Петербург*, Санкт-Петербург 1999. W powieści Bielego czytamy: „Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект; (...) Невский Проспект – немаловажный проспект в сем не русском – столичном – граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек. И разительно от них всех отличается Петербург. (...) Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует” (s. 46) oraz „Аполлон Аполлонович островов не любил: (...) думал: (...) житель острова (...) считает себя петербуржцем, но он, обитатель хаоса, угрожает столице Империи в набегающем облаке...” (s. 62).

²⁵ Na przykład w opisie świątyni: „полукруги (не луковки!)” (s. 87). Oślepiony blaskiem mozaiki i oczarowany świątynią, dodaje: „То – не храм, а град Солнца (...) Подлинный стиль Византии: не тот, что у нас (...)” (s. 89).

śniej wyobrażał. Biel „prawdziwego” Tunisu jest pokryta żółtymi plamami²⁶ – nosi piętno zachodniej cywilizacji:

(...) буржуа его сжали, оттиснули.

Ах, отчего загрязнили Тунис здесь, у берега? (...)

Тунис – где Тунис? Не Тунис, а Париж...

(s. 175)

Zdaniem Bielego agresywna obecność „najeźdźców” (Francuzów) zasłania prawdziwe, czyste oblicze Tunisu. Pisarz i jego towarzyska wynajmują pokój w hotelu znajdującym się na granicy „dwóch Tunisów”. Po kilku dniach przeprowadzają się do Radisu, gdzie spędzają ponad dwa miesiące. Jest to niezwykle ważny etap ich podróży. Biely całkowicie oddaje się poznawaniu kultury, zagłębia się w źródłach historycznych, a nawet sporządza analizę etnograficzną ludności zamieszkującej miasto Tunis i jego okolicę. Stosunkowo obszerne opracowanie stanowi wstęp do dalszych rozważań, zaś określenie „Arab” zyskuje głębsze, symboliczne znaczenie.

Czwartą część *Notatek z podróży* wieńczy rozdział zatytułowany *Tunis (Тунис)*. Autor dzieli miasto na dwie przestrzenie: arabską, gdzie kwitnie prawdziwa kultura oraz niearabską, w której panuje niszcząca cywilizacja Zachodu. Twierdzi, że podstawą kultury jest umiejętność życia, a życie – to świadomość i mądrość. Wiedza w ujęciu naukowym nie jest prawdziwą gnozą. Kluczem do ideału jest wewnętrzna integralność, pełnia wiedzy o życiu. Słychać w tych rozważaniach echa legend o *Arabia Felix*, wpisane w ezoteryczny mit Bractwa Różokrzyża, który pod okiem Minclowej studiował Biely przed swą podróżą²⁷.

Europa, zdaniem symbolisty, nie odnalazła jeszcze swojego ducha, jest to zadanie, które dopiero przed nią stoi. Współcze-

²⁶ *Путевые заметки...*, s. 175.

²⁷ *Arabia Felix* (Szczęśliwa Arabia), stąd pochodzić miało bractwo mędrców, w którym pobierał nauki Chrystian Rosenkreutz – mityczny założyciel ezoterycznego zakonu Róży i Krzyża. O różokrzyżowych naukach Minclowej skierowanych do rosyjskich symbolistów zob. Н. Богомолов, *Русская литература...*, s. 40. O Różokrzyżu i Arabia Felix zob. np. R. Edighoffer, *Różokrzyżowcy*, przekł. K. Marczevska, Warszawa 1988, s. 21.

sność jest jedynie złudzeniem, namiastką nieodnalezionej drogi. Pod wieloma względami Europejczyk może przewyższać Araba, który jednak ma wyraźną przewagę: nie cywilizacyjną, lecz kulturową. Europę czeka upadek, po którym być może nastąpi zmiana świadomości, ale i to nie jest pewne. Rozważania autora *Notatek...* są pełne emocji, opierają się nie tylko na lekturach, ale również na bezpośrednich obserwacjach. Biely także na przykładzie architektury rozpatruje objawy „choroby” cywilizacji Zachodu:

(...) стиль Европы, уместен в Европе; в Тунисии строить дома с тонкой стенкой, с приподнятой крышей – глупость, абстрактность, отсутствие жизненных ритмов, то самое не у м е н и е жить, раздвоение, «ц и в и л и з а ц и я», неврастения, безвкусица. (s. 220–221)

Tunis nieustannie zachwyca pisarza, który opowiada o nim również przez pryzmat symboliki kolorów. O ile Palermo było żółte, o tyle Tunis jest śnieżnobiały lub turkusowy. Ta szczególna kolorystyka łączy Sycylię (żółtą) i Tunis (w bieli i turkusie) z pseudonimem rosyjskiego symbolisty (Biely-biały) oraz z symboliką barw jego pierwszego, mistycznego i profetycznego tomu poezji *Złoto w lazurze*. Nic więc dziwnego, że Radis okazuje się, przynajmniej na pewien czas, odzyskaną ojczyzną. Większość wieczorów i nocy symbolista spędza na rozmyślniach prowadzonych na dachu wynajętego domu. Tutaj koncentruje się na pracy, odzyskując upragniony spokój. Szybko aklimatyzuje się w Tunisie, co ciekawie obrazuje we fragmencie pt. *Kawiarnie (Кафэ)*.

Мы сперва избегали к а ф э ; европейцу, казалось нам, жутко и как-то неловко, сидеть среди арабов, врываясь в их жизнь; но мы скоро – привыкли; и часто сидели над пестрым помостом с малюсенькой чашечкой к о ф е ; арабская жизнь распахнулась для нас. (s. 232)

Część czwartą utworu zamyka porównanie Sycylii z Tunisiem:

Воистину: крепко истоптана почва Сицилии: грозный, гортанный араб в нее втоптан; то он подает свой дрожащий от страсти назойливый голос в смесительной песне Сицилии; и монреалец закутался в плащ, как араб.

На тунисском песочке, который ласкает синейшие воды, – смешения нет; и араб выпрямляет себя; и арабы проходят пред нами. (s. 233–234)

Biely podkreśla tym samym zmianę swojej kondycji, odnajdując kulturę w czystej postaci, niezniszczoną przez człowieka Zachodu. Jednocześnie przeczuwa to, co w 1919 roku już wie: cywilizacja europejska ulegnie zniszczeniu, być może przetrwają tylko nieliczni – wtajemniczeni²⁸.

Ostatnią, piątą, część utworu, rozpoczyna opowieść o życiu codziennym w Radisie. Jednym z kluczowych fragmentów jest rozdział *Lenistwo (Лень)*, w którym autor dokonuje autoanalizy i określa własną tożsamość. W tym ważnym momencie następuje oczyszczenie – niczym zrzucenie starych szat – bez którego nie mogłaby nastąpić przemiana. Pisarz staje się częścią kultury, która go zachwycała:

Эти странные, тихие великолепные дни. Забываю, откуда пришел я; я – русский; и я – европеец. Европа? Ее – забываю; ее – не хочу. Знаю в Англии, знаю, в Германии, я тосковал бы по родине; здесь – не тоскую; здесь точно родился; и – точно умру; эти ясные, великолепные дни, я – безродный – хочу сказать мигам: остановитесь, прекрасные миги! (s. 244)

²⁸ Por. *Путевые заметки...*, s. 219–220. Do tematu upadku cywilizacji europejskiej Biely powrócił w rozważaniach napisanych podczas pobytu w Brukseli w 1912 roku, już jako słuchacz wykładów Steinera: „Но, быть может, Европа, когда она станет громадною массой угля – родит: бриллиантовый свет”. *Путевые заметки...*, s. 305.

Opisane chwile są decydujące. Parafraza cytatu z *Fausta*²⁹ pozwala dostrzec, kiedy nastąpił szczęśliwy moment oczyszczenia, umożliwiający zmianę perspektywy, przez którą Bieleży widzi kondycję swoją i świata. W tuniskiej wiosce uświadamia sobie (jest to jednak najprawdopodobniej perspektywa późniejsza, z 1919 roku), że linia jego życia uległa przerwaniu. Pisarz symbolicznie wyzwał się z niewoli czasu, słyszy zew wieczności:

Линия жизни былая – оборвана; будущей линии нет; здесь в Радесе, я понял всю истину безвременности: истину настоящего... (s. 244)

Powrót do Rosji będzie więc przybyciem nowego człowieka: „будет приходом впервые”³⁰. Kryzys życia i kultury jest jednym z najważniejszych tematów rozważań symbolisty:

О, странные, тихие, великолепные дни, переполненные тишиной моих зреющих мыслей, которые развернулись в годах, но которые здесь родились – в беззаботном покое бездумного, многочасового сидения на крыше, отдаче себя впечатлениям глаза; настой из мерцающих звезд, из цветов, из причудливых арабесков, из складок арабских бурнусов, – рождались во мне мои мысли о нашей культуре, о кризисе жизни моей. (s. 246)

We fragmentach poświęconych temu problemowi widać, że właśnie w Tunisie po raz pierwszy Bielemu udało się pojąć istotę kultury u jej źródeł. Właśnie te rozważania zaprowadzą go niewiele później do Steinera, pod którego okiem będzie mógł w praktyce prowadzić poszukiwania wewnętrznej, duchowej jedności. Jednym z warunków osiągnięcia stanu integracji jest cofnięcie się do początku swojego życia, zrozumienie wszystkie-

²⁹ Sławetna fraza z *Fausta* „verweile doch! du bist so schön!” („Trwaj chwilo! Jesteś piękna”) w znanych przekładach rosyjskich brzmi „Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!” oraz „Мгновенье, Прекрасно ты, продлись, постой!”. W 1919 roku, kiedy *Notatki* zyskiwały ostateczną formę, najprawdopodobniej wpłynął na nie oryginalny tekst *Fausta*.

³⁰ *Путевые заметки...*, s. 245.

go, co wydarzyło się dotychczas. Autor *Kocia Letajewa*, utworu będącego literacką realizacją takiego „powrotu”, poświęcił wiele czasu na próby ujęcia w całość najważniejszych wydarzeń ze swojego życia. Pisarz niejednokrotnie podkreślał znaczenie poszczególnych etapów swojej duchowej wędrówki³¹.

Z Moskwy do Palermo Biełego prowadził wspomniany wcześniej Głos, który towarzyszył mu również w dalszej wędrówce. W *Zamiast przedmowy (Вместо предисловия)*³² do *Notatek...* czytamy:

Он вел нас в Египет: ко Сфинксу; оттуда – ко Гробу Господню... И он подымался в вагоне, когда я вперялся в лазурно-зеленые камни, покрытые мхом, между Христианней и ослепительным Бергенем... Христианния через Берген вела к увенчанию моей головы... венцом терний. Мне Дорнах стал Dorn'ом³³.
(s. 11)

Z Tunisu podróżnicy trafiają do Egiptu. Relacja z tego etapu wędrówki jest odrębnym utworem. *Dziennik afrykański*, tekst nieopublikowany w całości za życia autora, złożony przez niego w Rosyjskim Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki, jest dziełem ciekawszym formalnie i dojrzalszym literacko, co potwierdza również sam Biely. Jednak to niedocenione *Notatki...* pozwalają stworzyć pełny obraz podróży, schemat ezoterycznej ścieżki do wtajemniczenia. Etap włoski i tuniski pisarz określa jako przygotowawczy do drogi, która jest dopiero przed nim, jako odpoczynek podróżnika przed górską wspinaczką, podczas której ostatecznie przeobrazi się w wędrówca.

³¹ Twórczość literacka stanowi tylko jedną z form wypowiedzi autobiograficznej. Biely jest autorem wykresów i rysunków obrazujących poszczególne etapy jego życia. Jednym z najciekawszych przykładów takiego schematu jest *Linia życia (Линия жизни)*, publ. T. Gut, *Andrej Belyj – Symbolismus und Anthroposophie. Ein Weg. Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1997*. Na ten temat szerzej zob. także w: D. Oboleńska, *Путь к посвящению...*, s. 28.

³² Por. A. Белый, *Записки...*, s. 302, 304.

³³ Niem. *dorn* – cień. Gra słów związana z nazwą Dornach, miejscowością w szwajcarskim kantonie Solothurn, gdzie Biely współtworzył świątynię Towarzystwa Antropozoficznego. O motywie ofiary w twórczości Biełego zob.: D. Oboleńska, *Путь к посвящению...*, rozdz. *Время испытания*, s. 109–159.

Karolina Rutecka

ESOTERIC MOTIFS IN ANDREI BELY'S *PUTEVYE ZAMETKI*

The article is part of a larger studies devoted to first part of Andrei Bely's travel diaries *Putevye zametki*, t.1 *Sitciliya i Tunis*, published in 1922. The great symbolist and his fiancée decided to leave Russia in 1910 and visit Italy. They nevertheless travelled as far as Africa. Notes and diaries written during this journey and a few years later were collected in *Putevye zametki...* and *Afrikan-skiy dnevnik*. Bely considers his journey the beginning of his path of initiation, the spiritual awakening. This article covers the details surrounding the symbolist's departure for Italy and Tunisia and focuses on the esoteric motifs in the text of *Putevye zametki...*

MONIKA RZECZYCKA

Uniwersytet Gdański



ROSYJSKA ATLANTYDA

Atlantyda, kontynent, który „w jeden dzień i jedną noc okropną”¹ pograżył się w wodach oceanu, od czasów Platona jako motyw literacki pojawia się i znika, wybierając epoki, w których nabrzmiewają nastroje nadciągającej katastrofy. Na przełomie XIX i XX wieku mit ten zawiądnął masową wyobraźnią Zachodu, szczególnie intensywnie uobecniając się w kulturze rosyjskiej. Zarówno w literaturze popularnej, jak i wysokiej, a także w malarstwie i muzyce Srebrnego Wieku Atlantyda gościła nad wyraz często. Zdumiewa nie tylko częstotliwość występowania tego motywu w sztuce przedrewolucyjnej Rosji, ale również transformacja, jaką przeszedł, wpisując się w rozmaite lokalne konteksty, rosyjskie mitologie, między innymi w mesjanistyczną historiozofię, znaną jako „rosyjska idea”.

Jak się wydaje, na odrodzenie tego mitu i jego międzynarodową sławę miało wpływ kilka czynników. W ostatnich trzech dziesięcioleciach XIX wieku był on na tyle częstym motywem zachodniej kultury popularnej, że w stosunkowo krótkim czasie stał się także ważnym elementem dyskursu artystycznego, a jednocześnie wszedł do europejskiego (i amerykańskiego) obiegu naukowego jako temat gorących sporów oraz dysput historyków i archeologów, budząc niekłamane zainteresowanie opinii publicznej.

¹ Zob. Platon, *Dialogi*, przekł. W. Witwicki, Gdańsk 2000, s. 183.

Początek atlantydzkiej gorączki schyłku XIX wieku kultura europejska zawdzięcza wydarzeniu bezpośrednio niezwiązanemu z Atlantydą – niezwyktemu odkryciu Heinricha Schlimanna, który na podstawie drobiazgowej lektury *Iliady* zlokalizował, a następnie w 1873 roku odsłonił ruiny mitycznej Troi wraz z jej skarbem. Oto opowieść traktowana wyłącznie w kategoriach mitologicznych okazała się relacją odwołującą się do jak najbardziej realnych wydarzeń. To odkrycie, bez względu na to, jak dziś komentuje się poczynania archeologa-amatora, miało określone konsekwencje. Po dokonaniach Schlimanna każdy mit traktowany dotychczas jako metafora stawał się potencjalnym materiałem historycznym – godnym badań i analiz fragmentem dziejów naszej cywilizacji.

Mit Atlantydy, obiecujący przecież znacznie więcej niż *Iliada*, okazał się szczególnie inspirujący. Jego podstawowe źródło, czyli dwa dialogi Platona – *Timaios* i *Kritias*, dawało ogromne pole do popisu dla bujnej wyobraźni. Sprzyjał temu z jednej strony brak zakończenia opowieści; z drugiej – zadziwiająco szczegółowy opis cywilizacji Atlantów z jej bogactwem, zaawansowaną technologią, nieznanym dziś metalem – oryszałkiem, potężnymi mocami związanymi z opanowaniem sił natury, strukturą społeczną, boską dynastią władców, podbojami i koloniami: wszystko to wskazywało na istnienie tajemnicy, której odkrycie mogło w zasadniczy sposób wpłynąć na losy współczesnego świata.

Atlanci z opowieści Platona, których ponad dziewięć tysięcy lat wcześniej miał pochłonać potop, byli w tej zamierchłej przeszłości reprezentantami cywilizacji stojącej na wyższym poziomie rozwoju niż człowiek przełomu XIX i XX wieku. Nic więc dziwnego, że już u schyłku XIX stulecia pojawili się śmiałkowie pragnący odkryć Atlantyde, a jeśli nie ją samą, według legendy spoczywającą na dnie oceanu, to przynajmniej pozostałości jej licznych kolonii, które miały znajdować się między innymi w Afryce i Ameryce.

Sen o niezwykłych archeologicznych odkryciach nie ominął i Rosjan. Spośród znanych pisarzy początku ubiegłego wieku nieustraszoną poszukiwaczem śladów Atlantydy był Nikołaj Gumilow, uczeń symbolistów, wyśmienity poeta-akmeista,

romantyk z ducha i archeolog z zamiłowaniem, który kilkakrotnie uczestniczył w afrykańskich ekspedycjach. O wspólnych planach wyprawy w poszukiwaniu zaginionej cywilizacji, wspominał jego dobry znajomy, także pisarz, Aleksiej Tołstoj: „(...) мы познакомились и часто сходились и разговаривали – о стихах, о будущей нашей славе, о путешествиях в тропические страны, об обезьянках, о розысках остатков Атлантиды на островах близ Южного полюса, о том, как было бы хорошо достать парусный корабль и плавать на нем под черным флагом...”².

Gumilow w swojej twórczości kilkakrotnie zwracał się ku Atlantydzie, przedstawiając ją w poetyckich obrazach nawiązujących do mitu o wspaniałym zatopionym kontynencie, czekającym na swego odkrywcę. Wśród najbardziej znanych utworów znajduje się wiersz akmeisty z 1909 roku pt. *Избавление женихов*, w którym czytamy:

(...) Как? Вы хотите платить за обиды?
Ваши дворцы предлагаете мне?
Я бы не принял и всей Атлантиды,
Всех городов, погребенных на дне!

Idea archeologicznej wyprawy w poszukiwaniu śladów Atlantydy cieszyła się dużą popularnością w środowisku symbolistów. Konstantin Balmont, jak się zdaje, największy obieżyświat wśród pisarzy rosyjskich, w 1905 roku w Meksyku na ruinach miasta Majów zanotował: „Когда я приближаюсь к здешним руинам, мне кажется, что я уже давно в них был... Я не решаюсь говорить об этих развалинах. Их тайна слишком велика. Их красота, как ни уменьшена она людьми и временем, уводит мысль к тайне, которая связывает уловимой, но зыбкой связью в одной мистерии такие различные страны, как Египет, Вавилон, Индия, и эта неразгаданная Майя. Думаешь о погибшей Атлантиде, бывшей очагом и колыбелью совсем различных мировых цивилизаций. Чувствуешь, что без Атлантиды невозможно понять и объяснить огромного числа явлений из области космогонических помыслов и соз-

² А.Н. Толстой, *Н. Гумилев* (1921). Podaję za: <http://www.silverage.ru>.

даний ваяния, живописи и строительного искусства. Слишком красноречивы сходства и тождества”³. Komentarz Balmonta zdradza lekturę bardzo popularnej na przełomie wieków rozprawy Ignatiusa Donnellego *Atlantyda: świat przed potopem* (*Atlantis: The Antediluvian World*, 1882). Zawarte w niej tezy na temat historycznej przeszłości zaginionego kontynentu, wskazywały na związki pomiędzy kulturami starożytnymi: prekolumbijską Ameryką, Egiptem, Babilonem i Indiami a ich rzekomą kolebką – cywilizacją Atlantów. W pracy Donnellego Atlantyda, jako pramatka naszej kultury, pozwalała wyjaśnić owe „podobieństwa i identyczności” pomiędzy cywilizacjami oddalonymi od siebie w przestrzeni i czasie. Motyw Atlantydy powraca w twórczości Balmonta, między innymi w niewielkim poemacie *Miasto Złotych Bram* (*Город Золотых Ворот*) i w kilku rozproszonych utworach, np. w wierszu *Na starych linach* (*На старых канатах*)⁴:

На старых канатах,
изведавших бурю и брызги соленой волны,
Сижу я, гляжу я,
а Солнце нисходит на скатах своей вышины,
Одетое в пурпур,
в светлейший, чем Тирский, добытый царям,
багрянец,
Оно поспешает,
в разлитии блесков, дать вечеру пышный конец.
И темные мачты,
и серый мой парус, и след по воде от руля,
Облиты гореньем,
в пожаре минуты, торопящей бег корабля,
По водам, покрывшим
отроги Лемурий и башни былых Атлантид,
Багряное Солнце,
в кипении лавы, в сверканьи мгновенья, горит.

Atlantyda pojawia się także w wierszu inicjującym cykl pt. *Budowniczy* (*Строитель*) z tomu *Biały Architekt* (*Белый Зодчий*)

³ К.Д. Бальмонт, *Змеиные цветы*, „Скорпион” 1910, с. 123.

⁴ К.Д. Бальмонт, *Белый Зодчий. Таинство четырёх светильников*, Санкт-Петербург 1914.

чии)⁵, w którym Balmont-podróżnik ogrywa ten motyw w ulubionej przez symbolistów konwencji:

Атлантида потонула,
Тайно спрятала концы.
Только рыбы в час разгула
Заплывут в ее дворцы.

Проплывают изумленно
В залах призрачных палат.
Рыбий шабаш водят сонно
И спешат к себе назад.

Лишь светящееся чудо,
Рыба черный солнцестрел,
От сестер своих оттуда
В вышний ринется предел.

Это странное создание
Хочет с дна морей донести
Сокровенное преданье,
Об атлантах спящих весть.

Но как только в зыби внидет
В чуде – чуда больше нет,
Чуть верховный мир увидит,
Гаснет водный самоцвет.

Выплывает диво-рыба,
В ней мертвеет бирюза,
Тело – странного изгиба,
Тусклы мертвые глаза.

И когда такое чудо
В море выловит рыбак,
Он в руке горенье зуда
Будет знать как вещий знак.

И до смерти будет сказку
Малым детям возвещать,

⁵ Ibidem.

Чтобы ведали опаску,
Вида красную печать.

Детям – смех, ему – обида.
Так в сто лет бывает раз.
Ибо хочет Атлантида
Быть сокрытою от нас.

Inny zafascynowany Atlantydą rosyjski symbolista Walerij Briusow zamierzał zorganizować własną wyprawę poszukiwawczą do Afryki Zachodniej, jednak plany tej ekspedycji pokrzyżował wybuch wojny w 1914 roku. Warto dodać, że dla Briusowa nie była to krótkotrwała fascynacja modnym tematem. Pisarz interesował się Atlantydą od wczesnych lat młodzieńczych i do końca życia znajdował się pod jej przemożnym wpływem. Przyszły wódz rosyjskich symbolistów w dzienniku 1887 roku zwierzał się, że nie tylko pisze heksametrem poemat *Atlantyda* (*Атлантида*), ale bez cienia skromności stwierdzał, że to, co nie udało się Platonowi, udało się właśnie jemu. W 1910 roku Briusow, będąc u szczytu sławy, napisał dramat w pięciu aktach *Katastrofa Atlantydy* (*Губель Атлантиды*). Wątki atlantydzkie i pokrewne pojawiają się także w jego poezji. Atlantydzka obsesja Briusowa osiągnęła swoje apogeum w obszernym traktacie *Nauczyciele nauczycieli* (*Учителю учителей*), poświęconym dziejom świata, a raczej alternatywnej wizji historii. Atlantyda zajmuje w tym dziele najważniejsze miejsce jako kolebka Babilonu, Egiptu i cywilizacji chrześcijańskiej. Briusow-historyk analizuje źródła pisane oraz archeologiczne i – podobnie jak Balmont – powtarza tezy Donnellego, po raz kolejny uaktualniając mit o zatopionym kontynencie. Symbolista wiele miejsca poświęca potencjalnym przyczynom katastrofy, odczytując w przekazywanej przez tysiąclecia legendzie przesłanie skierowane do przedstawicieli następnej cywilizacji zbliżającej się do swego końca. Znamienne, że traktat Briusowa ukazuje się drukiem w 1917 roku, tuż przed wybuchem rewolucji, która w ostatecznym rozrachunku, okazuje się przeciw prorokowanym kresom cywilizacji.

Sześć lat wcześniej inny rosyjski symbolista Andriej Biely, podróżując po Afryce Północnej, zobaczy w egipskich piramidach i w monumentalnym Sfinksie ślad cywilizacji Atlantów. Nic więc dziwnego, że i on zamarzy o poszukiwawczej wyprawie w głąb Sahary. I chociaż pustynna ekspedycja Bielego nigdy nie dojdzie do skutku, a poeta wkrótce opuści Afrykę i będzie kontynuować swoją wieloletnią pielgrzymkę po krajach Europy, to Atlantyda i Sfinks jako jej symbol pozostaną nie tylko kluczowymi motywami *Dziennika afrykańskiego* (*Африканский дневник*), ale i stałymi elementami oryginalnej historiozofii pisarza oraz jego osobistej mitologii. Oto fragment *Dziennika* Bielego: „Тридцатью лишь веками мы, люди теперешних дней, отделяемся от великой культуры Микен; только сорок столетий прошло от событий древнейшей ханаанской культуры, в которой уже отразился Египет (своим скарабеем); семь столетий назад и – перед нами уже пирамидальный период; за 3750 лет до рожденья Христа возвышался дворец Нарам-Сина с прекраснейшей библиотекой; Вавилон разблестался культурой своей: но дворец Нарам-Сина построен Саргоном на древних развалинах, принадлежащих остаткам таинственной сумерийской культуры, начало которой за восемьдесят веков от рожденья Христа (...) Но взгляд безобразного Сфинкса уже подсмотрел ту культуру; уже шестьдесят почти длинных веков он глядит на восток {Ему приблизительно 5600 лет.}; а исшел, воплотился он, верно, из более ранней эпохи.

По летоисчислениям рабби Гилеля мир был сотворен лишь в эпоху Саргона {См.: профессор Вальтер. История земли и жизни.⁶}; и Sfinks – с сотворения гилелева мира стоит в этом месте; но он изошел из Египта древнейшего времени; есть изделия слоновой кости, находимые в почве Египта до времени Сфинкса {За 4300 лет до Р. X.}; в канале Махмудиз и в Бессузе на глубине двадцати с лишним метров под уровнем моря нашли черепки от посуды, принадлежащие обитателям этих мест, коим ведомы были приемы культуры; на основании геологических данных отчетливо

⁶ Biely powołuje się na świeżo wydaną (w 1911 roku) w Sankt-Petersburgu rozprawę prof. Johanna Waltera.

можно сказать, что они приготовлены были за 300 столетий до нашего времени. Не на десятки, на сотни столетий; и ранее; эта культурная линия теплилась в... Атлантиде, которую ныне признали ученые; так утверждает профессор И. Вальтер, что «Атлантида представляется нам первоначальной родиной» (...).

Какова же линия жизни земли?

Эта линия -- в Сфинксе, сквозь Сфинкса, взирала на нас.⁷⁷

Archeologiczne poszukiwania śladów cywilizacji Atlantów przez symbolistów splatają się z innym interesującym wątkiem, który, jak się wydaje, odegrał niebagatelną rolę w procesie budowania mitu „rosyjskiej Atlantydy”. W tradycji staroobrzędowców, których mitologia na początku XX wieku okazała się czynnikiem silnie pobudzającym wyobraźnię modernistów, funkcjonował topos świętego miasta Kiteża – grodu nad jeziorem Swietłojar, który w czasach najazdu Ordy miał pogrożyć

⁷ А. Белый, *Африканский дневник*, публ. текста С. Воронина, в: *Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманах*, Москва 1994. Cytuję wg wirtualnych zasobów Biblioteki Maksima Maszkowa: www.az.lib.ru. Atlantyda pojawia się także w *Petersburgu*, największej i najbardziej znanej powieści Bielego. Współczesnym wcieleniem mieszkańca pradawnej cywilizacji jest główny bohater utworu – Nikołaj Aрофонович Ableuchow: „На исходе четвертого царства он был на Земле: меч Сатурна тогда повисал неистекшей грозою; рушился материк Атлантиды: Николай Аполлонович, Атлант, был развратным чудовищем (земля под ним не держалась – опустилась под воды); после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи тамерлановых всадников, Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся; сатурново царство вернулось.” А. Белый, *Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом*, Москва 1981, с. 238. Wątek zatopionego kontynentu obecny jest również w powieści Bielego pt. *Moskwa pod udarem* (*Moskwa pod udarem*) z 1926 roku.

się w wodach jeziora i tam, ukryty przed wzrokiem niegodnych, czekać na sprawiedliwych. Wędrówki w poszukiwaniu Kiteża, a także tożsamego z nim Bielowodja podejmowali członkowie mistycznych sekt Biegunów, wierząc nie tylko w jego realne istnienie, ale i pokładając nadzieję w zbawczą moc tego miejsca.

Na początku minionego stulecia mit Kiteża-Bielowodja uległ swoistemu przekształceniu. Na opowieść staroobrzędowców nałożył się mit platoński, zrewitalizowany przez kulturę masową początku XX wieku. Szybko rozprzestrzeniła się nowa wersja, a raczej wiele nowych wersji, w których pradawna Atlantyda miała znajdować się przed katastrofą na terenie dzisiejszej Rosji. Choć w grę wchodziło kilka możliwych lokalizacji (między innymi Morze Kaspijskie), przewodni motyw pozostawał niezmienny: Rosja z jej unikalną duchowością okazywała się naturalną spadkobierczynią pradawnej wiedzy Atlantów⁸.

Niebagatelną rolę w procesie przyswajania mitu Atlantydy przez kulturę przedrewolucyjnej Rosji odegrał także intensywny import zachodniej literatury popularnej, w tym powieści przygodowych, w których występowały wątki atlantydzkie, na przykład bestsellerów Jules'a Verne'a czy Henry'ego Ridera Haggarda⁹. Jednak, jak się wydaje, znacznie większy wpływ miało bezpośrednie i pośrednie oddziaływanie koncepcji ezoterycznych. Zarówno w zachodnich, jak i rosyjskich publikacjach okultystycznych (przede wszystkim teozoficznych i antropozoficznych) propagujących „duchową naukę” oraz w rozwijającej się powieści okultystycznej¹⁰ motyw Atlantydy pojawiał się wyjątkowo często.

⁸ Warto dodać, że w roku 1905 kompozytor Nikołaj Rimskij-Korsakow napisał operę-misterium, której libretto osnute zostało wokół legendy Kiteża (*Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии*). Dzieło to nazywano rosyjskim *Parsifalem* w związku z monumentalną formą i mitologicznym kontekstem, odsyłającym do wielkiego mitu-opery Richarda Wagnera.

⁹ Przede wszystkim *20.000 mil podmorskiej żeglugi* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1869) oraz *Kopalnie króla Salomona* (*King Solomon's Mines*, 1885) i powieści *Ona* (*She*, 1887).

¹⁰ Wśród zachodnich utworów motywowanych ezoterycznie podejmujących temat Atlantydy jako kolebki starożytnych cywilizacji warto wymienić powieść

Jak przekonywała założycielka Towarzystwa Teozoficznego, Rosjanka Jelena Bławatska, początek i kres Atlantydy wpisywał się w swoisty schemat ewolucji świata, w którym zasadniczą rolę odgrywały następujące po sobie wielkie epoki, w tym jedna z nich – właśnie epoka atlantydzka. Sam koncept należy do francuskiego ezoteryka Alexandra Saint-Yvesa d'Alveydre'a, ale to Bławatska upowszechniła i rozwinęła tę teorię (bez wątpienia sięgając także do książki Donnellego), więc jej można przypisać główną rolę w procesie mitotwórczym.

Zdaniem Bławatskiej i jej następców stadia rozwoju Ziemi wyznaczały kolejne rasy: pierwsza – adamowa (astralna), następnie hyperborejska, lemuryjska i atlantydzka. Obecnie dominującą rasą miała być piąta rasa podstawowa nazywana aryjską. Losy czterech wymienionych ras, poprzedzających naszą, są związane ze stopniowym upadkiem w materię. Kolejne trzy rasy, od naszej poczynając, wspinać się będą ku wymiarom duchowym. Człowiek współczesny, zdaniem teozofów, stoi na progu dwóch epok, biorąc czynny udział w kształtowaniu się szóstej rasy ziemskiej, której potencjał duchowy ma być znacznie wyższy niż jej poprzedników. W koncepcji Bławatskiej, wyrażonej przede wszystkim w *Doktrynie Tajemnej* (*The Secret Doctrine*, 1884–1891), Atlantyda – jako poprzedniczka naszej cywilizacji – nie tylko ujawniała prawdę o czekającej nas katastrofie, ale także tajemnym sposobem przekazywała wiedzę pozwalającą ocalić duchową spuściznę naszego świata. Bławatska oraz kontynuatorzy jej dzieła przekonywali, że ich wyjątkowa misja polega przede wszystkim na wprowadzaniu w czyn zaleceń Wielkich Mistrzów (mieli być oni kapłanami z Atlantydy), którzy jakoby pozostawali z nimi w duchowym kontakcie.

Wspomniani wcześniej twórcy rosyjscy nie byli wolni od wpływów doktryn ezoterycznych. Przeciwnie, większość z nich miała co najmniej krótkotrwały romans z okultyzmem. Liczne utwory Briusowa, Bielego, Balmonta i Gumilowa, a także Wiaczesława Iwanowa, Nikołaja Roericha, Wielimira Chlebnikowa

pt. *Nadchodząca rasa* (*The Coming Race*, 1871) pisarza-okultysty sir Edwarda Bulwer-Lyttona oraz *Zaginiony kontynent* (*The Lost Continent*, 1900) Cutcliffe'a Hyne'a.

odwoływały się do koncepcji ezoteryków. Roerich, do końca życia pozostający pod wpływem idei Bławatskiej, poświęcił Atlantydzie wiele miejsca w swoich rozprawach o tematyce okultystycznej¹¹. Spod jego pióra wyszły także krótkie przypowieści o zaginionym kontynencie, między innymi *Mit Atlantydy* (*Миф Атлантиды*). Ponad wszelką wątpliwość motywowanym teozoficznie utworem jest poemat Chlebnikowa *Katastrofa Atlantydy* (*Гибель Атлантиды*) z 1913 roku. Wiaczesław Iwanow, podobnie jak inni „młodszy symboliści”, traktował motyw Atlantydy w sposób szczególnie¹². Jego wiersz *Atlantyda* (*Атлантида*), zamieszczony w zbiorze *Cor Ardens* z lat 1911–1912, który powstał pod wpływem intensywnych okultystycznych doświadczeń autora, wpisuje się w koncepcję teozofów, w której Władcy Atlantydy (ukryci przed wzrokiem niepowołanych) sprawują duchową władzę nad światem. W wierszu tym nieprzypadkowo, podobnie jak w całej twórczości Iwanowa pochodzącej z tego okresu, pojawia się także motyw róży jako tajemnicy Atlantów, odsyłający do mistycznej symboliki Bractwa Różokrzyża, na związki z którym powoływali się między innymi członkowie Towarzystwa Teozoficznego.

АТЛАНТИДА
 Лежит под Океаном
 Нетленная страна.
 А древле, за туманом,

¹¹ Atlantyda pojawia się w księgach *Agni Jogi*, a także w tekstach Roericha zamieszczanych w periodykach ezoterycznych, np. w czasopiśmie „Оккультизм и Йога” wydawanym na emigracji. Szerzej na ten temat piszę w książce *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX–początku XX wieku*, Gdańsk 2010.

¹² Motywy atlantydzkie pojawiają się w twórczości Iwanowa często, między innymi w artykułach poświęconych malarstwu: *Starożytny horror. Na podstawie obrazu Leona Baksta „Terror Antiquus”* (*Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста „Terror Antiquus”*, 1908) oraz *Сiurlionis i problem syntezy sztuk* (*Чурлянис и проблема синтеза искусств*, 1914), w poemacie *Człowiek* (*Человек*), w sonecie III z tomu *Przejrzystość* (*Прозрачность*, 1904), w wierszu *Przed portretem Baratyńskiego* (*Перед портретом Баратынского*) oraz *II Gigante* z tomu *Gwiazdy przewodnie* (*Кормчие Звезды*, 1903), w *Opowieści o Światimirze carewiczu* (*Повесть о Светомире Царевиче*), a także w tragedii *Prometeusz* (*Прометей*, 1919) i w *Korespondencji z dwóch kątów* (*Переписка из двух углов*, 1921).

Над темным Океаном,
Незримая, она,
Как остров сокровенный
Колдуньи Калипсо,
Цвела в красе надменной;
И мимо сокровенной
Катилось колесо
Слепого Солнцебога,
И мимо боги шли...
Но, взмыв с колонн чертога
В долинах Солнцебога,
Вы, лебеди, нашли
Тот край волшебной славы,
Весь в куревах чудес,
Вскричали, величавы,
И пали снегом славы
Из зелени небес.
Что рдеет подо мглами?
Вы сердце той земли
Похитили, и пламя,
Окутанное мглами,
За море унесли.
И розой этот пламень
Вселенной с неба дан;
А остров, мертвый камень,
Отдав небесный пламень,
Нисходит в Океан.
Но живы властелины
Подводной глубины,
И ждут глухой судьбины
Живые властелины,
И сроки сочтены.
Храните розу, братья!
Придет возмездья срок,
И рушатся заклатья.
Достойнейшему, братья,
Присудит розу рок.
Изыдет облак воев
За сердцем древних стран:
Из яростных прибоев
Полки воскресших воев
Извергнет Океан.

Лелейте розу свято:
 О сердце мира суд!..
 Чу, лебеди заката,
 Вещающие свято,
 Вечерний клич несут.¹³

Odpowiedzialność za rozpowszechnienie wśród symbolistów idei różokrzyżowych ponosi jedna z najbardziej zagadkowych postaci w dziejach Srebrnego Wieku – Anna Rudolfovna Minclowa, teozofka, podobno emisariuszka tajnego Bractwa, która miała niebagatelny udział w budowaniu atlantydzkiej mitologii. Według słów Minclowej, którym w latach 1907–1910 intensywnie przysłuchiwał się nie tylko Iwanow, ale także Andriej Biely, Maksimilian Wołoszyn, Michaił Kuzmin i Margarita Sabasznikowa¹⁴, pradawna tajemna wiedza spod znaku róży rozwinęła się właśnie na Atlantydzie. Naukę tę miał ofiarować naszemu światu kapłan Atlantów, znany ze średniowiecznych legend tajnych konfraterni pod imieniem Chrystiana Rozenkreutz. Współcześni Różokrzyżowcy, którzy – zdaniem Minclowej – byli depozytariuszami tajemnic Lemurii i Atlantydy, mieli przed sobą misję przygotowania „wybranych” do kolejnego exodusu. Katastrofa bowiem wydawała się nieunikniona – miała być nie tylko elementem stale powtarzającym się w rozwoju każdego świata, ale i czynnikiem gwarantującym kosmiczną ewolucję wszystkich żyjących istot. Rosyjska przedstawicielka Bractwa utrzymywała, że Atlantyda oraz jej mistrzowie nadal

¹³ Cytuję za Wirtualną Biblioteką Rosyjską, w której znalazło się między innymi pełne wydanie dzieł Wiaczesława Iwanowa (*Русская Виртуальная Библиотека*; <http://www.rvb.ru/ivanov>). Zob.: Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, pod red. Д.В. Иванова, О. Дешарт, Bruxelles 1971, s. 470–471.

¹⁴ Na temat Minclowej zob.: Н. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва 2000; М. Carlson, *Ivanov-Belyj-Minclova: The Mystical Triangle*, in: *Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov, a cura di Fausto Malcovati*, Frieze 1988; Г. Обатнин, *Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова*, Москва 2000; Е. Биернат, *Символисты росыисцы и Rudolf Steiner*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 2, red. E. Biernat, Gdańsk 2006, s. 50–69; M. Rzczycka, *Оккультистику Серебряного века (Теософия и окрестности)*, w: *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej początku XX wieku*, t. 3, pod red. D. Oboleńskiej, M. Rzczyckiej, Gdańsk 2009, s. 38–57.

istnieją, wiodąc ukryte życie pod wodami oceanu. Ona sama po zakończeniu misji miała dołączyć do wtajemniczonych. Niezwykłe zniknięcie Minłowej w sierpniu 1910 roku, po nieudanej próbie skaptowania symbolistów, sprzyjało rozprzestrzenieniu się tej legendy w środowisku literackim. Po latach Biely w księdze wspomnień wyjaśniał: „Моя догадка, что она бросилась в море, основывается на ее лепете о какой-то ее особенной связи с пучиною Атлантического океана; (...)”

– Пучина зовет.

– Кто? – ее переспрашивал я.

– Атлантический океан: я с ним связана!”¹⁵.

Atlantyda, Lemuria i Hyperborea, trzy cywilizacje poprzedzające naszą, staną się przed i po 1917 roku wciąż powracającym wątkiem literackim. Niewątpliwie z tych samych ezoterycznych źródeł czerpał Gumilow, pisząc w 1920 roku poemat poświęcony Lemurii pod znamienym tytułem *Почётки (Начала)*. Trzy lata później wspomniany już Aleksiej Tołstoj pisze słynny utwór pt. *Аэлита*, będący dziś klasyką rosyjskiej i radzieckiej science fiction, w której teozoficzna koncepcja dziejów Atlantydy à la *Blawatska* zostanie powtórzona niemal bez modyfikacji, chociaż ujęta w ramę utworu fantastyczno-naukowego. Zaznaczmy, że w 1923 roku w bolszewickiej Rosji poglądy teozoficzne mogły kosztować życie lub co najmniej wolność zwłaszcza byłego białego emigranta o podejrzanym arystokratycznym pochodzeniu. Trzeba pamiętać, że właśnie wtedy rozpoczęły się represje teozofów i antropozofów. Ezoteryczna idea ubrana w kostium fantastyki naukowej okazała się więc znacznie bardziej bezpiecznym rozwiązaniem¹⁶.

Na wyjątkową popularność wątku Atlantydy w pierwszej dekadzie i latach dwudziestych wpłynął także swoisty ezote-

¹⁵ А. Белый, *Между двух революций*, статья Ц. Вольпе и предисл. автора, Ленинград 1934, с. 361–362. Pełen tekst publikacji został zamieszczony na stronie moskiewskiego muzeum Andrieja Bielego: <http://kvartira-belogo.guru>.

¹⁶ Podobną taktykę spotykamy także u innych twórców tego okresu, np. Andrieja Płatonowa w utworze *Potomkowie słońca (Потомки солнца)*. Interesującym przykładem adaptacji okultystycznej idei dla potrzeb rodzącej ideologii komunistycznej jest fantastyczno-naukowy utwór Aleksandra Bogdanowa pt. *Czerwona Gwiazda (Красная звезда)*, 1908).

ryczny katastrofizm, wpisujący się w apokaliptyczne nastroje przełomu wieków. Przypomnę, że zgodnie z koncepcją teozofów każda z wielkich epok podobnie kończyła swój los, gdy osiągnęła najwyższy poziom rozwoju. Innej drogi nie było. Miała zniknąć także i nasza cywilizacja i to – jak przekonywali ezoterycy – w nieodległej przyszłości. Tak jak poprzednią – atlantydzką, a wcześniej lemuryjską, czy jeszcze wcześniejszą hyperborejską – miał pochłonać ją wielki potop lub inna spowodowana przez człowieka katastrofa. Autorzy okultyistycznych pism uparcie wskazują na analogie pomiędzy naszym „zepsutym” światem, a atlantydzkim – „w dniach ostatnich” także podobno pogrążonym w dekadencji. W 1913 roku ten wątek zostanie podjęty zarówno w dramacie Larysy Reisner pt. *Atlantyda (Атлантида)*¹⁷, jak i we wspomnianym poemacie Chlebnikowa.

Należy zaznaczyć, że motyw nadciągającego upadku kultury i cywilizacji brzmi donośnie we wszystkich wspomnianych wcześniej rosyjskich utworach o Atlantydzie. Po rewolucji 1905 roku motyw ten powtarza się wciąż intensywniej i wyraźniej, także w rosyjskim malarstwie. W 1908 roku Lew Bakst, słynny artysta stowarzyszenia „Świat Sztuki”, maluje wielkie płótno pt. *Terror Antiquus (Древний ужас)*, które wywołuje serię dysput wśród rosyjskich literatów. Słowo „Atlantyda” nie pada w tytule tego dzieła, ale temat jest dla wszystkich oczywisty: kosmiczna katastrofa niszczy świat, ludzi i świątynie. Woda pochłania wszystko przy świetle boskiego ognia. Obojętni bogowie czekają na narodziny i klęskę kolejnych cywilizacji¹⁸. Ten sam motyw pojawi się na jednym z obrazów Nikołaja Roericha z 1929 roku, noszącym, jak się wydaje, ulubiony przez rosyjskich modernistów tytuł – *Katastrofa Atlantydy (Гибель Атлантиды)*. Tu także mamy wspaniałą pałac-świątynię, którą pochłaniają ogromne fale tsunami.

Trzeba zaznaczyć, że eksploatowanie motywu gwałtownego kresu cywilizacji nie jest wyłącznie domeną artystów zwią-

¹⁷ Tekst opublikowano w almanachu „Шиповник”.

¹⁸ Szczegółowo na ten temat zob. artykuł Zofii Krasnopolskiej-Wesner pt. *W poszukiwaniu praźródła. Antyk w twórczości Lwa Baksta* zamieszczony w tym tomie.

zanych ze środowiskiem symbolistycznym. Pojawia się również w utworach tych pisarzy, których raczej nie kojarzy się z „okultystycznym syndromem” Srebrnego Wieku, niekiedy oficjalnie wrogich symbolistom i ich estetyce, np. w opowiadaniu Iwana Bunina *Pan z San Francisco* (*Господин из Сан-Франциско*, 1915), gdzie nazwę „Atlantyda” nosi luksusowy statek pasażerski – brat bliźniak „Titanica” – metaforycznie zapowiadając katastrofę zachodniej kultury.

Mit atlantydzki w wersji ezoterycznej wprowadzał do dyskursu pytanie, które zaważyło na dalszym rozwoju tego motywu w Rosji, a przede wszystkim na emigracji. W nowym kontekście pojawił się bardzo istotny dla teozofów i postteozofów problem ocalonych z katastrofy Atlantydy. W ezoterycznej wersji legendy ocaleć mieli „biali magowie”, wtajemniczeni kapłani, którzy nie poddali się duchowemu upadkowi swojej rasy. To właśnie oni mieli zachować opowieść o katastrofie, przywołaną później przez Platona. W pismach teozofów znajdujemy liczne opowieści o wtajemniczonych z Atlantydy, którzy przeczuwając hekatombę, uciekają ze swego kontynentu do Afryki, Azji i Ameryki, gdzie w wysokich górach lub pod ziemią zakładają tajne państwa-kolonie, skąd później kierują losami ludzkości, czyli naszej młodej cywilizacji.

Depozytariusze Wiedzy pełnią rolę służebną wobec rodzącej się kultury. Bez ich ingerencji świat pograżyłby się w chaosie, a proces rozwoju trwałby znacznie dłużej. Nauczyciele Mądrości, jak nazywa się ich w pismach okultystów, uczą ludzi, jak ocalić bezcenny depozyt kultury oraz jak uchronić świat od zagłady. Ten wątek pojawia się w dość zaskakującej odsłonie w literaturze rosyjskich emigrantów.

Porewolucyjna Rosja, w której toczyła się wyniszczająca wojna domowa, realizowała niemal dosłownie wyprorokowany na początku XX wieku scenariusz katastroficzny. Przepowiednia stawała się rzeczywistością. Wygnańcy i uciekinierzy, którzy w latach dwudziestych znaleźli schronienie za granicą, widzieli siebie i współtowarzyszy niedoli jako cudem ocalonych z zagłady. W głosach rosyjskich emigrantów tak zwanej pierwszej fali dominuje tęsknota za krajem, do którego nie

można wrócić, ponieważ fizycznie przestał istnieć – zatonął jak Atlantyda, nie pozostawiając po sobie śladów.

Nowa bolszewicka Rosja z tej perspektywy była zupełnie innym światem, inną cywilizacją (a raczej jej zaczątkiem). Dla białych emigrantów bolszewicy stanowili hordę barbarzyńców, którzy dopiero wkraczają na ścieżkę rozwoju. Rosyjscy emigranci powtarzają niemal jednym głosem, że Rosji prawdziwej już nie ma, nie ma jej tradycji i kultury. Nic więc dziwnego, że motyw Atlantydy pojawia się w literaturze emigracyjnej od samego początku. Nieprzypadkowo w tym środowisku do dyskursu literackiego i literaturoznawczego wejdzie pojęcie „rosyjskiej Atlantydy”, określające ocaloną z katastrofy kulturę, przechowywaną i rozwijaną w rosyjskiej diaspory¹⁹. Pragnę wskazać na dwa ważne teksty tego okresu, chociaż utworów emigracyjnych eksploatujących wątek Atlantydy można wymienić znacznie więcej²⁰.

Najistotniejszy emigracyjny tekst pierwszej fali należący do tego nurtu to niewątpliwie traktat Dmitrija Mierieżkowskiego *Tajemnica Zachodu. Atlantyda-Europa* (*Тайна Запада. Атлантида-Европа*), ukończony w Paryżu w 1929 roku, stanowiący drugą część zaplanowanej przez autora trylogii. Pierwsza część nosiła tytuł *Tajemnica Trzech. Egipt i Babilon* (*Тайна Трех. Египет и Вавилон*). Trzecia to *Jeżus Nieznany* (*Иисус неизвестный*). Wszystkie księgi traktatu miały charakter historyzoficzny i profetyczny. Były próbą syntezy dziejów cywilizacji ze wskazaniem przełomowych momentów, owych powtarzających się „końców świata”. Niewątpliwie była to swoista fuzja modnej filozofii Spenglera²¹, koncepcji Donnellego i dość

¹⁹ Zob. np. *Русская Атлантида. Поэзия русской эмиграции. Младшее поколение первой волны*, Moskwa 1998.

²⁰ Motyw ten znajdujemy w twórczości Borisa Popławskiego, np. w powieściowej dylogii *Аполлон Безобразов* (*Аполлон Безобразов*) i *До дому з неба* (*Домой с небес*) z lat 1926–1932, a także u emigrantów drugiej i trzeciej fali, np. u Siergieja Rafalskiego w wierszu *Ostatni wieczór* (*Последний вечер*), a nawet kilkakrotnie u Josifa Brodskiego.

²¹ Dużą popularnością wśród emigrantów cieszyła się praca Oswalda Spenglera, *Zmierzch Zachodu* (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*) z lat 1918–1922. Potwierdzała ona nie tylko tezę o upadającej kulturze zachodniej, która – zdaniem autora – weszła w schyłko-

oryginalnej, choć oczywiście w dziejach myśli nieodosobnionej, idei Mierieżkowskiego o nadejściu Trzeciego Testamentu – Królestwa Ducha. W części trylogii poświęconej Atlantydzie znajdujemy bardzo drobiazgowo rozważania na temat reguł rządzących narodzinami i upadkiem cywilizacji. Klęska Rosji oraz wojna światowa była dla Mierieżkowskiego oczywistą zapowiedzią katastrofy globalnej, pierwszym etapem upadku, w którym świat powinien rozpoznać ostrzeżenie i wykorzystać szansę na ratunek.

Wizja Mierieżkowskiego zakładała szczególną misję „ocalonych”. W tym kontekście hasło emigrantów pierwszej fali, przypisywane autorowi *Tajemnicy Zachodu*: „Мы не в изгнании, мы в послании”, nabiera nowego sensu. Oto Rosjanie dzięki swojej duchowości i przyjęciu posłannictwa stają się depozytariuszami wiedzy. To oni ostrzegają i, co najważniejsze, przynoszą pogrążającemu się w dekadencji Zachodowi dobrą nowinę Trzeciego Testamentu. W tym obszernym i bardzo trudnym w lekturze dziele jak w lustrze odbijają się wszystkie obsesje początku wieku: katastrofizm, eschatologia i mesjanizm *à la Russe*, w tym także wyraźne ślady doktryn ezoterycznych, choć do nich Mierieżkowski zapewne niechętnie by się przyznał.

Niemal dekadę po Mierieżkowskim w USA inny rosyjski emigrant, rówieśnik młodszego pokolenia symbolistów, Gieorgij Gołochwastow wydaje ogromny, liczący osiem tysięcy wersów, poemat *Katastrofa Atlantydy* (*Гибель Атлантиды*)²². Autor maluje bardzo przekonujący obraz kontynentu przed potopem. Cały utwór sprawia wrażenie wizjonerskiego przeżycia poety, który cofa się do pradawnych czasów Atlantydy. Widzi siebie jako najwyższego kapłana w ostatnich chwilach przed zagładą. Przypomina sobie szereg wydarzeń, które doprowadziły do katastrofy, których to on – Wielki Wtajemniczony – był sprawcą siłą. Ta więź między rosyjskim uchodźcą a ka-

wy etap, ale także legitymizowała mesjanistyczne wizje Rosjan, upatrujących w „prawdziwej kulturze rosyjskiej” źródło duchowej odnowy.

²² Gołochwastow pisał swój epos w latach 1931–1935. Pierwsze wydanie ukazało się w 1938 roku w nakładzie 300 egzemplarzy. Podaję za Wadimem Krejdem, zob.: *Голохвастов Георгий Владимирович (1882–1963)*, в: *Энциклопедический словарь*, <http://www.antibr.ru>.

planem sprzed tysięcy lat spaja klamrą losy dwóch cywilizacji czasów upadku i dwóch „końców świata”. Poeta jest tu godnym uczniem symbolistów. Nie bez przyczyny Gołochwastow na motto poematu wybiera sławetny tytuł wiersza Władimira Sołowjowa *Ex Oriente Lux* (*Światło ze Wschodu*).

Monumentalny utwór Gołochwastowa z całą pewnością można uznać za tekst podsumowujący (ale nie zamykający²³) dzieje „rosyjskiej Atlantydy”. Po pierwsze, powstaje on jako jedno z ostatnich emigracyjnych dzieł pierwszej fali należącego do omawianego nurtu. Po wtóre, zostaje napisany nie tylko z dala od Rosji, ale i od Europy – na odległym kontynencie, gdzie znalazł schronienie autor (podobnie jak kapłani Atlantydy, którzy właśnie tam po katastrofie mieli „zasiać ziarna nowej kultury”). Ponadto w utworze tym znajdujemy charakterystyczną dla Srebrnego Wieku symbolikę, odwołującą się do ezoterycznej wersji mitu, w tym liczne aluzje filozoficzne, teozoficzne, astrologiczne i oczywiście literackie. Wadim Kreyd pisze o obecności obrazów i idei biorących swój początek w dziełach Nietzschego, Schopenhauera, Sołowjowa i Tiutczewa, a także w Biblii, apokryfach, Kabale, traktatach magicznych, *Doktrynie Tajemnej* Bławatskiej oraz *Upaniszadach* i *Wedancie*²⁴. Nieliczni współcześni autorowi czytelnicy tego poematu porównywali go z najlepszymi wzorcami epickimi, którym tradycyjnie przypisuje się treści inicjacyjne, ukryte dla niewtajemniczonych: z *Boską Komedią*, *Jerozolimą Wyzwoloną* i *Rajem utraconym*. Badacze, którzy dopiero niedawno mogli sięgnąć do tego utworu²⁵, znaleźli także szereg podobieństw do mistycznego poematu Daniła Andriejewa pt. *Róża świata*

²³ Warto zaznaczyć, że i we współczesnej Rosji „atlantologia” ma się zupełnie dobrze. W przestrzeni wirtualnej znaleźć można niemałą liczbę stron poświęconych Atlantydzie, na których omawia się problem „Atlantyda-Rosja” w różnych kontekstach. Jednym z najbogatszych źródeł tego rodzaju jest strona www.lah.ru (Лаборатория Альтернативной Истории), gdzie pojawiły się także wątki związane z rosyjską literaturą i kulturą początku XX wieku, omówione w tym artykule.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Poemat Gołochwastowa ukazał się drukiem dopiero niedawno. Zob.: Г.В. Голохвастов, *Гибель Атлантиды: Стихотворения. Поэма*, Москва 2008.

(*Poza Mupa*, 1958–1991²⁶), profetycznego dzieła przesyczonego symbolami odsyłającymi do tradycji szkół ezoterycznych przełomu wieków, w którym istotną rolę odegrał – jakżeby inaczej – obraz zatopionej Atlantydy²⁷.

Monika Rzeczycka

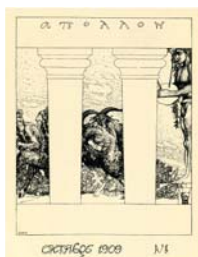
Russian Atlantis

Myth of Atlantis had become very important part of European culture in the turn of 20th century. Willing to find the residues of primeval civilization was very popular in Russia as well. The article concerns studies devoted to Russian poets who not only wrote about Atlantis in their works but had been looking for the magic land (e.g. taking part in archeological expeditions or planning to do it): Nikolai Gumilov, Konstantin Balmont, Valery Briusov, Andrei Bely, Dmitry Merezhkovsky, Viacheslav Ivanov, Velimir Khlebnikov, Ivan Bunin, Nikolai Golokhvastoff. The author analyses esoteric roots of passion for Atlantis in the beginning of 20th century and its influence on literature.

²⁶ Dwanaście ksiąg *Róży świata* zostało ukończonych w 1958 roku, lecz opublikowano je dopiero w 1991, trzydzieści dwa lata po śmierci autora.

²⁷ Zob. Д.Л. Андреев, *Роза мупа*, кн. 3, гл. 2. Pełny tekst dostępny w wirtualnych zasobach Internetu: <http://rozamira.org>.

ZOFIA KRASNOPOLSKA-WESNER
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku



W POSZUKIWANIU PRAŻRÓDEŁ. ANTYK W TWÓRCZOŚCI LWA BAKSTA

Paul Valery w *Liście o Stefanie Mallarmé* pisał: „Każda twórczość jest nawiązaniem do czegoś lub odrzuceniem czegoś, co już kiedyś zostało stworzone”¹. Przywołane tu słowa jednego z twórców europejskiej awangardy odzwierciedlają proces kształtowania się tradycji, która zawsze polega na wyborze. Dzieło artysty bywa często komentarzem do dzieła innego twórcy z przeszłości albo jako komentarz może być odczytane. Kultura bowiem to wiecznie ponawiane kształty i wzory, które znał czas miniony.

Modernizm europejski był epoką o niezwykle wyostrożonej świadomości roli tradycji i jej funkcji formotwórczych. Podobne przeświadczenie legło u podstaw założeń estetycznych i praktyki artystycznej w Rosji. Poszukiwanie i wskazywanie związków z tradycją antyczną, biblijną i kulturami Orientu przez twórców modernizmu rosyjskiego było bowiem częścią podobnego zjawiska w całej sztuce europejskiej przełomu XIX i XX wieku. Artyści inspirowali się buddyzmem, mitologią celtycką i skandynawską, europejskim stylem romańskim i gotykiem, sztuką Japonii i Chin czy folklorem z różnych zakątków świata. Wskazywano na Azję jako kolebkę kultury lub sięgano do czasów kamiennych toporów i pieczar. Sztuki plastyczne, literaturę

¹ P. Valery, *List o Stefanie Mallarmé*, w: *Estetyka słowa*, pod red. D. Eski, Warszawa 1971, s. 169.

i inne dziedziny twórczości tej epoki łączyło odkrywanie nowej problematyki poprzez kontakt z dorobkiem kulturalnym epok minionych, innych narodów, bliższych i dalszych przestrzeni geoetnicznych. Odwoływanie się do przeszłości było próbą odnajdywania swoich korzeni, utwierdzania swojej racji estetycznego istnienia. Stosunek do dawnych i innych kultur był zarazem stosunkiem do sztuki i procesu twórczego, stanowił też wyraz synkretyzmu kulturowego. Sięganie do tradycji oznaczało jednocześnie sposób myślenia o współczesności, o czym pisał Andriej Biety, charakteryzując postawę symbolizmu: „То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, – оживают, проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни. Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого – новизна так называемого символизма. И потому-то литературная платформа символизма пытается лишь суммировать индивидуальные заявления художников о их творчестве. И потому-то идеологией символизма должна быть широкая идеология; принципы символизма должны нарисовать нам прочную философскую систему; символизм как мирозерцание возможен”².

Mitotwórczość stała się w Rosji elementem wyróżniającym prawdziwy symbolizm, tzn. ten rodzaj symbolizmu rosyjskiego, który przeciwstawiał się dekadentyzmowi i dążył do zrealizowania postulatu twórczości syntetycznej w nowej sztuce i w nowym życiu³. Inaczej niż dekadentyzm, symbolizm mitotwór-

² Cyt. za: А. Белый, *Критика. Эстетика. Теория символизма*, t. I, Москва 1994, s. 55.

³ Zob. В. Иванов, *По звездам. Статьи и афоризмы*, С. Петербург, 1909. Wirtualne Archiwum Waczesława Iwanowa oferuje bardzo bogaty zbiór prac symbolisty, zob. www.rvb.ru.

czy pragnął być wartością pozytywną nie tylko z estetycznego, lecz również z mistyczno-realistycznego punktu widzenia⁴. Mit bowiem, zaspokajał pragnienie przywrócenia ontologicznej równowagi człowieka, a także odnalezienia pierwotnej Pełni i „sensu Pełni” w otaczającym świecie. Jak to określał Władimir Sołowjow, „(...) в разумном познании наше мышление переходит за пределы всякого опыта, пытаюсь завершить его в двух направлениях – абсолютной целости и абсолютной (элементарной) единичности; отсюда происходят космологические, онтологические и психические идеи, которые В. (Wilhelm Maks Wundt – Z.K.-W.) частью признает, как гипотезы, долженствующие всегда остаться гипотезами (абсолютное всеобъемлющее существо), частью же осуждает, как пустые фикции (душа в смысле субстанции)”⁵.

Z tym rodzajem myślenia wiązało się przekonanie o potrzebie odrodzenia i duchowego przeobrażenia człowieka, o konieczności przekroczenia zasadniczej przeszkody stojącej na drodze do celu, jaką stanowił, w przeświadczeniu symbolistów, brak więzi, będący efektem dezintegracji i wyobcowania. Stąd odwoływanie się do mitu nie było przypadkowe. Wszak podstawową rolą mitu, jaką spełniał on w epoce starożytnej, było służyć społecznej i egzystencjonalnej integracji. Istotą mitu stanowiło to, że będąc wyrazem powszechnego doświadczenia wewnętrznego, zapewniał on jedność myślenia i odczuwania świata, ustanawiał bowiem Pełnię wartości: piękna, dobra i prawdy⁶.

Mitotwórczość była więc tym, co łączyło modernistów rosyjskich – stanowiła próbę odnalezienia siebie w teraźniejszości poprzez aktualizację przeszłości. Kontakt z mitem umożliwiał także odnalezienie drogi do totalnej odnowy sztuki. Mitotwórstwo urzeczywistniało się na wielu płaszczyznach: w procesie twórczym, teorii symbolu, sposobie plastycznego ucieleśnienia marzeń o bezpowrotnie minionej przeszłości, w tradycji i dziedzictwie kulturowym oraz synkretyzmie kultur, którego

⁴ Ibidem.

⁵ В. Соловьев, *Собрание сочинений*, т. III, С. Петербург 1896.

⁶ G. Bosetti, *Propedeutique a un geographie mythique*, „Iris” (*Revue du Centre de Recherche sur l’Imaginaire de Grenoble*) 1988, nr 5.

artyści byli wyznawcami i propagatorami. Mit znalazł się także w centrum zainteresowania myślicieli związanych z „nową świadomością religijną”, którzy twierdzili, że podania starożytne w swojej realności i konkretności bardziej wyrażają życie niż myślenie abstrakcyjne⁷. Wiązali oni mit ze świadomością transcendentną i symboliczną, ze szczególną samouprawnioną dziedziną ludzkiego ducha, którą przeciwstawiali sferze klasyfikującego i analitycznego rozumu – postawie scjentyistycznej, rozdzielającej. Sprzyjali nobilitacji mitu i myślenia symbolicznego, uprawomocniając symbolizm w jego znaczeniu filozoficzno-antropologicznym.

Tendencje do ujmowania czasów współczesnych poprzez stosunek do przeszłości i innych kultur określały historiozofię epoki, znajdującą odzwierciedlenie w fin de siècle’owych nastrojach i przeczuciach rewolucyjnych. Oczekiwanie na zagładę cywilizacji rodziło idee katastroficzne, niezwykle wyraziste w modernizmie rosyjskim, motywowane często chrześcijańską dogmatyką i wizją, wyrosłą na gruncie „równania kulturowego” z epoką hellenistyczną, uwidocznioną na przykład w dramaturgii Srebrnego Wieku⁸. Katastrofizm rosyjski nie miał bezwzględniego charakteru, dopuszczał myśl o ratunku lub karmił się nadzieją na duchowe rezultaty zagłady. Apokaliptyczne wizje miały realne podłoże w wydarzeniach, w które obfitował początek wieku XX: tragiczny rok 1905 i 1907, niepowodzenia Rosji w wojnie z Japonią oraz katastroficzne w skutkach trzęsienie ziemi w Messynie w 1908 roku, które wywarło szczególne wrażenie w Rosji.

Nic więc dziwnego, że stosunek do tradycji antycznej jako formy kontaktu ze współczesnością konstruuje wizerunek tej epoki w pracach rosyjskich artystów. Dobitnie rysuje się takie

⁷ Mam na myśli przedstawicieli zainspirowanych ideami symbolizmu, a także pozostających w kręgu symbolistycznej mitotwórczości, takich jak Dmitrij Mierieżkowski, Nikołaj Bierdiajew, Siergiej Bułgakow, Władimir Ern, Paweł Florenski.

⁸ Określenie „równanie kulturowe” zaczerpnęłam z eseju Michała Głowińskiego pt. *Maska Dionizosa*, w: M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 6. O katastrofizmie w rosyjskiej dramaturgii symbolistycznej pisze między innymi Maria Cymborska-Leboda w książce *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992.

jej ukształtowanie w twórczości Lwa Baksta, dla którego wyrazicielką prymarnych wyobrażeń pradawnych treści była sztuka epok archaicznych. Kierując zainteresowania ku najstarszym formom sztuki, artysta próbował odnaleźć poczucie duchowej wspólnoty z ludźmi dawno minionych cywilizacji, co zdają się potwierdzać słowa Maksymiliana Wołoszyna: „Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такую пытливостью глядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого, пряного и с собою тайно схожего. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани его увидеть фрагментъ своего собственного лица”⁹.

Problemowi archaizmu w sztukach plastycznych poświęcono pierwsze numery powstałego w 1909 roku petersburskiego czasopisma artystyczno-literackiego „Аполлон”, skoncentrowanego wokół dogmatów sztuki antyku¹⁰. Współpracując z re-

⁹ М. Волошин, *Архаизм в русской живописи (Перух, Богаевский и Бакст)*, в: М. Волошин, *Лику Творчества*, Москва 1988, с. 278.

¹⁰ Tytuł czasopisma demonstracyjnie poświęcony został jednemu z największych bogów starożytnej Grecji. W artykule wstępnym noszącym tytuł *W oczekiwaniu na hymn ku czci Apolla (В ожидании гимна Аполлону)* jego autor Aleksandr Benois pisał: „Пора учиться слагать гимны, чтобы встретить должным образом обетованный восход. Но гимны эти не будут угодны, если они будут мертвыми – эстетическим самонаслаждением, аскетической ересью или еще школьным уроком. Искусству необходимо освободиться от пут узкой замкнутости и от искания недостойной полезности. Но искусство не должно быть и для искусства, ибо искусство, будучи от Бога, существует для Бога, должно быть воздано ему. Это язык, на котором человечество беседует с небожителями, и нужно учиться говорить на этом языке, не вплетая в него чуждые слова. Художества в наше время издают тяжелый тленный дух. Массы иерофантов вовсе не слагают гимнов и забыли о них, а некоторые (все же избранные) поют их плохо, безрадостно, с негодными, сломанными гусями и тимпанами. Однако, если и многое забыто, то и многое (слишком многое) служит напоминанием. Как утопающий вспоминает в одно мгновение всю жизнь, так последние поколения перед большим и неизбежным низвержением (целительным, без сомнения, но ужасающим) вспомнили все, предшествовавшее им. Но слишком много советов и призывов теснится и пытается спасти мчащихся. Мы растерялись и тоном глубже и глубже. Не утонуть ли вовсе? Не отдаться ли трусливо и подло отчаянию – в лапы Зверю? Но и захотели бы этого люди (тяжелый грех принимают те, кто решаются вполне захотеть

dakcją „Apołłona”, Bakst zapelniał karty winietami o charakterystycznym repertuarze opartym na antycznych motywach bukolicznych i specyficznej ornamentyce: wazach, girlandach, faunach, kolumnach i świątynnych ruinach. Ów cały dekoracyjny sztafaż został użyty już we frontyspisie pierwszego numeru „Apołłona” w październiku 1909 roku, zdradzając długotrwałą fascynację Baksta kulturą kreteńską.

Jak relacjonują współcześni, Bakst pozostawał pod silnym wpływem antycznego świata. Siergiej Jaremicz wspominał, że artysta interesował się antykiem niczym archeolog i poświęcił się całkowicie studiowaniu tej sztuki: „(...) Греция Бакста – суровая, загадочная, осложненная элементами символик. Рационалистическое отношение к древности мешает порой ее образно-эмоциональному воплощению, вносит известную надуманность в произведения художника, затрудняя их понимание”¹¹. Artysta nieustannie rozmawiał i pisał o antyku, był także prelegentem na publicznych wykładach poświęconych sztuce tego okresu. Nadawał ogromne znaczenie malarstwu wazowemu, znajdując w nim kres doskonałości li-

и совращают других), они все же не изменили бы хода судеб. В будущем все же не смерть и не тьма, а жизнь и просветление. Нужно молиться о вдохновении, о том, чтобы Светодатель потребовал к священной жертве. И нужно еще молиться о том, чтобы гимн этот не был «красивой литературой», а подлинной частью жизни, вернее всей жизнью. Мало говорить и думать прекрасное; надо еще выявлять красоту, надо постоянно рождать ее. И мало рождать ее в неодоушевленных кристаллизованных образах; нужно, чтобы прекрасное двигалось и сплеталось со всей деятельностью человека. И опять вспомним о танце. Люди изгнали его на подмостки и сами решили стать уродами. На подмостках же танец, предоставленный себе, отрезанный от жизни, превратился в судорожное метание и постыдное гаерство. Нужно, чтобы люди стали прекрасными непрерывно во всех своих действиях, и танец сделался бы законом жизни. А покамест пусть художники танца (эти жрецы пока неосвященного храма) вспомнят о своем назначении: служить красоте – и только ей”. А. Бенуа, *В ожидании гимна Аполлону*, „Аполлон” 1909, № 1.

¹¹ С.П. Яремич, *В.А. Серов. Рисунки*, Ленинград 1936, с. 6. Jaremicz analizuje ostatnie lata twórczości Sierowa, w której po podróży z Bakstem do Grecji wpływ sztuki starożytnej daje się odczuć najbardziej: „Серов воспринимал архаику прежде всего через мифологию и эпос, его влекла к себе ее наивная поэзия и искренняя непосредственность, мудрая простота. Созданные им образы – просветленные, гармонически ясные”.

nii, wyzwolonej od zbytecznych detali. Zainteresowanie Baksta antykiem zdradza także jego obszerna korespondencja z Walte-rem Nouvelem, która obejmuje szczegółowe opisy obyczajów, kultury starożytnej oraz analizy dzieł Homera: „(...) здесь я работаю, читаю много античную литературу и углубляюсь все более в класическое мирозозерцание”¹². Aleksandr Benoіs potwierdzał, iż: „Бакст весь ушел в Элладу, надо слышать, с каким заразительным трепетом рассказывает он о Греции, в особенности о последних открытиях Эванса на Крите, надо видеть его в античных отделениях Эрмитажа или Лувра, методически зарисовывающим орнамент, подробности костюмов и обстановки, чтобы понять, что здесь больше, нежели поверхностное увлечение. Бакст одержим Элладой, он бредит ею, он только и думает о ней”¹³.

Ze sztuką archaicznej Grecji artysta miał okazję zapoznać się osobiście w roku 1907 podczas miesięcznej podróży z Walentynem Sierowem. Jak podaje bogato ilustrowany pamiętnik Baksta, opublikowany pod tytułem *Sierow i ja w Grecji* (*Серов и я в Греции*), artyści zwiedzili wówczas Ateny, Olimpię, Delfy, Teby, Mykeny, Tiryns i najnowsze wykopaliska Artura Evansa na Krecie. Podczas podróży artysta sporządzał liczne szkice waz, dekoracji ściennych, rzeźb, instrumentów muzycznych a także detali architektonicznych. Swoje ilustracje zaopatrywał pełnymi emocjami opisami: „Так красиво в Акрополе, так божественно, просто грандиозно и захватывающе (...). Акрополь – такой сплошной восторг. Плакать и молиться хочется... А по строгости тона и формы точь-в точь Эдип в Колоне!!! Только не так колоссально, да ведь и в трагедии все колоссальнее, чем в натуре”¹⁴. Z zainteresowaniem Bakst przyglądał się zwykłym sytuacjom, zdarzeniom, które spotykał w czasie wędrówki przez greckie miasteczka: „(...) базары,

¹² Korespondencja Baksta z Nouvelem od 25 września do 15 października 1908, ЦГАЛИ. Ф.781.щп. 1, ед. хр. 2, лл. 17 об. 19–23.

¹³ А. Бенуа, *Художественные письма*, „Речь” 10 февраля 1909. Сут за: И.Н. Пружан, *Лев Самойлович Бакст*, Ленинград 1975, с. 114.

¹⁴ Сут. за: И.С. Зильберштейн, *Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников*, т. 1, Ленинград 1971, с. 697. Tamże opublikowany został pamiętnik Baksta z podróży *Sierow i ja w Grecji* (pierwodruk Berlin 1923).

турки, греki, krytjanie, negry, muły, мечети – Каир какой-то в малом, конечно, размере, – рассказывает он о Кандии. – Вечером ... игра на зурнах, гитарах, танцы перед пьющими кофе... Восток! Серов обомлел, все бы ему сидеть, слушать, смотреть!”¹⁵.

Mstisław Dobużyński wspominał, że Bakst po powrocie z Grecji stał się prawdziwym entuzjastą sztuki mykeńskiej. Ciągłe opowiadał o „cudach” kultury na Krecie¹⁶. W kwietniu 1908 roku w Petersburskim klubie teatralnym wygłosił cykl wykładów na temat minionej i współczesnej kultury pt. *Malarstwo przyszłości i jego stosunek do antyku* (*Будущая живопись и ее отношение к античному искусству*). W tym samym roku był uczestnikiem spotkań w Moskwie, na których dyskutowano na temat inspiracji kulturą starożytnego Egiptu i archaicznej Grecji w sztuce współczesnej (*Искусство Египта и архаическое искусство Греции в их отношении к современному искусству*). Główne wątki myślowe tych wykładów malarz zawarł w obszernym artykule *Drogi klasycyzmu w sztuce* (*Пути классицизма в искусстве*), opublikowanym w „Аполлоніе” w 1909 roku. W wykładzie Bakst wnikliwie przeanalizował sztukę francuską XIX wieku, którą zdominował, według niego, klasycyzm i romantyzm. W pracy podkreślał odmienność antyku od naśladowczego klasycyzmu początku XIX wieku, widząc inspiracje nowego ładu zarówno w kulturach archaicznych, jak i sztuce dziecka skłonnej do szczerości i syntezy. W artykule znalazła odzwierciedlenie teza o konieczności powrotu do tradycji, do praźródeł kultury. Przedmiotu inspiracji Bakst upatrywał w sztuce Krety, która – jego zdaniem – nie zdążyła wytworzyć norm, pisał: „Критская культура – это самостоятельный извив от египетского и халдейского искусства в область, полную неожиданных смелостей, полуосознанных дерзостных разрешений, легких блестящих побед, трепещущего жизнью стиля. Критское искусство дерзко и ослепительно, как безумно смелая скачка нагих юношей, великолепно вцепившихся в косматые пахучие

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ М. Добужинский, *Воспоминания*, Москва 1987, с. 295–297.

гривы разгоряченных коней. В этом близком нам искусстве нет вечного, остановившегося совершенства Праксителя, нет почти абсолютной красоты Парфенона... Из-за вольного орнамента, из-за бурной фрески глядит молодой острый глаз критского художника, вечно улыбающегося ребенка. От такого искусства можно привить росток¹⁷.

Owocem studiów nad kulturą antyczną był monumentalny, sztalugowy obraz *Terror antiquus* (*Древний ужас*, 1904–1909) pomyślany jako manifest, a nawet pewnego rodzaju proroctwo. Przedstawiał bowiem zbliżającą się zagładę Atlantydy, przywołanej wtedy przez archeologów dla wyjaśnienia zagadki upadku minojskiej Krety¹⁸. Nie ulega wątpliwości, iż przy tworzeniu tego dzieła malarz inspirował się także ezoterycznymi koncepcjami, niezwykle popularnymi w środowisku rosyjskich symbolistów. Wśród motywów należących do repertuaru teozofów i przedstawicieli innych stowarzyszeń okultystycznych początku XX wieku znajdowała się Atlantyda jako kolebka wszystkich starożytnych cywilizacji i nosicielka wiedzy przekazywanej przez wtajemniczonych. Warto wspomnieć, że u schyłku XIX wieku opublikowane zostały liczne prace poświęcone zaginionemu kontynentowi, które odegrały fundamentalny wpływ na koncepcje rosyjskich ezoteryków (między innymi na założycielkę Towarzystwa Teozoficznego Jelenę Bławatską, a także antropozofów z kręgu Rudolfa Steinera)¹⁹.

¹⁷ Л. Бакст, *Пути классицизма в искусстве*, „Аполлон”, 1909, № 3, с. 51.

¹⁸ W 1854 roku wydana została jedna z pierwszych rozpraw o ambicjach naukowych poświęcona Atlantydzie pt. *Badania Atlantydy* (*Исследования об Атлантиде*). Autor, ówczesny minister oświaty imperium rosyjskiego, językoznawca i podróżnik Awraam Norow, zawarł dokładny spis wszystkich dotychczasowych dokumentów potwierdzających istnienie Atlantydy. Popularność mitu została przypieczętowana kolejną publikacją pt. *Atlantyda – świat przed potopem* (*Atlantis: the antediluvian world*) wydaną w 1882 roku przez amerykańskiego kongresmena Ignatiusa L. Donnelly’ego. Dzięki skutecznej reklamie praca ta stała się wkrótce podstawowym źródłem wiedzy na temat Atlantydy, a autora określano mianem ojca atlantologii. Donnelly próbował dowieść, że wszystkie znane cywilizacje starożytne mają swe źródło w tej ziemi utraconej. Warto dodać, że jego koncepcje były rozwinięte w pracach Bławatskiej i członków Towarzystwa Teozoficznego oraz Rudolfa Steinera.

¹⁹ Szerzej na ten temat zob. artykuł Moniki Rzeczyckiej *Rosyjska Atlantyda*, zamieszczony w tym tomie.

Przywołany przez Baksta mit zagłady Atlantydy był odzyskiwany w Rosji początku XX wieku jako niezwykle aktualny. Traktowany niemalże jak fakt historyczny, czekający tylko na potwierdzenie przy pomocy wykopalisk archeologicznych czy analiz tekstów religijnych dokumentujących ich istnienie. Historia, która zawładnęła wyobraźnią przełomu XIX i XX wieku, traktowana była w kategoriach symbolicznych. W przeciwieństwie do chrześcijańskiej apokalipsy zagłada Atlantydy była dla symbolistów archetypem ciągle powtarzających się kataklizmów, okresowego niszczenia kultury, dowodem na zawartą w micie prawdę. Ta wielka zagadka starożytności, która dzięki dwóm dialogom Platona, na które powoływał się artysta – *Timaios* oraz *Kritias*, utorowała sobie drogę do szerszego kręgu odbiorców, na stałe weszła do dorobku kulturalnego ludzkości. Jako temat, który wcielał tragiczne i wieczne, Atlantyda przybierała rozmaite formy artystyczne: pobudzała wyobraźnię pisarzy i krytyków, pozwalając zasymilować się wiedzy archeologicznej z ezoterycznymi poszukiwaniami przedstawicieli ówczesnej inteligencji.

Wielostronność i wielokierunkowość zainteresowań Baksta, skłonność do filozoficznej refleksji, pod wieloma względami zbliżała go do symbolistów. Bakst aktywnie uczestniczył w ich wewnętrznych sporach na temat filozofii kultury i sztuki. Nie ma wątpliwości, iż analizowany obraz powstał pod wpływem dyskusji toczących się w latach 1905–1909 w salonie poetyckim, słynnej petersburskiej „baszcie” Wiaczesława Iwanowa, gdzie Bakst był nader częstym gościem²⁰. Na

²⁰ Dodam, że Bakst był także uczestnikiem najbardziej zaufanego kręgu przyjaciół Iwanowa, znanego pod nazwą *Koła przyjaciół Hafiza*, w którym założyciele i uczestnicy pokładali szczególną nadzieję na stworzenie erotyczno-artystycznej syntezy. W spotkaniu *przyjaciół Hafiza* zwykle uczestniczyło dziesięcioro „wtajemniczonych”, którzy, odziani w stylizowane stroje, otrzymywali nowe imiona: Bakst nazywał się Apelles, Wiaczesław Iwanow – El-Roumi lub Hyperion, Lidia Zinowjewa-Annibał – Deotyma, Nikołaj Bierdiajew – Salomon, Michaił Kuzmin – Antinous lub Herakles, Konstantin Somow – Alladyn, Walter Nouvel – Petroniusz, Siergiej Gorodiecki – Hermes, Siergiej Auslender – Ganimedes. Pseudonimy nie były dziełem przypadku, stanowiły mieszankę tradycji antycznej, biblijnej i orientalnej. Taki wybór, zdaniem Iwanowa, był kwintesencją różnych kultur, odzwierciedleniem mistycznego energetyzmu, tak charakterystycznego dla Hafizytów. Działalność koła związana była z bliską

środkowych biesiadach spotykali się artyści, pragnący doznać czegoś niezwykłego, co wzniosłoby ich ponad szarość codziennej egzystencji. Jak pisała Jadwiga Szymak-Reiferowa, „było w tych nocach spędzonych jak w hipnotycznym transie jakieś zaczadzenie sztuką, urzeczenie niepowtarzalnością przeżyć, tworzoną legendą, było spalanie się w napięciu, była i chęć zapomnienia o rzeczywistości”²¹. Dzięki specyficznej atmosferze panującej w „baszcie”, Iwanowskie środy nazywane były platońskimi sympozjami i zyskały w Rosji status kuźni, w której kształtowała się estetyka epoki. Tam właśnie Bakst miał okazję zapoznać się z przemyśleniami gospodarza dotyczącymi antyku, rozważaniami Wasilija Rozanowa o kulturze starożytnego Wschodu, z poglądami Maksimiliana Wołoszyna na temat tajemnego przekazu płynącego ze spuścizny dawnych kultur. Wszystkich uczestników łączyło poczucie kryzysu kultury, schyłku współczesnej formacji cywilizacyjnej, niewydolność ożywiających ją ideałów, a równocześnie bunt przeciw zastanej rzeczywistości i dążenie do wyzwolenia z więzów materii na rzecz eksploracji obszarów wiedzy okultystycznej.

Być może owa wspólnota ideowa sprawiła, iż obraz Baksta literaci przyjęli z większym entuzjazmem niż malarze należący do jego własnego kręgu, dla których monochromatyzm płótna wydawał się bezduszną, beznamiętną i wyrozumowaną wypowiedzią artystyczną. Twórcy zarzucali dziełu, iż przy całej swojej niezwykłości i powadze okazało się zbyt sztuczne i nienaturalne. Zestawienie symbolicznych treści z realistycznie przedstawioną naturą spowodowało utratę jedności artystycznej. Negatywnie oceniano także nagromadzenie elementów teoretyzujących, co doprowadziło do określania obrazu mianem uczonego traktatu, który nie zachwycał plastycznością

Iwanowowi, trwale obecną w jego twórczości ideą „wspólnoty” i mistycznie pojętej erotyki, a także z ideą koncepcji sztuki „syntetycznej”, „dionizyjskiej”. Symbolem Hafizytów stał się Dionizos przynoszący radość upojenia. Zob. H.A. Богомолов, *Из оккультного быта «башни» Вяч. Иванова*, w: его же, *Русская литература начала XX века и оккультизм*. Москва 1999, s. 311–334.

²¹ J. Szymak-Reiferowa, *Wstęp*, w: A. Błok, *Dzienniki 1901–1921*, Kraków 1974, s. XV.

ani siłą emocji²². Pomimo licznych negatywnych komentarzy środowisk artystycznych obraz odniósł sukces na Paryskim Salonie Jesiennym w 1908 roku²³ i został nagrodzony złotym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Brukseli w 1910 roku.

Jak wspomniałam, obraz ten był zdecydowanie pozytywnie komentowany w środowisku rosyjskich literatów. Poetów i pisarzy pociągała przede wszystkim „programowość” wizji malarskiej, którą odczytali w duchu własnych założeń ideowych. Dzieło Baksta poświęcił uwagę Wołoszyn w eseju pt. *Archaizm w rosyjskim malarstwie (Архаизм в русской живописи: Перух, Богаевский и Бакст)*, w którym, jak twierdził, Bakst niczym poeta, filolog i myśliciel zmienił czysto literacką treść w koncepcję malarską, znacznie rozszerzając tym samym pole interpretacji dzieł sztuki²⁴. Na łamach czasopism artystycznych wypowiadał się o obrazie Nikołaj Gumilow oraz Innokentij Annienski. Interesującą recenzję zaproponował także Aleksandr Benois, według którego dzieło Baksta stanowiło kwintesencję jego wiedzy z zakresu starożytności: „Картины Бакста я считаю очень серьезной культурной ценностью в нее вложено больше, нежели то, что можно вычитать из нее в беглом обзоре выставки. Это произведение сложной и значительной душевной работы. Притом картина сделана с таким выдержанным мастерством, каким редко кто

²² Artysta zdawał sobie sprawę z niepoehlebnego odbioru jego dzieła, co potwierdzają próby przemalowania niektórych partii obrazu, tak aby uczynić go bardziej emocjonalnym. Potwierdzają to słowa Baksta w liście do żony: „В картине много изменений, статуя становится страшна и фон мрачнее, – я все добиваюсь, чтобы картина меня самого смущала жуткостью; вода на самом первом плане недостаточно бездонна. Картина моя мне разонравилась. Я не того хотел добиться, что вышло. Надеюсь, в следующей вещи удастся выразить вполне то, что тянет сделать. Может, я и ошибся с этой картиною, может, она мне пригляделась!” *Письма Бакста от 27 июля и сентября 1908*, ГТГ отдел рукописей, 111.287, 111.304.

²³ W liście do Nouvela Bakst pisał: „Знаешь ли, что моя огромная картина выставлена теперь в Salon d’Automne имеет крупный и шумный успех? У меня около 40 вырезок из французских и английских журналов, которые свидетельствуют об этом”. *Письмо Бакста к Нувелю*, ЦГАЛИ, ф. оп. 1, ед. хр. 2, лл 29 об., 30.

²⁴ Zob. M. Волошин, *Архаизм в русской живописи...*

владеет в наше время. Ее место в музее"²⁵. Interesującą, ezoteryczną interpretację obrazu, zaproponował Wiaczesław Iwanow w opublikowanym w 1909 roku w „Złotym Runie” („Золотое Руно”) artykule pt. *Terror antiquus – według obrazu Baksta (Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста Terror Antiquus)*. W tym obszernym eseju obfitującym w abstrakcyjno-filozoficzne i okultystyczne dygresje, często niemające bezpośredniego odniesienia do dzieła Baksta, Iwanow przyznaje, że podstawą wyobrażonej tu treści była legenda Atlantydy i jej kosmiczna klęska. Według autora mit ten stał się jednak tylko pretekstem do zaprezentowania szerszego spektrum problemów. Kosmos przeplata się w obrazie z antykiem, wnikliwie badania współczesnej nauki ze sztuką²⁶. Iwanow analizuje trzy podstawowe motywy charakterystyczne dla symbolizmu, które dostrzega na obrazie: kosmiczna katastrofa, przeznaczenie i idea wiecznej kobiecości, według duchowego nauczyciela symbolistów Władimira Sołowjowa, stanowiąca symbol łączący prawdę, dobro i piękno. Filozof pisał:

Найдите же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнушем новой богини
Небо слилося с пучиною вод...²⁷

Powyższy fragment mógłby odnosić się do treści omawianego obrazu, na którym Afrodyta – bogini miłości, została ukazana w zwycięskiej pozie nad całym ziemskim, a więc przemijającym, światem. Wydaje się, iż postać kobiety uosabia właśnie

²⁵ А. Бенуа, *Художественные письма...*, с. 114.

²⁶ Interesujące, że *Terror Antiquus* w wielu aspektach stanowi kontynuację poszukiwań malarzy rosyjskich przełomu XIX i XX wieku. Zainteresowania odkryciami naukowymi, swoista ucieczka od rzeczywistości czy forma dekoracyjnego paneau, u którego podstawy znajduje się złożona scena nieodnosząca się bezpośrednio do rzeczywistości, charakteryzowały twórczość Nikołaja Roericha, Konstantina Bogajewskiego, Kuźmy Pietrowa-Wodkina i Mikalojusa Čiurlionisa.

²⁷ В. Соловьев, *Das Ewig-Weibliche. Стихотворения и шуточные пьесы*, Ленинград 1974, с. 121. Dodam, iż w czasie powstawania obrazu duchowy stan Baksta stwarzał podatny grunt dla urzeczywistnienia podobnej idei. Na przełomie 1903/1904 poznał swą późniejszą żonę, Lubow Griczenko.

ten wieczny ideał miłości i kobiecości, identyfikowany z triumfem wiecznego piękna nad nadciągającym chaosem, pierwiastka żeńskiego nad niszczącym elementem męskim, ucieleśnionego w gołąbku życia nad śmiercią, ładu nad żywiołem. Bogini symbolizuje także wiecznotrwałą sztukę, którą przedstawiciele „Świata Sztuki” uważali przecież za „выше всего земного”. Istotne znaczenie miała także wymieniona przez Iwanowa idea przeznaczenia, równie często wspominana przez twórców Srebrnego Wieku²⁸. Zgodnie z estetyką młodszych symbolistów, a w opozycji do koncepcji dekadentów Bakst przedstawił zwycięstwo życia nad śmiercią. Brakuje tu bowiem beznadziei czy trwogi²⁹. Problematyka losu i przeznaczenia łączyła się w obrazie Baksta z ideą odnowienia świata, a nie z jego końcem, po którym nastąpi królestwo ciemności. Stary świat rozpadł się, ale życie trwa nadal. Po klęsce cywilizacja, a wraz z nią kultura odrodzi się w doskonalszej formie³⁰. Bowiem, jak pisze Mircea Eliade, „(...) niemal wszystkie tradycje potopu są związane z ideą wchłonięcia ludzkości przez wodę i nastania nowej epoki wraz z nową ludzkością. Zdradzają one cykliczną koncepcję kosmosu i historii; gdy jedna epoka kończy się katastrofą, zaczyna się nowa, kierowana przez «nowych ludzi». Koncepcja cyklicznego wchłaniania wszystkiego przez wody

²⁸ Jak potwierdzają listy Baksta, z problematyką losu i przeznaczenia artysta zetknął się po raz pierwszy w pracy nad oprawą artystyczną greckich tragedii oraz przy malowaniu kurtyny dla teatru Wiery Komissarzewskiej.

²⁹ Dodam, że właśnie te elementy były krytkowane. Wołoszyn pisał: „(...) в полотно Бакста поражает полная безопасность происходящего, как будто бы зритель смотрит сквозь толстое зеркальное стекло подземного аквариума”. М. Волошин, *Архаизм в русской живописи...*, с. 49. Iwanow, który pojmował wyrażoną przez Baksta nieuchronność kosmicznych katastrof, pisał: „(...) ужели не овладел художник своею задачей, не сумел ужаснуть? Действительно, дело заключалось не в неумении художника достигнуть нужного эффекта, а в характере его жизнеутверждающего мировосприятия, во внутреннем отношении к теме”. В. Иванов, *Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста Terror Antiquus*, „Золотое руно”. 1909, № 4, с. 51–65.

³⁰ Wydaje się, że abstrakcyjny w swojej idei obraz był związany także z wydarzeniami współczesnymi. Pracę nad tematem artysta zaczął w 1904 roku, a więc tuż przed rewolucją, której oczekiwał i przywitał z zachwytem. Z licznych wypowiedzi Baksta wynika, iż w przewrocie 1905 roku widział możliwość odrodzenia kultury i jej dobroczynnego wpływu na kształtowanie się nowego społeczeństwa.

i periodycznych manifestacji leży u podstaw wszystkich apokalips i mitów geograficznych (Atlantyda). Katastrofy poprzedzają wszelkie stworzenie i periodycznie reintegrują, aby je wreszcie roztopić w sobie, «oczyścić», wzbogacić nowymi ukrytymi możliwościami i zregenerować. Nigdy bowiem ludzkość nie ginie ostatecznie, ale ukazuje się w nowej formie, rozpoczynając na nowo ten sam los i oczekuje powrotu takiej samej katastrofy, w czasie której pochłoną ją wody³¹.

Bakst skomponował obraz *Terror antiquus* z dwóch przeciwstawnych planów malarskich, które odpowiadają dwóm sferom znaczeniowym: scenom zagłady, katastroficznej wizji upadku cywilizacji przeciwstawiona została archaiczna rzeźba, kolosalny posąg Afrodyty. Na pierwszym planie u podnóża gór dostrzec można mykeńskie mury cyklopowe ze słynną Lwią Bramą, nieopodal rozpościerają się ruiny w Tirynsie. Ta część obrazu odzwierciedla starożytny, egejski świat. Po przeciwnej stronie znajdują się pozostałości młodszego okresu starożytności – ateński Akropol z Propylejami, świątyniami i statuami. Na tym samym planie artysta przedstawił posąg Afrodyty. Bogini wyłania się z mroku, w tajemniczym uśmiechu, ukrywając groźbę istnienia. Przedstawiona w nieruchomej pozie zwraca się do widza. Prototypem postaci bogini była archaiczna kora, którą wówczas odkryto podczas prac archeologicznych w Atenach³². Na drugim planie, w głębi, malarz ujął w formę niezorganizowaną, chaotyczną sferę żywiołu wodnego, pochłaniającego kamienisty ląd i rozpadające się kamienne miasto. Wyobrażona w obrazie przyroda jest związana ze wspomnieniami z podróży do Delft, o czym świadczą słowa Baksta: „(...) пропасть, гигантская, бездонная ночью – совсем у моих ног, – где-то глубоко в низу, в долине, под ослепительно лилово-голубыми молниями лежат белые мраморные храмы – сказочные домики, рассыпавшиеся под чудовиными руками Циклопов...”³³. W krąg symboliki akwaticznej wpisują się ognie błyskawic rozdzierających niebo i ciężko zwisające nad lądem

³¹ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 275.

³² Rzeźba eksponowana jest w Muzeum Archeologicznym w Atenach.

³³ Л. Бакст, *Серв и я в Греции*, Берлин 1923, с. 56. Podaje za: И.С. Зильберштейн, *Валентин Серов в воспоминаниях...*, с. 56.

chmury, zapowiadające ulewny deszcz, który go pochłonie. W tym chaosie nawet olbrzymi idol, być może bóg wojny, którego malarz umieścił na tle starożytnych budowli w rogu płótna, zdaje się bezradny na tle rozgrywającej się tragedii³⁴.

Aby stworzyć wrażenie nieskończoności przestrzeni, Bakst buduje specyficzną kompozycję, która dzięki odpowiedniej perspektywie „unoszą” widza nad pejzażem, pozwalając mu dostrzec szeroką panoramę oraz dzieła sztuki różnych okresów starożytności. Kolorystyka obrazu jest przytłumiona, granice między tonami zatarte. Artysta tak zestawia barwy, że trudno dostrzec moment ich zmiany. Dominują kolory sine, zielonkawe, oliwkowe, szare, srebrzysto-szare. Barwy podkreślają właściwości greckiego pejzażu, nadają mu charakter epicki. Bakst – niczym geolog – ukazał strukturę i kolor ziemi, kamienia czy marmuru. Wydaje się, że dominująca nad pejzażem marmurowa bogini skoncentrowała na sobie wszystkie barwy występujące na płótnie.

Jakości malarskie obrazu ukazywały nie tylko swoje strukturalne opozycje (dualizm dwóch przestrzeni, plan pierwszy i drugi), ale odwoływały się do czegoś, co było poza nimi, a co posiadało wartość identycznej budowy – żywioł przeciwstawiał się ładowi, harmonii, zniszczeniu, śmierć istniała obok życia, rozpad był koniecznym elementem dopełniającym formę zorganizowaną. Potop był końcem formy i zarazem nadzieją na wyłonienie z niego nowego początku.

Sztuka starożytna odegrała w twórczości Baksta znamienne rolę, wywarła duży wpływ nie tylko na *Terror antiquus*, jeden z nielicznych obrazów sztalugowych artysty, ale także na popularyzację antyku w dziedzinie teatru, a zwłaszcza baletu. Bakst był bowiem pierwszym rosyjskim scenografem, który odważył się zaproponować publiczności dekoracje i kostiumy powstałe

³⁴ Zgodnie z najstarszą symboliką żołnierz powinien trzymać miecz w prawicy, co ucieleśniałoby jego siłę, powodzenie, męskość, zbawienie, rozum, przyszłość, ewolucję, porządek, praworządność, trwałość i aktywność, a tarczę w lewej ręce, co było symbolem przeszłości, strony żeńskiej, śmiertelności, pokoju, bierności, niepowodzenia, schyłku i śmierci. Pomyłkę Baksta, polegającą na przedstawieniu żołnierza z mieczem w lewej dłoni, wytłumaczyć można tym, iż żołnierz trzyma opuszczony miecz, co w rezultacie zrównuje jego znaczenia z tymi, które przypisywane są tarczy.

pod wpływem jego fascynacji antykiem. Nie tylko projektował ramy wizualne spektakli, lecz współtworzył ich koncepcję, harmonizował ruchy tancerzy z liniami i plamami barwnymi scenografii. Z dekoracji, które dotąd stanowiły jedynie akompaniamenty, uczynił istotny współczynnik widowiska teatralnego.

Popularność epok starożytnych w teatrze rosyjskim przełomu wieków dała o sobie znać bardzo wcześnie, o czym świadczą takie spektakularne wydarzenia jak wystawienie tragedii greckich (*Hipolita* Eurypidesa w 1902, *Edypa* w 1903 oraz *Antygony* Sofoklesa w 1904 roku) na scenie Teatru Aleksandryjskiego w scenografii Baksta. Znamienne, że w spektaklach tych wykorzystany został także model greckiego teatru: akcja ograniczona została do płytkiego proscenium, co zawężało ruch sceniczny, funkcjonowała orkiestra z ołtarzem pośrodku oraz chór. Ponadto w *Hipolicie* dekoracja stanowiła stały element przedstawienia, wyobrażała starożytny pejzaż architektoniczny malowany barwami monochromatycznymi, dającymi wrażenie efektu antycznego reliefu. W *Edypie* pozornie realistyczna natura, odwołująca się do greckiego pejzażu, lecz jakby przeskalowanego, określała miejsce akcji spektaklu. Jedność miejsca i czasu w obu przypadkach osiągnięta była dzięki jednej dekoracji i efektom świetlnym, przez co pejzaż stawał się sugestywnym czynnikiem nastroju i budowania napięcia. Podobne zabiegi Bakst wykorzystywał później przy scenografiach do słynnych baletów Siergieja Diagilewa w latach 1909–1913³⁵. Siłą dekoracji wykonanych dla wielkiego impresario była niezwykła i niespotykana do tej pory na deskach scenicznych intensywność barw. Bakst porzucił dominujący w teatrach operowych naturalizm na rzecz stylizacji, tak więc obraz sceniczny winien był głównie ewokować określony nastrój. W scenografiach Baksta kolor stał się podstawowym nośnikiem ekspresji, a jego prace, jak mówił sam artysta, były efektem poszukiwania „odcieni bogatych, wspaniałych, oślepiających”³⁶.

³⁵ Bakst jest autorem scenografii i projektów licznych kostiumów do czterech „antycznych” baletów Diagilewa: *Kleopatry* z 1909, *Narcyza* z 1911, *Dafnis i Chloe* z 1912 oraz *Popłudnia fauna* także z 1912 roku.

³⁶ Cyt. za: D. Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Warszawa 1980, s. 32. Twórczość Baksta wpisuje się w nurt traktujący barwę jako główny środek wy-

Bakst osiągnął szczyt swojej interpretacji antyku w projektach kostiumów do wspomnianych spektakli teatralnych i baletów Diaghilewa³⁷. Szkice charakteryzuje dążenie do wiernego odzwierciedlenia sytuacji historycznej, prezentują one nie tylko kostiumy, także wyrażają przeżycia bohaterów za pomocą zaczerpniętych z malarstwa wazowego gestów. Kanciaste figury mężczyzn, wojownicy w hełmach, płaczki, kory w chitonach i tunikach – obrazy te, niczym archetypy starożytnego świata, stały się znakami ikonograficznymi samego artysty. W *Narcyzie* z 1911 roku opracowanym przez Baksta na podstawie *Metamorfoz* Owidiusza, wykorzystane zostały dekoracje i ekspresyjne walory wirujących draperii. Kostiumy beockich bachantek, wybuchające feerią nasyconych tonów płomienistych i złotych, zappełnił artysta wzorami syntetycznie uproszczonych i wyolbrzymionych ornamentów. W *Popołudniu fauna*, stworzonym we współpracy z Wacławem Niżyńskim na podstawie preludium Claude'a Debussy'ego, inspiracje motywami rzeźby i ceramiki archaicznej (podziwianej wspólnie w Luwrze) nabrały wyrazu szokującej dosłowności. Ruchy postaci, oparte na starożytnych wzorach, były kanciaste i celowo pozbawione gracji; nimfy poruszały się na ugiętych nogach, zwrócone do widza profilem, utrzymując korpus we frontalnym położeniu. Przesuwające się rytmicznie jak mechanizm, tancerki zostały przebrane w tuniki i fryzowane ze złotej nici peruki, naśladowujące uczesanie archaicznej kory. Całości dopełniał osobliwy makijaż: oczy nimf zostały obwiedzione różowym konturem i takim samym kolorem pokryte podeszwy bosych stóp. Surowy i niezmysłowy taniec był ciągiem statycznych póz zmieniających się na tle pejzażu i rozwijającego się toku muzyki. Harmonii środków wyrazu szukano poprzez wydobywany z muzyki rytm i podporządkowanie mu rytmu efektów wizualnych.

razu, rozpatrujący jej rolę w widowisku scenicznym oraz związek z ruchem. Przykład takich poszukiwań stanowić może twórczość między innymi Achille Ricciardiego (*Teatr kolorów*) czy Sonii Delauney (*Le Danseuse aux Disques*). Zob. K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie*, Warszawa 1984, s. 171–172.

³⁷ Zob. K. Nowakowska-Sito, *Świat antyczny i Rosyjskie Sezony w Paryżu (1909–1913)*, w: *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1993, s. 239–255.

Działalność Baksta wzbudzała zachwyt nie tylko wśród publiczności, ale i krytyków sztuki. Jego projekty nabywały muzea, tworzone liczne reprodukcje oraz albumy jego twórczości, a w środowisku plastyków pojawił się przymiotnik „bakstowski” na określenie podobnego stylu³⁸. Kostiumy sceniczne Baksta stały się źródłem inspiracji dla kreacji w dziedzinie mody tak wielkich paryskich krawców jak Paul Poiret czy Paquin³⁹.

Powrót Baksta do mitu jako powrót do prądródeł kultury odbywał się na drodze przyswajania jego istoty, elementu integrującego i poznawczego oraz fabuły i struktury, które okazywały się aktualnym i uniwersalnym językiem opisu rzeczywistości. Sztuka archaiczna była dla twórcy *Terror Antiquus* wzorcem struktur myślowych stworzonych przez ludzkość u zarania jej historii i przekazywanych przez nią z niebywałą konsekwencją z pokolenia na pokolenie. Istotne były tu nie poszczególne sposoby interpretacji dawnego mitu, lecz sama zasada poszukiwania instancji symbolizującej, która wyraża rzeczywistość, odnoszącą się do sfery dalekiego, zaledwie słyszalnego echa. Motywy, symbole, składające się na artystyczne wyobrażenie zamierzchłych, przyswajanych na nowo kultur, funkcjonują na zasadzie wehikułów pamięci. Są niczym opisywane przez Eliadego kamienie kultowe, wyrażające i oznaczające coś, co przekracza los człowieka.

³⁸ Por. A. Schouvaloff, *Set and costume designs for ballet and theatre*, London 1987, p. 20–22.

³⁹ Zob. A. Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964, s. 104.



Terror Antiquus, 1908, olej na płótnie, obraz znajduje się w Państwowym Muzeum Rosyjskim, reprodukcja za: www.wikipedia.org



Scena z *Hipolita* wg Eurypidesa w scenografii L. Baksta, 1902



Scena z *Popołudnia Fauna* w scenografii L. Baksta, 1912



Scena z *Popołudnia Fauna* w scenografii L. Baksta, 1912

Zofia Krasnopolska-Wesner

In the search for the origin.
Antiquity in the works of Lev Bakst

The awareness of tradition and its function, namely that of shaping a form was acute throughout the era of European modernism. In fact, a similar conviction formed the aesthetic foundation and practice of the modernist school and artists in Russia. The quest for and the orientation towards the ancient and biblical tradition, as well as towards the culture of Orient by the founders of Russian modernism was part of the broader phenomenon that embraced whole European art at the turn of the 19th and 20th century. The artists were inspired by Buddhism, Celtic and Scandinavian mythology, Roman style, gothic art, Japanese and Chinese art as well as the world folklore. Others considered Asia to be a cradle of culture or referred to the cave age.

As undeniable appears therefore the recourse to the ancient tradition, which as such constructs the epoch's image in the works of Russian artists. It is finely manifested in the works of Lev Bakst for whom it was the art of the archaic period that best expressed the primal conception of the ancient contents. Having turned his interests to the oldest art forms, he tried to find the sense of community with the primitive.

DIANA OBOLEŃSKA
Uniwersytet Gdański



MAYA DEREN.
WSZYSTKO JEST WTAJEMNICZENIEM,
CZYLI RZECZ OGLĄDANA
PRZEZ PRYZMAT NAWIEDZENIA

– *Jeśli nie ty, to kto?*

Krzyczy ktoś z nich, łapiąc mnie za złoconą ramię,
aż świat się zaczyna kolebać. *Jeśli nie ty, to kto?*

J. Merrill, *Lustro*¹.

Dotychczas opublikowane materiały dotyczące zarówno teorii awangardy filmowej, jak i bezpośrednio filmów Mayi Deren zwykle rozpoczynają porównanie dwóch dzieł filmowych, należących do najbardziej wymownych dla wczesnej i późniejszej awangardy. Dla przykładu książka P. Adamsa Sitneya *Visionary Film. The American Avant-Garde*² rozpoczyna się właśnie porównaniem *Un Chien Andalou* (*Pies Andaluzijski*, 1929) i *Meshes of the Afternoon* (*Sieci popołudnia*, 1943). Pierwszy z nich to słynne dzieło Luisa Buñuela i Salvadora Dali, drugi natomiast jest pierwszym filmem Mayi Deren i jej męża Alexandra Hammida. Sitney w swoim opracowaniu doskonale ukazuje konteksty porównawcze, a w nich wspólne elementy techniki

¹ J. Merrill, *Lustro*, w: idem, *Wybór poezji*, przekł. i oprac. S. Barańczak, Paris 1990, s. 23.

² P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, Oxford 2002.

filmowej i wartości symboliczne poszczególnych ujęć³, zaznaczając przy tym również podstawowe różnice. Obydwa filmy opierają się na tej samej zasadzie obrazowania, zbudowanej na płaszczyźnie onirycznej. To właśnie sen wyznacza system funkcjonowania wątków i kolejności ich układania. Na tej podstawie możemy mówić o kategorii filmu onirycznego, a jego europejski dorobek, z którym warto porównywać *Meshes of the Afternoon*, prawdopodobnie jest wynikiem pracy Ham-mida. Tym bardziej że, jak zauważa Catherine M. Soussloff, „(...) from 1943 Deren consistently denied any surrealist influence on her films, as he admits”⁴. Ta podstawowa zasada oniryczna wyznacza także różnicę pomiędzy jednym a drugim filmem. Zatem to właśnie wizje senne Mayi Deren stanowią będą punkt odniesienia w stosunku do *Meshes of the Afternoon*. Badając to dzieło ludzkiej wyobraźni, warto zwrócić uwagę na kategorię mitu, która wyznacza koncepcję interpretacyjną dzieła, podkreśloną przez Mayę Deren. Ciekawym tłem kontekstualnych połączeń wydaje się być również napisana później przez awangardową twórczynię książka pt. *Taniec Nieba i Ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*.

Maya Deren (Maya z hinduskiego oznacza iluzję), która w rzeczywistości nazywała się Eleonora Derenkowska (Элеонора Деренковская), urodziła się w Kijowie w roku

³ „When we compare the image of Maya Deren, framed by the window where the reflections of trees blend with the mass of her hair, with the parallel image of Pierre Batcheff, sadistically watching the androgyne and the dismembered hand from his window in *Un Chien Andalou*, one contrast between the two films becomes clear. It is, in fact, a difference which obtains between the early American avant-garde «trance film» (as I will call this type of film in general) and its surrealist precursors. In *Meshes of the Afternoon*, the heroine undertakes an interior quest. She encounters objects and sights as if they were capable of revealing the erotic mystery of the self. The surrealist cinema, on the other hand, depends upon the power of film to evoke a mad voyeurism and to imitate the very discontinuity, the horror, and the irrationality of the unconscious. Batcheff, leering out of the window, is an icon of repressed sexual energy. Deren, with her hands lightly pressed against the window pane, embodies the reflective experience, which is emphasized by the consistent imagery of mirrors in the film”. Ibidem, p. 10.

⁴ C. M. Soussloff, *Maya Deren Herself*, in: *Maya Deren and the American Avant-Garde*, ed. by B. Nichols, Berkeley, Los Angeles, London 2001, p. 107.

1917. W roku 1922 wraz z rodzicami wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych z powodu fali antysemityzmu na Ukrainie.

„Maya Deren’s father had come over from Russia and he was studious and an anthropologist and he had wanted a boy. Her mother was brash and dumpy. Maya was brash too but she was slim and graceful and full of fire. She was a born dancer and she had rages that were fierce and wild and she was so small and dainty that no one could disobey her” – pisała reżyser i aktorka Jane Brakhage Wodening, która poznała Mayę Deren osobiście⁵.

Deren studiowała na Syracuse University, gdzie poznała swojego pierwszego męża – Gregora Bardacke’a, z którym wyjechała do Nowego Yorku i została członkiem Young People Socialist League (YPSL). Jednak wkrótce rozwiodła się. Licencjat obroniła na New York University w roku 1936, a trzy lata później otrzymała w Smith College tytuł magistra literatury angielskiej. Po studiach pracowała w Dunham Dance Company jako sekretarka słynnej tancerki Katherine Dunham. Podczas jednego z tournées w Los Angeles w roku 1941 Deren poznała Alexandra Hammida (prawdziwe nazwisko Hackenschmied), za którego wyszła za mąż. W 1943 roku nakręcili pierwszy wspólny film *Meshes of the Afternoon*. To właśnie Hammid, poważany czeski twórca filmowy⁶, który doskonale znał europejską awangardę, wprowadził Mayę w tajniki sztuki „srebrnego ekranu”. W roku 1946 powstał jeden z najważniejszych tekstów teoretycznych artystki – *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. W tym samym roku Deren rozpoczęła pracę nad filmem o haitańskich tańcach wudu. W dość niezwykły sposób, poznała swojego trzeciego męża. Tak opisuje to Jane Brakhage Wodening: „Teiji Itō ran away from home when he

⁵ J. Brakhage Wodening, *Maya Deren*, in: *Maya Deren and the American Avant-Garde...*, p. 179.

⁶ „Alexander Hackenschmied, who later changed his name to Hammid, was a professional film-maker born in 1907 in Prague, Czechoslovakia, then working on a minor Hollywood project. He was well known in filmmaking circles as a cameraman, editor, and director. The best-known films he had worked on by that time were the documentaries *Zem Spieva* (The Earth Sings, 1933), *Crisis* (1938), *Lights Out in Europe* (1939), and *Forgotten Village* (1941)”. P. Adams Sitney, *Visionary Film...*, p. 7.

was not yet grown and he was eating garbage and sleeping in movie theatres between the rows of chairs and one day Maya Deren went back into the movie theatre because she had left her gloves and there between the rows of chairs she saw Teiji Itō lying asleep and she took him home with her and he was her man for the rest of her life and he became a composer and made musical instruments”⁷. Maya Deren umarła w roku 1961 w wyniku przedawkowania amfetaminy i tabletek nasennych.

Rzeczą znaną i niejednokrotnie podkreślaną zarówno przez Deren, jak i przez krytyków filmowych jest jej zafascynowanie psychoanalitycznym narzędziem badawczym zastosowanym również w filmie *Meshes of the Afternoon*. Z dwóch głównych kierunków owej dyscypliny artystka wybiera kategorie synchroniczności akauzalnej oraz procesu indywidualizacji – innymi słowy – pojęcia zaproponowane przez Carla Gustava Junga⁸. Na to, że zasada jungowska funkcjonuje w dziełach filmowych tej awangardowej twórczyni, wskazują co najmniej dwa czynniki: wypowiedzi Deren o koncepcjach mitycznych w jej filmach oraz, w przypadku *Meshes of the Afternoon*, zakończenie obrazu⁹. Pogłębienie złożoności zaproponowanej wizji artystycznej prowadzi również do przeżyć i doświadczeń Deren zdobytych na Haiti, które poszerzają znaczenia pewnych symboli występujących w wyżej wymienionym filmie.

⁷ J. Brakhage Wodening, *op. cit.*, p. 180.

⁸ Świadomie wybieram w tym przypadku opracowanie dorobku Junga przez Jerzego Prokopiuka, które uwzględniła rozpatrywany w artykule aspekt inicjacyjny. J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: idem, *Mój Jung*, Katowice 2008.

⁹ Istnieją również interpretacje powstałe na podłożu freudowskim. Tak oto Maureen Turim stosuje zasadę *parapraxis* (czyli tak zwaną freudowską pomyłkę): „Parapraxis, the psychoanalytic term for the traces of failed actions, governs numerous events in the film: a key falls beyond the reach of a hand down the front stairs of the house, a phone is found off the hook, a record player is turning relentlessly beyond the borders of its inscribed musical information, a knife falls from where it is precariously poised on a loaf of bread. These sorts of parapraxes occur in everyday life”. M. Turim, *The Ethics of Form. Structure and Gender in Maya Deren’s Challenge to the Cinema*, in: *Maya Deren and the American Avant-Garde*, p. 84.

Pierwszy film Deren i Hammida (oboje występują w nim również jako aktorzy¹⁰) nosi dość zagadkowy tytuł, nawet jeśli kategoria zagadkowości staje się tu zasadą twórczą. Młoda kobieta wraca w południe do swojej posiadłości. O tym, że jest to południe lub wczesne popołudnie, przekonują widza cienie, rzucane między innymi przez główną postać, której do momentu przełomowego filmu nie widzimy jako „persony” (Jung). Główna bohaterka podnosi leżący na drodze kwiat, wchodzi po schodach i puka do drzwi, których nikt nie otwiera, więc zmuszona jest otworzyć je swoim kluczem. Od tego momentu klucz i kwiat będą motywami przewodnimi filmu, czyli powtarzając za Jungiem – symbolami. W domu kobieta znajduje na stole pół bochenka chleba z wetkniętym weń nożem i filiżankę, na schodach aparat telefoniczny z odłożoną słuchawką, w sypialni na piętrze niepościelone łóżko i włączony adapter z obracającą się, dawno już niegrającą, płytą. Główna bohaterka wraca na dół, siada w kwiecistym fotelu przed dużym oknem i zasypia. Pojawia się tunel dźwiękoprzestrzenny (muzykę do tego filmu napisał Teiji Itō, trzeci mąż Deren, ale została ona dodana do filmu dopiero w roku 1957), przez który widz przemieszcza się w wizje senne bohaterki. Uwagę zwraca wyraźne podkreślenie przez artystkę faktu, że nie są to marzenia ani obrazy, lecz właśnie wizje.

Sytuacja powtarza się, ponownie widzimy bohaterkę wracającą do posiadłości, tyle że tym razem pojawia się ubrana na czarno postać z lustrem zamiast twarzy i kwiatem w dłoni, a kobieta kieruje się nie do posiadłości, lecz do owej postaci, której nie udaje się dogonić. Następuje kontynuacja czasoprzestrzeni i wydarzenia powtarzają się z jednym wyjątkiem – sypialnia jest teraz granicą inicjującą akcję. Zmienia się funkcja przestrzeni, która ulega transformacji¹¹, a młoda kobieta przypomina wijącego się węża (nie wchodzi, lecz wślizguje się po

¹⁰ Film był kręcony w ciągu dwóch tygodni w posiadłości Deren i Hammida w Hollywood na taśmie 16 mm.

¹¹ Jak pisze M. Turim, „Looking at these elements displaced throughout the film reminds one of those childhood image games such as «what’s wrong with this picture?» in which one searches a drawing to find the lamp rendered upside down, or a doll replacing the bird in the cage”. M. Turim, *op. cit.*, p. 85.

schodach, przechodzi przez okno w sypialni z czarną firaną itd., unosi się nad pomieszczeniem, w którym widzi samą siebie, śpiącą na fotelu). Kolejny kadr i sytuacja ponownie rozpoczyna się od podążania młodej kobiety w kierunku posiadłości. Tym razem czarna postać znajduje się w sypialni. Owa wędrówka w kierunku domu powtarza się trzykrotnie, ze znaczącym wypukleniem symboliki klucza i noża. „This film is concerned with the interior experience of an individual. It does not record an event which could be witnessed by other persons. Rather, it reproduces the way in which the subconscious of an individual will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual incident into a critical emotional experience. (...) It is culminated by a double-ending in which it would seem that the imagined achieved, for her, such force that it became reality”¹².

Film istotnie ma dwa zakończenia. W pierwszym z nich pojawia się mężczyzna, który porządkuje bałagan w domu i układa główną bohaterkę w sypialni do popołudniowego snu. Drugie jest bardziej dramatyczne – ów nadchodzący mężczyzna znajduje młodą kobietę w fotelu z gardłem podciętym przez nią w projekcji sennej; obie sceny łączy motyw wyrzuconych odłamków lustra, tonących w falach przypiływu.

Meshes of the Afternoon swoją kategorią czasu użytą w tytule nawiązują do koncepcji Junga, związanej z procesem indywidualizacji, która wyznacza dalszy przebieg zdarzeń i indywidualizuje to dzieło w osobie Mayi Deren¹³. Jak pisze Prokopiuk, „Według Junga *życie ludzkie* – podobnie do ruchu słońca po niebie – przebiega przez trzy fazy. *Pierwsza faza* (od wschodu słońca do południa), tzw. faza biologiczna, obejmuje okres dzieciństwa i okres dojrzałości. *Druga faza* (od południa do zachodu słońca), tzw. faza kulturalna, obejmuje okres drugiej połowy życia. *Trzecia faza* znajduje wyraz w mitologii «nocnej podróży słońca» będącej z jednej strony symbolem regresji energii psychicznej, aktywizacji nieświadomości zbiorowej i przeżycia odnowionej progresji jako odrodzenia duchowego, a z drugiej – symbolem faktycznej śmierci i związanej z nią na-

¹² M. Deren, *Experimental films*, DVD, Mystic Fire Video 2002.

¹³ Fakt projekcji indywidualnych przeżyć na perspektywę obrazów filmowych Deren podkreśla niejednokrotnie w swych wypowiedziach. Zob. przyp. 5.

dziei na zmartwychwstanie lub ponowne wcielenie. (...) Druga połowa życia, *faza kulturalna*, przebiega – a przynajmniej powinna przebiegać – pod znakiem problemów religijnych i światopoglądowych, pod znakiem przygotowania się do śmierci¹⁴.

Tak więc tytuł jest początkiem doświadczeń głównej bohaterki i determinuje kolejne jej działania. Zaproponowany przez Junga proces indywiduacji z jego naczelną zasadą wewnętrznego doświadczenia jest tym samym procesem, który spotykamy również w różnych odmianach religijnych i szerzej nazywamy drogą do wtajemniczenia. Opiera się on na samopoznaniu, podstawowym punkcie wyjścia do pełnej świadomości przeżyć duchowych. Klasyczna mistyczno-ezoteryczna triada: *via purgativa*, *via illuminativa* i *via unitiva* odpowiada etapom indywiduacji jungowskiej. Zasada oczyszczenia prowadzi przez, ujmując poetycko, dolinę cieni. Inaczej mówiąc – jungowska faza druga (kulturalna), „od południa do zachodu słońca”, jest tym etapem, podczas którego podmiot musi stoczyć walkę z *cieniem*. Cień jest sygnaturą nieświadomości. „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 (...)” – pisze Jung¹⁵.

Meshes of the Afternoon to sieć cieni. Pojawienie się głównej bohaterki zaznaczone jest właśnie przez jej cień, do pierwszej sekwencji wizji sennej nie widzimy jej twarzy, tylko odrębne części ciała (rękę, nogi, oko). Szereg scen onirycznych rozpoczyna widok postaci w czerni, za nią podąża cień sennego odbicia bohaterki. Potem widzimy twarz bohaterki, która w sypialni „przepływa” przez czarne, unoszące się na wietrze firanki, i od tego momentu cień zewnętrzny staje się osobliwego rodzaju cieniem wewnętrznym, aż w końcu materializuje się jako postać w czerni. Teraz zmienia się również wspomniana

¹⁴ J. Prokopiuk, *C. G. Jung i psychologia analityczna*, w: idem, *Mój Jung...*, s. 38.

¹⁵ C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma Wybrane*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 65.

wyżej perspektywa przestrzeni. Kolejna sekwencja, wprowadzająca już drugie odbicie bohaterki, nie rozpoczyna się od cienia, czarna postać znajduje się tym razem w sypialni, a więc następuje materializacja cienia w postaci symbolicznej. Ostatnie, trzecie, senne odbicie bohaterki jest odbiciem zabójczym, bo to ona dokonuje takiej projekcji, jednak nie pojawia się „z cienia”, tę funkcję wciąż posiada postać w czerni. Tym samym powstaje następująca zależność: bohaterka posiada cień, który posiada bohaterkę. Zasada indywidualizacji wymaga pokonania cienia, czyli uświadomienia treści nieświadomych. Próba dokonania owego czynu figuruje w pierwszym zakończeniu. Pojawia się młody mężczyzna, przypuszczalnie partner głównej bohaterki, który zsynchronizowany jest z czarną postacią: naśladuje jej sposób poruszania się po schodach, tak jak ona kładzie kwiat na pościeli, jego twarz odbija się w lustrze przy łóżku. Kobieta kładzie się w sypialni z zamiarem kontynuowania popołudniowej drzemki. Kolejny kadr ukazuje głaskanie ciała bohaterki, zbliżenie kamery na jej usta¹⁶. W tym momencie kwiat chwycony przez kobietę przeistacza się w nóż, który zostaje rzucony prosto w głowę mężczyzny. Zamiast drastycznej sceny mordu, widzimy, że nóż przebija przestrzeń oniryczną, której odłamki (naśladujące lustro) toną w wodzie. Jednak pokonanie cienia, nie oznacza jego zabicia. Zasadą jest zrozumienie treści nieświadomej, a nie zepchnięcie jej w głębsze pokłady nieświadomości. Dlatego też w ostatniej scenie pojawia się trup w fotelu. Istotą drugiego zakończenia jest przeniesienie czynu wizji sennej na płaszczyznę rzeczywistości. Inaczej mówiąc – trzecia senna projekcja bohaterki zabija ją nie tylko we śnie, ale również w rzeczywistości. Owa realność została nazwana przez Junga aktywną imaginacją. Koncepcja psychoanalityczna, wyraźnie wyrastająca ze źródeł alchemicznych¹⁷, koncentruje się na wizjach sennych jako elemencie kształtującym realny wymiar rzeczywistości. Nie mówimy „marzenia senne”, lecz „wizje”,

¹⁶ Funkcjonuje tu kolejna zasada teorii Junga dotycząca pojęcia animy i animusa oraz bezpośrednie zapożyczenie z symboli erotycznych filmu surrealistycznego.

¹⁷ Por.: C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2010.

jako że nie chodzi tu o fantazjowanie, lecz wyobrażenie, czyli imaginację. Imaginacją nazwiemy tu takie wyobrażenie, które nie tylko tworzy łańcuch oniryczny, ale też realność. Zaproponowaną przez Paracelsusa kosmiczną perspektywę współpracy duchowych obrazów człowieka i Duszy Świata, tworzonych w stanie wizji sennych¹⁸, Jung przenosi na grunt praktyki psychoanalitycznej. Prokopiuk pisze: „Aktywną imaginację można najlepiej opisać jako technikę posługiwania się wyobraźnią w sposób kontrolowany, który z jednej strony zachowuje maksimum odpowiedzialności, z drugiej zaś pozwala obrazom sensnym na maksymalnie swobodny rozwój, tj. umożliwia syntezę świadomości i nieświadomości”¹⁹.

Wizja senna bohaterki filmu *Meshes of the Afternoon* wywołała efekt odwrotny, w którym treści nieświadome dominują nad samoświadomością i niszczą tym samym granicę równowagi. Alchemiczne źródło koncepcji Junga ujawnia również kontekst ezoteryczny, kiedy stworzona projekcja staje się rzeczywistością nie tylko na poziomie duchowym.

Poszukiwania zasady duchowej prowadzą Mayę Deren od koncepcji jungowskich do inicjacji wuduistycznej. Mimo dość abstrakcyjnego połączenia, wydaje się, że jest tu wiele elementów wspólnych, a wśród nich przede wszystkim istotna zasada występująca w obu przypadkach – kontemplacja nie tylko duszy, ale i ciała²⁰. Jeśli mówimy o ezoterycznych (alchemicznych) korzeniach systemu jungowskiego, to w stosunkowo podobnym stylu wypowiada się o wudu jeden z czołowych amerykańskich mitoznawców i religioznawców, współpracujący

¹⁸ A. Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Paris, 1971; Paracelsus, *Sztuka ognia. Filozofia hermetyczna*, Wrocław 2003.

¹⁹ J. Prokopiuk, *Metoda aktywnej imaginacji C. G. Junga*, w: idem, *Mój Jung...*, s. 158.

²⁰ „(...) dla Haitańczyka, istotna moralność – ta, która w rzeczywistości ujawnia się – jest wytworem ciała i dlatego ma udział w jego naturze. W wudu istotą kosmicznego dramatu człowieka nie jest dualizm: nierozwiązalny konflikt pomiędzy ciężącym ciałem a rwącym się ku górze duchem. (...) Substancja i duch człowieka, zamiast być na zawsze rozdzielone, są na siebie skazane: ciało na zawartą w nim boskość, a boskość na ciało, z którego powstało”. M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*, przekł. M. Wiśniewska, Z. Zagajewski, Kraków 2000.

z Deren przy jej książce. W przedmowie do wydania amerykańskiego (1970) Joseph Campbell pisze: „Istnieje wiele dziedzin, z punktu widzenia których można rozpatrywać fenomenologię haitańskiego wudu. (...) jak mój uczony haitański przyjaciel zademonstrował w swoim okazałym studium *La tradition voodoo haïtien: son temple, ses mystères, sa magie* (Paris, Editions Niclus, 1953), możliwe jest nawet rozpoznanie w haitańskim wudu dobrze zachowanych motywów ezoterycznej filozofii gnostycko-hermetyczno-kabalistycznego zakonu”²¹. W latach 1940–1941 Deren uczestniczyła w tournée Dunham Dance Company i dzięki jego organizatorce Katherine Dunham została wprowadzona w zasady religii wudu (film *Meshes of the Afternoon* powstaje w 1943 roku). Sama Dunham podróżując w latach trzydziestych na Haiti przeszła inicjację wudu do stopnia *mambo* (kapłanki). Wyjeżdżając na Haiti w roku 1947, aby nakręcić film o tańcach rytualnych, Maya Deren uczestniczy w obrzędach rytualnych wudu, w których również w późniejszym okresie dostępuje stopnia *mambo* i przeżywa stan nawiedzenia. Swoje doświadczenia opisuje w książce *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*²², której polskie tłumaczenie pt. *Taniec Nieba i Ziemi. Bogowie Haitańskiego wudu* ukazało się w 2000 roku. Na Haiti Deren zużywa również niezliczone ilości taśmy filmowej, rejestrując obrzędy religijne, jednak nigdy nie zdecyduje się zmontować ich w jeden film²³. Dokument pt. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* powstał na podstawie

²¹ J. Campbell, przedmowa do amerykańskiego wydania, w: M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 13.

²² M. Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York 1953.

²³ We wstępie do swojej książki Deren pisze: „We wrześniu 1947 roku wylądowałam na Haiti na ośmiomiesięczny pobyt z osiemnastoma różnymi skrzynkami bagażu. (...) Pomiędzy moimi papierami znajdował się także starannie obmyślany plan filmu, w którym haitański taniec, jako czysto taneczna forma, byłby połączony (poprzez montaż) z różnymi niehaitańskimi elementami. (...) Dzisiaj we wrześniu 1951 roku (po upływie czterech lat i po trzech podróżach na Haiti), kiedy piszę te kilka ostatnich stron książki, nakręcony materiał (zawierający więcej obrzędów niż tańców) leży w swoim pierwotnym stanie w ognioodpornej puszcze w szafie (...). Poczulałam, że fakt porażki w realizacji mojej pierwotnej intencji potwierdza w wystarczającym stopniu to, że materiał, który nakręciłam nie odzwierciedla mojej artystycznej indywidualności, która została pokonana, tylko tę rzeczywistość, która ją opanovała. To właśnie za-

materiałów artystki w 1977 r. za sprawą Teiji Itō i jego kolejnej żony Cherel Winett Itō.

Obrzędy religijne i związana z nimi symbolika, opisane przez autorkę książki z pozycji uczestnika (co w tym przypadku jest niezmiernie ważne), pogłębiają obrazy symboliczne, zamknięte w ramach *Meshes of the Afternoon*. Nie chodzi tu o fakt wpływu jednej postawy na drugą, na co i nie pozwalałyby granice czasowe (mimo że wpływ *mambo* Dunham jest odczuwalny, jeśli chodzi o film), lecz o to, że jeśli kategoria psychologii analitycznej zostanie uwidoczniiona jako proces, symbole zawarte w filmie i przeniesione na grunt rytuału religijnego uzyskują głębię funkcjonalności również dla samej autorki, dając tym samym poszukiwaną odpowiedź. Jest to tym istotniejsze, iż zastosowane w filmie symbole okazują się być żywą materią również w obrzędach wudu. Mówimy tu o takim łańcuchu kodowym jak symbol cienia, lustra, wody, odbicia – sobowtóra, motyw przekroczenia progu, motyw sennej imagi-nacji. To wszystko, na czym opiera się film, staje się podstawą zrozumienia również w książce o haitańskich bogach.

Jeżeli *Meshes of the Afternoon* należy do kategorii onirycznych filmów imaginacyjnych²⁴, a zasadą organizującą jest porządek wizji sennych, to sama istota snu będzie wektorem interpretacyjnym. Co ciekawe, owa kategoria jest również wyznacznikiem jednego z najważniejszych dla samej Deren *loa* (bóstwa) – bogini Erzili, przez którą artystka została nawiedzona. To właśnie jej *vévé* (symboliczny wzór do wzywania *loa*) poprzedza niniejszy artykuł²⁵. W książce Deren pisze: „(...) w postaci Erzili wudu obdarzyło kobietę wyjątkowym prawem, takim które odróżnia ludzi od wszystkich pozostałych form: możliwością bezgranicznej wyobraźni, nieznaną granic pragnieniem oraz kreatywnością dla samego tworzenia. W osobie Erzili wudu oddaje cześć kobiecie jako bóstwu ze snów, Bogini Miłości, muzie piękna. Nie kładzie większego nacisku na jej

chęciło mnie do napisania tej książki (...)”. M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 17–18.

²⁴ Patrz R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990.

²⁵ *Vévé* zostało zapożyczone z książki M. Deren, *Divine Horsemen...*

aspekt matki życia i ludzi, ale za to uznaje ją (jak Marię, z którą utożsamia się Erzili) za matkę ludzkiego mitu życia – jego znaczenia. W pewnym sensie stanowi ona właśnie tę zasadę, dzięki której człowiek wyobraża sobie i stwarza boskość. Tak więc dla samego człowieka jest ona jak kochanka²⁶. W tym krótkim opisie zostają ujęte nie tylko zasady wudu, ale również ezoteryczna projekcja twórczej Duszy Świata, tej samej Sofii-kochanki symbolistów²⁷ lub Mądrości Bożej Wł. Sołowjowa²⁸. W stosunku do pierwszego filmu Deren, Erzili pełni rolę podkreślenia istoty drugiego zakończenia, nadając ezoteryczny wymiar aktywnej imaginacji Junga. Według Paracelsusa „Kobiety mają większą moc imaginacji niż mężczyźni, dzieje się tak dlatego, iż są one żarliwsze w zemście, bardziej skore do zazdrości i nienawiści. Wejdzcie raz w nich takowa imaginacja, a potrafią powić w sobie ducha tak doskonałego, że unosi on ich imaginację aż do nieba. (...) Kobiety imaginują wiele podczas snu, a przede wszystkim w samotności, dlatego nie powinno się ich pozostawić nigdy samych, tylko zawsze z ludźmi (...)”²⁹. Pomijając akcenty mizoginiczne, cytaty ów poszerza perspektywę rozbitej wizji sennej z ponurym zakończeniem. Siła takiej duchowej inkarnacji jest również siłą niszcząca, jej skutki zależne są od przygotowania osobowości. Niestety, źródło nieświadomości jest potężniejsze i niszczy równowagę z treściami świadomymi. Imaginacja „otwiera” gardło nożem, ponieważ sam czyn „otwierania” włączony jest w sekwencję symboli klucza (wyjmowanego z ust) i noża (przemieniającego się w klucz).

Kolejnym ważnym elementem wizji sennej jest lustro, które ostatecznie okazuje się podstawą całej imaginacji (scena przebicia nożem tafla lustra jako perspektywy imaginacyjnej). Lustro łączy w filmie takie elementy jak czarna postać z lustrem zamiast twarzy, odbicie głównej bohaterki w nożu,

²⁶ M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 167.

²⁷ Zarówno oniryczną stronę twórczą, jak i motyw Sofii jako kochanki rozpatruje w artykule *Имagination Голубого цветка. Драма А. Блока Роза и Крест*, „Europa Orientalis” 2010, nr 29.

²⁸ Patrz: M. Rzczycka, *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*, Gdańsk 2002.

²⁹ Paracelsus, *O kobiecie i mężczyźnie*, w: idem, *Sztuka ognia...*, s. 177.

przeoglądanie się mężczyzny w lustrze i ostatecznie tafla oniryczna. Ten ostatni element dzieli świat przedstawiony na dwie płaszczyzny – po jednej i po drugiej stronie lustra. Lustrzanym odbiciem jest imaginacja, światem realnym – fale morskie. Jeżeli ponownie sięgniemy do książki Deren, odnajdziemy tam motyw lustra dzielącego świat na dwie przestrzenie: „Dla Haitińczyka metafizyczny świat *les Invisibles* [pojęcie scalające świat wszystkich niewidzialnych duchów, *loa* i dusz zmarłych – przyp. D.O.] nie jest mętnym mistycznym pojęciem. Jest to świat w obrębie kosmicznego lustra, zamieszkały przez nieśmiertelne odbicia wszystkich tych, którzy kiedykolwiek przed nim stanęli. (...) Tak długo, jak żyje człowiek, jego *gros-bon-ange* [metafizyczny sobowtór duszy – przyp. D.O.] jest odbiciem na powierzchni kosmicznego lustra przywiązany do niej przez ciało, które ona odbija. Z chwilą śmierci ciało, siła, która utrzymywała je na powierzchni, przestaje istnieć, a *gros-bon-ange* tonie w głębinach lustra. Metaforą głębi lustra jest skrzyżowanie, a symbolem krzyż³⁰. W zasadę lustrzanego odbicia wprowadzona zostaje również kategoria istnienia świata, natarczywie przypominająca formułę Hermesa Tresmegistosa – „co na górze, to i na dole”³¹: „*Jeśli ziemia jest kulą, to otchłań poniżej jest również niebiosami. Różnica pomiędzy nimi polega tylko na czasie, czasie obrotu ziemi. Jeśli ziemia jest rozległą horyzontalną powierzchnią odbijającą nawet niewidoczną dla każdego człowieka jego własną prawdziwą duszę, wtedy również otchłań poniżej ziemi jest niebiosami, a różnica polega na czasie, na czasie podniesienia i opuszczenia wzroku. Drzwi słońca i korzeń drzewa są tą samą rzeczą, w tym samym miejscu, widzianą albo z dołu, albo z góry i nazwaną przez widzącego w momencie widzenia*”³². Ten poetycki obraz jest już artystyczną kontemplacją poznanego systemu widzenia świata, systemu wudu. Zostaje wyraźnie zarysowany stosunek mówiącego do tego, o czym mówi, poprzez poetyzację obrazu.

³⁰ M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 50–51.

³¹ Por.: Гермес Трисмегист, *Изумрудная Скрижаль*, в: М. Майер, *Убегающая Аталанта*, пер. Г. Бутузов, Москва 2004, с. 28.

³² M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 316. Wyróżnienie kursywą pochodzi od Mayi Deren.

W istocie koncepcja lustra w obrzędach wudu jest podziałem na świat ludzi i *loa*. Ci ostatni przychodzą ze świata po drugiej stronie lustra, stamtąd, gdzie znajdują się również w głębokich wodach ciemności dusze zmarłych, oczekujące na przywrócenie ich do świata duchowego, gdzie z czasem otrzymają pozycję *loa*. Co ciekawe, koncepcja ciemnych wód otchłani wyraźnie wpisuje się w obręb kosmogonicznej mitologii szeroko ujętej, ponieważ także tutaj wody te stanowią początek świata dusz umarłych przed ich ponownymi narodzinami jako *loa*. To właśnie mit jest tym elementem, który łączy w jedną całość zarówno możliwe koncepcje interpretacyjne filmu, jego stronę psychoanalityczną, jak i późniejszy obszerny bagaż zagadnień wudu. Jeżeli według Junga mit jest tym kodem, za pomocą którego odczytujemy, co się dzieje w psychice ludzkiej, inaczej mówiąc: mit jest odbiciem nieświadomości zbiorowej, to projekcja mitu, widziana jako negatyw rzeczywistości, określa tę perspektywę, którą Piotr Uspienski nazwał czwartym wymiarem³³. Owa powstała „przestrzeń”, istniejąca jakby „między wierszami” rzeczywistości, może posiadać własne projekcje elementów składowych, którymi okazać się mogą również symbole. W związku z dodatkowymi możliwościami tworzenia perspektywy, odrębnymi od przyjętych standardów fizycznych, poszerzamy możliwości interpretacyjne, nawet jeśli występują one tylko na płaszczyźnie działających symboli. Przeniesione bezpośrednio na grunt rzeczywistości stają się swojego rodzaju kalkami innego wymiaru i mogą uchodzić za niemożliwe lub absurdalne, lecz zawsze wskazują na inną perspektywę funkcjonowania. Takim przykładem może być wspomniany już wcześniej sposób poruszania się bohaterki we śnie w *Meshes of the Afternoon*, możliwość unoszenia się w przestrzeni fizycznej itd. Symbole odczytywane bezpośrednio będą dziwactwami sennymi. Włączone w szereg zagadnień psychoanalitycznych, ezoterycznych lub – szerzej – artystycznych, tworzą system kodów danego zagadnienia lub danej osobowości. Dlatego też,

³³ П. Успенский, *Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого*, Берлин 1931. Przekł. pol.: P. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziiny niemierzalnego*, przekł. H. Prosnak, Gdańsk 2001.

mówiąc o koncepcji swojego filmu, Deren niejednokrotnie podkreślała zasadę mitotwórczą: „The intent of this first film, as of the subsequent films, is to create a mythological experience. When it was made, however, there was no anticipation of the general audience and no experience of how the dominant cultural tendency toward personalized psychological interpretation could impede the understanding of the film”³⁴.

W książce o wudu autorka określa mit jako „przygodę dla umysłu” lub pisze: „Wejście w nowy mit jest momentem inicjacji”³⁵. Zatem również tutaj funkcjonuje on jako pole kodowe duchowych wtajemniczeń, inaczej mówiąc, zasada rozpoczęcia procesu poznawania siebie (samoświadomości), odkrywanie pokładów nieświadomości, przechodzenie do etapu inicjacji rozumianej jako droga do „przeduchowienia” materii świata fizycznego (w wudu będzie to wariant nawiedzenia przez *loa*). W takim generowaniu dodatkowych treści świadomości powstające dzieło (tekst, obraz filmowy, dzieło malarskie) będzie skierowane przede wszystkim na samego twórcę, będzie jego próbą urzeczywistnienia się. „My films might be called poetic, choreographic, experimental. I am addressing myself not to any particular group but to a special area and definite faculty in every or any man – to the part of him which creates myths, invents divinities, and ponders, for no practical purpose what so ever, on the nature of things. The important truth is the poetic one”³⁶.

Tak więc droga twórcza Mayi Deren jest jednocześnie drogą poszukiwania samej siebie, swojego pola kodowego, a co za tym idzie, przebicia się przez lustrzaną rzeczywistość. Od początku do końca Deren jest konsekwentna w swoim dążeniu, a obrane drogi poszukiwań mają wspólne mianowniki: czy będzie to wizja senna w *Meshes of the Afternoon*, czy „biała ciemność” (jak określa autorka doświadczenie nawiedzenia) w książce o bogach haitańskiego wudu.

³⁴ Cyt. za: P. Adams Sitney, *Visionary Film...*, p. 11.

³⁵ M. Deren, *Taniec Nieba i Ziemi...*, s. 37, 40.

³⁶ M. Deren, *Experimental films*, DVD...



Kadry z filmu *Meshes of the Afternoon* (*Sieci popołudnia*, 1943) M. Deren, *Experimental films*, DVD, Mystic FireVideo 2002

Diana Oboleńska

Everything is initiation or the thing seen through the prism of the
haunting. About Maya Deren

The article is devoted to Maya Deren, American Avant-Garde filmmaker, emigrant from Kiev, who in the movie *Meshes of the Afternoon* and in the book *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* creates the world depicted with symbols, myths and oneiric-imaginary visions.

SPIS ILUSTRACJI

<i>Metale: 7 wędrownych gwiazd antyku</i> , w: <i>Leksykon symboli</i> . Herder, przeł. J. Prokopiuk, red. wyd. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 172	10
Bolesław Biegas, <i>Pocałunek wampira</i> 1916, w: M. Janion, <i>Wampir. Biografia symboliczna</i> , Gdańsk 2002, str. 22	50
Heinrich Jamsthaler, <i>Viatorum spagyricum</i> 1625, w: A. Roob, <i>The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism</i> , Köln 2001, p. 495	68
A.A. Тургенева, <i>Иллюстрация к Путевым заметкам Андрея Белого</i> 1911, в: <i>Андрей Белый. Александр Блок. Москва</i> , сост. М. Спивак, Е. Наседкина, А. Рудмник, М. Шапошников, Москва 2005	91
Николай Рерих, <i>Гибель Атлантиды</i> 1928, http://www.wiki-paintings.org/	112
Okładka autorstwa Lwa Baksta: „Аполлонъ. Литературно-художественный журнал”, октябрь 1909, http://mirknig.com	132
Zob. przypis 25 w artykule D. Oboleńskiej <i>Maya Deren</i> ... znajdującym się w tym tomie.....	154

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 Sołowjowa i jej dziedzictwo*, s. 17–54; M. Rzczycka, *Mit solarny w «Srebrnym gołębiu» Andrieja Bielego*, s. 55–78; K. Arciszewska, *Diabelskie Bestiarium. Motywy zwierząt piekielnych w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów*, s. 79–96; K. Arciszewska, *Motyw upadłego anioła w rosyjskich powieściach symbolistycznych*, s. 97–110; K. Arciszewska, M. Rzczycka, *Alchemia «Tworzonej legendy» Fiodora Sologuba*, s. 111–123; I. Fijałkowska-Janiak, *Максимилиан Волошин как масонский писатель*, s. 124–150; E. Biernat, *Wielki Mag. Motywy wolnomularskie w twórczości Michaila Kuzmina*, s. 151–172

*Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w kulturze rosyjskiej
początku XX wieku*, t. 2, pod red. Elżbiety Biernat
i Moniki Rzczyckiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego,
Gdańsk 2006, ISBN 83-7326-388-8, ss. 184

E. Biernat, M. Rzczycka, *Słowo wstępne*, s. 7; T. Kopats, *Музыка начала XX века в поисках духовного обновления. Александр Скрябин*, s. 9–35; Z. Krasnopolska-Wesner, *Ezoteryzm w malarstwie rosyjskim początku XX wieku*, s. 36–49; E. Biernat, *Symboliści rosyjscy i Rudolf Steiner*, s. 50–69; D. Oboleńska, *Посланник космоса. Мотив Архангела Михаила в романе Андрея Белого «Крещеный Кутаец»*, s. 70–88; J. Ormińska, *Михаил Чехов – антропософ. Письма Виктору Громову*, s. 89–112; M. Rzczycka, *Okultysta Piotr Uspienski i jego opowieść «Кинемодрама (не для кинематографа)»*, s. 113–135; K. Arciszewska, *Niebo i piekło w dramacie «Три зари» Pimiena Karpowa*, s. 136–150; I. Fijałkowska-Janiak, *Literackie 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 Lemana*, s. 26–37; M. Rzczycka, *Оккультисти 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, *Антропозофичные образы Маргариты Сабасзниковей*, s. 72–89; D. Oboleńska, *Фиолетовый в желтом. Сюжетические композиции В. Кандинского и антропософия Р. Штейнера. Часть первая: Визуализация*, s. 90–110; G. Bobilewicz, *Духовное в искусстве. Ангелы*

Миколаяса Чюрленіса, s. 111–139; I. Malej, *Anioły Mchaila Wrubla*, s. 140–156; М. Федоров, *Юргис Балтрушайтис и духовные традиции исихазма и испанских мистиков*, s. 157–169; A. Świklińska, *Ezoteryczny kontekst motywu Słońca w liryce Konstantina Balmonta*, s. 170–182; M. Matecka, *Muzyczne wizje światła i ciemności w twórczości Aleksandra Skriabina*, s. 183–194; T. Корас, *Мистика звука в критической прозе Андрея Белого*, s. 195–215; A. Chudzińska-Parkosadze, *Отражение идей философии Владимира Соловьева в романе Андрея Белого «Петербург»*, s. 216–228; I. Fijałkowska-Janiak, *Эзотерические мотивы в творчестве русских реалистов перелома XIX и XX веков. Символика ночи*, s. 229–255; A. Dudek, *OdemonologicznychujęciachwtwórczościDmitrijaMierieżkowskiego*, s. 257–273; K. Arciszewska, *Okultystyczny wymiar wampiryzmu w trylogii Wieru Kryżanowskiej (Rochester) «В царстве тьмы»*, s. 274–289; E. Komisaruk, *Motywy ezoteryczne w prozie Jewdokii Nagrodskiej*, s. 290–304

Biblioteka Światło i ciemność. Monografie

D. Oboleńska, *Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, ss. 274, ISBN 978-83-7326-590-5

M. Rzczyńska, *Wtajemniczenie. Ezoteryczna proza rosyjska końca XIX – początku XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, ss. 506, ISBN 978-83-7326-769-5