

Aneta Mazur

Uniwersytet Opolski

ORCID: 0000-0002-8850-3571

## „IN DEN TIEFEN WIRD ALLES GESETZ” ... PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW LITERACKIEGO MOTYWU JASKINI

*Lassen Sie sich nicht beirren durch die Oberflächen;  
in den Tiefen wird alles Gesetz<sup>1</sup>.*

Jaskinie, pieczary, grotty, szyby czy szczeliny<sup>2</sup> – nie ma chyba starszego tropu, prowadzącego w głąb ziemi oraz w głąb dziejów. Z jaskiń wyszedł *homo sapiens* jako dojrzały gatunek człowieka wraz ze swoją tajemniczą cywilizacją; w jaskiniach pozostawił ślady odległych kultów, wierzeń, mitów i baśni; do jaskiń jako przestrzennych symboli/archetypów odsyłały i odsyłają ciągle teksty kultury i sztuki. Nawet jako naturalne, pierwotne schronienie pieczara obrosła w dziejach w bogatą topikę i metaforykę, a w wymiarze symbolicznym spełniała zawsze rolę przestrzeni rytu, przejścia między dwoma wymiarami rzeczywistości, kontaktu z otchłanią *tremendum*: bądź jako wejście/zejście ze świata w podziemia, bądź jako miejsce wyjścia/objawienia na świat tajemniczych, demonicznych i sakralnych mocy. „Symboliczne znaczenie jaskini łączy się zarówno z krainą śmierci [...], jak i z narodzinami”<sup>3</sup>. Można w niej zatem widzieć łącznik z jakimś transcendentnym, mówiąc oksymoronicznie, wnętrzem, niekoniecznie ziemi; choć etymologia, odsyłająca do ‘pęknięcia, rysy, rany’, umożliwia rozumienie jaskini jako „rany ziemi”, prowadzącej do płodnego, rodzącego łona.

<sup>1</sup> „Niech Pan się nie da zwieść temu, co na powierzchni; w głębi wszystko staje się prawem” (R.M. Rilke, *Listy do młodego poety*, przeł. J. Nowotniak, wyd. drugie, Warszawa 2010, s. 46–47).

<sup>2</sup> Etymologicznie są to wszystko określenia synonimiczne: rekonstruowane pole semantyczne „jaskini” w językach słowiańskich to ‘wydrążenie, dziura, jama, tunel, pęknięcie’ itp. od psł. *ĕzva* – ‘pęknięcie, rysa’, a to z pie. *ajǫg* – ‘pękać’ (zob. W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 305–306). Kompendium folklorystyczne podaje następujące znaczenia poszczególnych określeń: grotta – miejsce schronienia, ukrycia skarbów, kultu świętych, złożenia ciała Chrystusa; pieczara – siedlisko sił demonicznych, miejsce schronienia ludzi (etymologia z rus.: *peczera*, por. kijowska Ławra Peczerska; słowo spokrewnione z „pieczą”); jaskinia – przejście między światem i podziemiem, miejsce śmierci, siedlisko demonów (zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999, s. 133–146).

<sup>3</sup> *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 55.

W kompendiach literackich topika jaskini nie zajmuje zbyt wiele miejsca, na przykład bardzo skąpe hasło posiada w pracy Kopalińskiego<sup>4</sup>. Bardziej rozbudowane ujęcia występują w słownikach symboli i kultury ludowej, gdzie zwraca się uwagę na ambiwalentny wymiar tej przestrzeni: kolebek i sanktuariów bóstw, herosów i demonów, przedsióneków królestwa zmarłych, źródła życiodajnych rzek, scenerii misterii i obrzędów itp.<sup>5</sup> Podobnie antynomiczne cechy wykazuje tradycja staro- i nowotestamentalna. Funkcjonuje wprawdzie opinia, iż „wspomniane wiele razy w Biblii jaskinie”, tak charakterystyczne dla pejzażu bliskowschodniego, „są przeważnie pozbawione jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego”, tym niemniej szereg istotnych faktów historii biblijnej ma miejsce przy lub w grotach: objawienia Jahwe, ukrycie Arki Przymierza, spotkania i przygody wielu bohaterów (na przykład Józef i Jonasz, dwaj herosi uwięzieni w studni czy wnętrzu wieloryba, doświadczają w tych pseudo-jaskiniach swoistych inicjacji); według legendy, w jaskini ustanowił swój kult archanioł Michał<sup>6</sup>. Bogatą symboliką obdarza grotę tradycja ewangeliczna, ta kanoniczna i ta apokryficzna. Grota-grobowiec skrywa żalobę po odejściu Łazarza, niedocieczoną zagadkę śmierci i radość wskrzeszenia umarłego; grota jest zarówno kolebką, jak trumną Chrystusa, który w niej zstępuje do otchłani i z niej zmartwychpowstaje, by dopełnić ostatecznie misji zbawienia. Wczesnochrześcijańska tradycja monastyczna nada jaskiniom status kontemplacji i spotkania z Bogiem, a także z własną słabością (pokusy św. Antoniego), łącząc jej wymiar transcendentny i immanentny. W ostatnim stuleciu kariera podświadomości i psychoanalizy wzbogaci trop podziemi i rozmnoży go w całą sieć wszechobecnych symboli i motywów.

Zachował się późnoantyczny traktat neoplatonika Porfiriusza z Tyru zatytułowany *Grota nimf* (III w. n.e.), który jest chyba pierwszą interpretacją literackiego motywu jaskini, uczonym komentarzem do obrazu itackiej grotty w *Odysei* Homera. Już wówczas ezoteryczno-allegoryczno-filozoficzna wykładnia obejmowała różnorodność znaczeń: jaskinie były „symbolami zmysłowego świata, ponieważ są one ciemne, skalne i wilgotne” jak materia tworząca kosmos; grota symbolizuje również „niewidzialne moce, gdyż jaskinie są spowite mrokiem, a natura tych mocy jest niewidzialna”; wreszcie grotty poświęcone nimfom wodnym patronują narodzinom dusz<sup>7</sup>. Oczywiście największej ilości komentarzy doczeka-

<sup>4</sup> Autor uwzględnił tylko biblijną „Jaskinię Odollam” (1 Kr 22, 1-22) – w mało już znanym, przysłowiowym znaczeniu „schronienia malkontentów” – oraz „Jaskinie Platona” (zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 426). Hasła „jaskini” itp. właściwie nie występują w słownikach motywów literackich.

<sup>5</sup> Na przykład mityczny Kronos miał ukrywać swoje dzieci w jaskini w oceanie albo, wygnany, spać na tajemniczej wyspie Ogygii w głębokiej, lśniącej jak złoto grocie skalnej.

<sup>6</sup> Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. Bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 72-73.

<sup>7</sup> „[...] słusznie uznaje się wilgotność i mokrość jaskiń oraz ich ciemność [...] za właściwy

ła się jaskinia platońska – kultowa ikona i metaforyczne rusztowanie dla całego łańcucha tradycji filozoficznych. Przypowieść Platona zwieńczyła archaiczną, antropologiczną symbolikę jaskini znaczeniem intelektualnym, czyniąc z niej obraz ludzkich wysiłków epistemologicznych, równie beznadziejnych co potężnych, bo owocujących niewzruszonym przekonaniem o istnieniu rzeczywistości meta-fizycznej. Mit platoński kontynuuje tym samym i potwierdza wymiar Tajemnicy, skryty w głębi jaskini.

Antropologię podziemi uchwycił Jan Parandowski w szkicu pod tytułem *Lascaux*, gdzie wspomina wojenną traumę:

Jakby w człowieku odzywał się głos niepamiętnych przodków, którzy mieszkali w jaskiniach, każde dzieciństwo musi przejść przez urok mrocznych, niedostępnych kryjówek. Ale w owych czasach wszyscy wróciliśmy do marzeń o pieczarach, lochach, tajemnych przejściach, szczelinach górskich, o miejscach ukrytych i bezpiecznych, gdzie by ująć i schronić się przed ludźmi, którzy się wyzuli z człowieczeństwa<sup>8</sup>.

Nie sposób uwzględnić tutaj całego bogactwa literackich obrazów jaskini/groty/pieczary<sup>9</sup>. Można tylko zasygnalizować spektrum konwencji: od literatury faktu (podróżniczej), rejestrującej autentyczne wyprawy speleologiczne, poprzez beletrystyczne fascynacje geologiczną formacją pejzażu, gdzie obraz jaskini często nabiera migotliwej oscylacji znaczeń i podtekstów parabolicznych, po rejony bajek, baśni, mitopoezji i łączących to wszystko fabuł *fantasy*, w których kreacje podziemnych rejonów wyobraźni stają się nieodzownym elementem gatunku. Można też wyodrębnić ciągi tematyczno-fabularne. Epizod *Odysei*, gdzie więźnia miłości „trzymała w skale wydrążonej/ Nimfa Kalipso, z bogiń najcudniejsza kształtem”, oraz scena *Eneidy*, gdzie w czas burzy „Dydona i Trojańczyk do jednej jaskini/ Chronią się”<sup>10</sup>, dają początek literackim grotom miłości, zbanalizowanym

---

symbol cech, które wszechświat otrzymuje od materii”. Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł. i oprac. Piotr Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006, s. 39, 45, 41; zob. też s. 10 n. Jak pisze autor wstępu, „grota jako główny symbol widzialnego świata jest motywem [...] charakterystycznym dla późnoantycznej wyobraźni i mitraizmu” (tamże, s. 23).

<sup>8</sup> J. Parandowski, *Lascaux*, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1957, t. 2, s. 483–484.

<sup>9</sup> Jeszcze większe bogactwo motywu kryje się prawdopodobnie w produkcji filmowej, nie wspominając o realizacjach malarskich. Ciekawostką jest inicjatywa w sieci z roku 2013, ogłoszona na stronie „Biblionetka.pl” pt. „Konkurs speleologiczny, czyli jaskinie w literaturze”; opublikowane wyniki obejmują 20 mniej lub bardziej trafionych, z reguły przygodnych wzmianek w tekstach literatury popularnej i klasycznej (m.in. *Don Kichote*, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Anhelli*, *Ogniem i mieczem*, *Tajemnicza wyspa Verne’a*, *Dzieci Hurina* Tolkiena, *Władca much* Goldinga). Zob. <https://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=701365&aid=02311&sort=tree> [dostęp 2020-02-05].

<sup>10</sup> Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, wyd. siódme, Wrocław 1965, s. 4; Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, wyd. trzecie, Wrocław 1981, s. 102. Ten drugi motyw podejmie np. Słowacki (*W Szwajcarii*).

w poetyce pastersko-salonowych idylli. Podobnie antyczne sacrum, związane z kultem bóstw w grotach, miało roztopić się w sentymentalnych klimatach i speyfikować w estetyce ogrodowych rekwizytów.

Podania o ukrytych w pieczarach sezamach skarbów (wariant zmytizowanej przestrzeni gór i kopalni) dały początek światom przygody, także tym z nieodzownym piętnem romantycznej baśni filozoficznej, patronującym podróżom wewnętrznym. Wreszcie skryta we wnękach Ziemi sfera demoniczna – mityczne pieczary Polifema, gnomów, smocze jamy itp. – zainspirowały „jaskiniowe” tropy podświadomości, intensywnie eksploatowane w literaturze późnej nowożytności. Nikła wydaje się literacka transpozycja ewangelicznej symboliki grotu, najwidoczniej zarezerwowana dla sakralnego dyskursu wiary; wrażenie to może jednak wynikać z faktu szerokiego rozpowszechnienia oczywistego tropu, odsyłającego też do pierwotnych, jungowskich archetypów kulturowych.

Poniższe egzemplifikacje to wybrane przykłady – bardziej lub mniej znanych – realizacji motywu, jakie można spotkać w tekstach epickiego kanonu. Propozycja typologii jest umowna; w istocie w każdej z grup koegzystują różne tradycje i wątki, zaświadczać o ponadczasowym, uniwersalnym kodzie antropologicznym, do którego odwołują się warianty „jaskiniowych” podróży w głębie.

### Jaskinie podświadomości

Irracjonalne, mniej lub bardziej demoniczne popędy, ukryte głęboko w mroczkach (pod)świadomości lub fizjologii, a wyobrażone w postaci jaskini-grotu, zapowiadało już odkrycie dziwacznych fresków, ochrzczonych nazwą groteski od rzeźkomej grotu, za jaką ludzie renesansu uznali rzymskie wykopaliska Domus Aurea. Taka właśnie, groteskowa i zaskakująco nowoczesna, zawartość jaskini pojawia się w „jaskini nudy”, *Cave of Spleen*, ukazanej w klasycystycznym poemacie heroikomicznym Alexandra Pope’a *Lok porwany* (1714). To alegoria kobiecej hysterii. Sensualistyczne stulecie XVIII, wdzierając się z empiryczną pasją w tajniki mechanizmów psychicznych, wolitywnych, emocjonalnych i fizjologicznych, odkrywało hormonalne podłoże ludzkich, zwłaszcza kobiecych zachowań. Uwzględniająca nową wiedzę wizja „podziemi” kontynuuje równocześnie tradycyjny dyskurs melancholii-splinu – uważanego wówczas za typowo angielską chorobę – a to wszystko w urokliwej oprawie poetycko przetworzonej, baśniowej mitologii anglosaskiej (celtyckiej):

Melancholijny duch, co zwykle biedy  
 Mroczne zwiastuje, śliczną twarz ocienił  
 I ku swej własnej domenie, ku ziemi  
 Głębiom się zwrócił, jak zwykle to czyni,  
 By tam poszukać ponurej Jaskini Splinu,

Więc przemknął Gnom na czarnych skrzydłach,  
I w mgle odnalazł to miejsce obrzydłe.  
Wietrzyk tu żaden pogodny nie wieje,  
A tylko straszny Wiatr Wschodni szaleje.  
I tutaj, w grocie, szczelnie osłonionej,  
Ukrytej w mrokach przed znienawidzonym  
Dnia blaskiem, na swym łożu melancholii  
Królowa siedzi i wzdycha do woli<sup>11</sup>.

Personifikacji splinu – tutaj w postaci „histerycznego ataku”<sup>12</sup> – towarzyszą personifikacje bólu, migreny, złośliwości i afektacji, a także tłum groteskowych, zwiewnych, quasi surrealistycznych maszkar rodem z Dantejskiego *Piekle* i obrazów Boscha, o kształtach odwołujących się do żeńskich i męskich organów rodnych<sup>13</sup>. Fizjologiczne podłoże reakcji emocjonalnych dziedziczy po temperamencie melancholika posępną kompleksję: sprowadzone literalnie do „podłoża” zepchniętego w głąb ziemi, utożsamione z jej twardą skorupą, czyli alegorycznym żywiołem czarnej zółci, z przestrzenią wietrzną, mglistą, zimną i mroczną, tworzy skądinąd wierny pejzaż rejonów położonych w głębi skalnych szybów. Mimo iż poetyka fantasmagoria angielskiego klasyka jest elegancką, żartobliwą i błahą satyrą, jakże konwencjonalną w swych alegoriach, zaskakuje niepokojącym nowatorstwem formy i treści.

Ciekawe, że w literaturze dziewiętnastowiecznej nie pojawia się zdecydowanie negatywne nacechowanie obrazu podziemi (abstrahując od motywów i stylizacji baśniowych czy mitologicznych/mitycznych). Być może dlatego, że stulecie przebiega pod znakiem optymizmu poznawczego; i metafizyczne eksploracje romantyków (przykładowo Novalis), i naukowe fascynacje epok późniejszych (choćby Verne) osławiają potencjalnie demoniczne wyprawy w głąbie, widząc w nich niezbędny etap zdobywania wiedzy, inicjacji i dojrzewania. Jeśli nieszczęśliwy melancholik Nerval śni „w grocie ciemnej”, to „nad kąpielą rusałki”, a jeśli dwakroć obchodzi „Acheron podziemny”, to czyni to „zwycięsko”<sup>14</sup>. Także literacka baśń o wyprawie w niejasne, podziemne sfery lęków, zagrożeń i popędów, jaką w istocie jest powieść Węgiełka w *Lalce*, zostaje bezpiecznie rozbrojona lekko ironicznym i sentymentalnym dystansem jako nie całkiem poważny dyskurs „gminu”. Kariera i moda na jaskinie, epatujące już nowoczesną grozą podświadomości, przypada oczywiście na stulecie następne.

<sup>11</sup> A. Pope, *Porwany lok*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1982, s. 41.

<sup>12</sup> Tamże, s. 43.

<sup>13</sup> Występują także aluzje do okresu dojrzewania i pokwitania; Królowa Splinu włada „u ludzi już od piętnastego/ Roku ich życia do pięćdziesiątego/ Nad płci sprawami” (tamże, s. 43).

<sup>14</sup> Gérard de Nerval, *El Desdichado* (1853), przeł. A. Wążyk, [w:] *Antologia poezji francuskiej*, oprac. J. Lisowski, t. 3, Warszawa 2000, s. 241–242.

Jedną z najbardziej fascynujących, dwudziestowiecznych ilustracji podziemnych rejonów jaźni jest *Raport o ślepcach* – fantasmagoryczna wizja, stanowiąca przeszło jedną czwartą tekstu „apokaliptycznej” powieści Ernesta Sábato *O bohaterach i grobach* (1953). Uczeń Dostojewskiego i Kafki, surrealistów i egzystencjalistów, z wykształcenia fizyk i matematyk, od debiutanckiej powieści pod tytułem *Tunel* chętnie posługiwał się symboliką przestrzenną. W psycho- i socjodramie o przeszłości oraz terażniejszości Argentyny zwierciadłem kondycji współczesnego mieszkańca Buenos Aires (człowieka w ogóle) staje się patologiczna degrengolada rodu onegdajszych „pogrobowców wspaniałej przeszłości” – rodu samotnych, jak na latynoamerykańską tradycję przystało, zagubionych w rzeczywistości „szaleńców i degeneratów”<sup>15</sup>. Dwoje ekstremalnych przedstawicieli tej rodziny kończy życie w okolicznościach kryminalno-sensacyjnych: córka, po zastrzeleniu ojca, z którym wiążą ją niejasne sadomasochistyczne relacje miłości i nienawiści, ginie podpalając starą rodzinną rezydencję. Oboje reprezentują „jaskiniowych” ludzi podziemia. O opętanej seksem Aleksandrze, prowokacyjnej i (auto)destrukcyjnej *femme fatale*, jeden z wielbicieli mówi: „tajemniczy wicher, co wiał od mrocznej jaskini królowy-smoka”; „było to tak, jakby szukał schronienia w jaskini, z której głębi wypęły nagle dzikie bestie”<sup>16</sup>. Uważany za „szubrawca” i „szaleńca” Fernando to latynoski Stawrogin, bezlitosny mizantrop i przenikliwy diagnosta wszelkiej postaci zła, obsesyjnie zafascynowany „Sektą ślepców”, odpowiedzialnych według niego za ciemną stronę ludzkiego świata, a w istocie eksplorator „własnej ponurej rzeczywistości”<sup>17</sup>.

Przed śmiercią z ręki nieślubnej córki, której świadomie wychodzi na spotkanie, na pograniczu obłądę, opisuje „labirynt Piekła albo Świata Ślepow”, lokując tych ostatnich w jaskiniach – oraz w podziemiach współczesnych miast, gdzie odrażające, kloaczne wnętrza miejskie stanowią kulisy eleganckiego i pełnego hipokryzji świata na powierzchni.

<sup>15</sup> E. Sábato, *O bohaterach i grobach*, przeł. H. Czajka, wyd. drugie, Kraków 1977, s. 354.

<sup>16</sup> Tamże, s. 107, 211. „Jestem jak ów książę – myślał – co samotnie przewędrował dalekie kraje i stanął w końcu przed grotą, gdzie śpi królowa strzeżona przez smoka i który zauważył nagle, że ów straszliwy smok nie trzyma straży przy królowie, [...] ale, o zgrozo! siedzi przyczajony w niej samej” (tamże, s. 106–107).

<sup>17</sup> Tamże, s. 291, 360. Zgodnie z tradycją kulturową, ślepotą – kluczowy wątek twórczości Sabato – jest tutaj metaforą nieszczęścia i przenikliwej mądrości (o czym świadczą przywołane mityczne imiona patronów tej podróży do kresu nocy: Cyklopa, Tejrezjasza, Edypa i Homera) oraz, wbrew tej tradycji, metaforą odrażających podziemnych rejonów człowieczeństwa Tożsamość jaźni Fernanda i sekty ślepców potwierdza szereg wzmianek (miał zawsze „skłonności do rozmyślań o piwnicach, studniach, tunelach i jaskiniach”; „szuka się tego, co w jakiś sposób ukryte jest w najtajniejszej głębi naszego serca”; „nie można badać Zła, nie zanurzwszy się po samą szyję w brudzie”) – a także jeden z epizodów koszmaru, osłepienie bohatera przez drapieżne ptaki (tamże, s. 332, 397, 266). Ze Stawroginem łączą go demonicznie uwodzicielski wpływ na młodzież i kobiety (sam padnie jego ofiarą w relacjach z córką, która dziedziczy po nim te same cechy), poniżające skłonności sadystyczne oraz związki z anarchizmem i działalnością kryminalną.

[...] zamieszkują oni [tetrarchowie rządzący Sektą na skalę światową] gdzieś w Pirenejach, w jakiejś niezmiernie głębokiej grocie, w której zginęła w roku 1950 grupa speleologów, usiłująca dotrzeć do jej głębi;

[...] ślepi rządzą światem: za pomocą koszmarów i halucynacji [...] przez wszystkie w ogóle stwory ciemności i jaskiń;

[...] mnóstwo [ślepców] kręci się z natury rzeczy w kolejce podziemnej, z uwagi na pokrewieństwo z zimnokrwistymi zwierzętami o śliskiej, zamieszkującymi jaskinie, jamy, piwnice, stare pasáže, rury ściekowe, kanały, wyschnięte źródła, głębokie pieczary, opuszczone kopalnie, gdzie cicho sączy się woda, a niektórzy, ci potężniejsi, olbrzymie podziemne grotty, nieraz na kilkaset metrów głębokie, co można wywnioskować doniesień speleologów i poszukiwaczy skarbów<sup>18</sup>.

Taką właśnie drogę przemierza „mystyk Śmietnika i Piekła” w swym onirycznym koszmarze, przemieniając się z przebiegłego tropiciela w tropioną ofiarę Sekty albo własnego szaleństwa<sup>19</sup>. Podążając przez niepokojące, kafkowskie puste mieszkania, klatki schodowe, piwnice, tunele, podziemne kanały i szyby w dół, brnąc przez czarne bagna w kierunku fosforyzującej „groty” i „jaskini”, dociera do zalanej wodą, gigantycznej i mglistej jaskini, gdzie w amfiteatralnym, wymarłym, postapokaliptycznym krajobrazie przez nieokreślony okres czasu zmierza ku niebotycznym wieżom oraz posągowi demonicznej, bezgłowej bogini o ognistym, „Fosforycznym Oku lśniąącym w brzuchu”<sup>20</sup>. Światło przypomina ognistą paszcza Molocha i zapowiada śmierć Fernanda w płomieniach, ale określone zostaje znowu jako „tajemnicza, podwodna grota”<sup>21</sup>. Zagadkowy seans mógłby ilustrować tajemnicze obrzędy ku czci Mitry lub nimf wodnych, odbywające się w grotach symbolizujących kosmos i wspomnianych przez Porfiriusza z Tyru – tylko że tam chodziło o kult solarny lub neoplatońskie wyobrażenia narodzin duszy, tu zaś dominuje zniszczenie. Surrealistyczna sceneria, do złudzenia przypominająca pejzaże Beksińskiego, stanowi dwudziestowieczną wersję dantejskiego *Piekła*. Finałem tej „szatańskiej komedii” jest akt ostatecznego zespolenia się ze „źródłami” i „peryferiami zakazanego świata”, który może być deszyfrowany jako rodzaj borgesowskiego Alefa, albo jako powrót do życia płodowego (lub akt kazirodczy):

<sup>18</sup> Tamże, s. 262, 280, 338, 224. Motyw „skłonności do zamieszkiwania jaskiń i miejsc pozbawionych światła” pojawia się już w powieści *Tunel*, którą zresztą czyta autor *Raportu*. Miano „Stalowych Grot” otrzymują także współczesne „świątynie” zła i pieniądza, banki: „wielkie podziemia, gdzie przechowuje się niezliczone skarby” (tamże, s. 312, 227).

<sup>19</sup> „[...] moja świadomość, a także i podświadomość, cała moja istota pędziła na oślep ku przepaści i nic nie mogło jej powstrzymać” (tamże, s. 338, 336).

<sup>20</sup> Tamże, s. 300, 301, 341, 342. „Była to straszliwa bogini nocy, widmowy demon i zapewne najwyższy władca życia i śmierci”. Jej wygląd łączy atrybuty pierwotnych bóstw oraz apokaliptycznej bestii: wężowe włosy, skrzydła, głowa wampira, szpony, atrybuty trójgłowego tygrysa i klucza (tamże, s. 342).

<sup>21</sup> Tamże, s. 344.

[...] nagle straciłem świadomość. Rozległe regiony planetarne i niezmierne ilości czasu zostały jak gdyby wchłonięte przez Generalny Ściek Egzystencji. [...] Miejsce świadomości zajęło wszechwładne, choć niejasne uczucie, że zstąpiłem oto do wielkiej groty i zanurzyłem się w cieplej, galaretowatej i fosforyzującej wodzie. [...] wszystko działo się [...] poza czasem i przestrzenią [...]. Patrzyłem na katastrofy i na tortury, widziałem moją przeszłość i moją przyszłość (moją śmierć), [...] przeżywałem epoki geologiczne i gatunki zoologiczne: byłem człowiekiem, rybą i żabą; byłem też wielkim prehistorycznym ptakiem. [...] z obsesją będzie się powtarzał ten sam potworny, urzekający, zmysłowy związek<sup>22</sup>.

Czy „eksploracja świata niewidomych”<sup>23</sup> to podróż w głąb freudowskiej i jungowskiej podświadomości, onto- i filogenezy, zmory zła i amoralnych stanów transgresji wszelkiego rodzaju, mrocznej historii narodu konkwistadorów, lęków i przecucia apokalipsy cywilizacji itp.? A może „symboliczne przedstawienie tajemnic i mrocznych sił odpowiedzialnych za powstanie poczucia braku logiki”?<sup>24</sup> Wobec porywającej, wieloznaczej wizji literackiej, której centrum jest plastycznie, sugestywnie i z narracyjną maestrią opowiedziana peregrynacja po wnętrzu gigantycznej jaskini – istnym *omphalos* i *axis mundi* – pytania te schodzą niejako na plan dalszy<sup>25</sup>. *Raport* to surrealistycznie wysmakowane studium obłądu, typowego dla protagonistów pisarza i całej literatury XX wieku, oraz wspaniała, liryczna inicjacja w archetypalną „jaskiniowość” nieodłączną od kondycji ludzkiej. To również egzystencjalny, dobiegający z „podziemia” krzyk rozpacz – bohatera posiadającego „także swego rodzaju czystość, nazwijmy ją czystością piekielną” – i jeszcze jedna podróż do kresu nocy, jądra ciemności, gdzie odbywa się mroczne misterium podobne do sennej wizji Castorpa z *Czarodziejskiej góry* Manna<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Tamże, s. 349, 335, 338, 345, 349.

<sup>23</sup> Tamże, s. 281.

<sup>24</sup> G. J. Langowski, *Podróż w głąb nieświadomości. Surrealizm w „O bohaterach i grobach” Ernesta Sábato*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007, s. 149.

<sup>25</sup> Sam autor komentował: „Nie wiem, kogo reprezentuje Sekta. Mówiono mi wszystko: noc, piekło, macica, podświadomość. Każda interpretacja jest inna, zgodnie z poglądami filozoficznymi osoby, która czyta ten fragment. Być może Sekta reprezentuje to wszystko” (cyt. za: J. Kühn, *Postłowie*, [w:] E. Sábato, *O bohaterach i grobach...*, s. 453) – oraz twierdził, że artysta „pogrąża się w mrocznych otchłaniach bytu i ulega siłom magii i snu, przemierza wstecz i w głąb cały bezkres i cofa się do krainy snu i niepamiętnych stref ludzkości, gdzie panują wciąż podstawowe instynkty życia i śmierci, gdzie ożywają zmory płci i kazirodztwa, ojcostwa i ojcobójstwa. [...] artysta przetwarza, dzięki swym umiejętnościom, owe materiały dobyte z mroków” (E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, oprac. R. Kalicki, Kraków 1987, s. 220–221).

<sup>26</sup> „[...] zacząłem ze ściśniętym sercem domyślać się jakiegoś ponurego obrzędu w niedostępnych podziemiach, w wilgotnym hipogeum na rozkaz tajemniczego ślepego mistagoga” (tamże, s. 366, 288). W *Jądrze ciemności*, które jest historią podróży w mroki ludzkiej natury, Marlow wypowiada ciekawe słowa: „doznałem uczucia, jakbym się wybierał nie do środka jakiegoś kontynentu, ale do środka ziemi” (J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Kraków 2017, s. 20).



Ryzykowny eksperyment poznawczy autora *Raportu* koresponduje z heroiczną misją pisarzy, przypisywaną przez Sábato świadkom epoki, „piszącym z największą trudnością, idącym pod prąd, nierzadko wyjętym spod prawa”, a zaświadczającym nieszczęście, samotność, rozpaczliwe poszukiwanie sensu<sup>27</sup>. Zmagającym się z podziemnymi „zmorami”.

Jaskinie „podświadomości” kryją to, co grozi destrukcją i jest cząstkowym, symbolicznym bądź dosłownym zejściem z otchłań śmierci.

## Grotty narodzin

Ale jaskinie literackie wypełniają nie tylko materializacje ludzkich popędów, lęków i koszmarów, zepchniętych w sferę nie/podświadomości. Wyprawy w głębie ziemi oznaczały symboliczne narodziny, inicjację w pewien rodzaj wiedzy albo samopoznania. „Pełnia życia, odrodzenie, moc twórcza nie spływają do nas z góry, z nieba, lecz tryskają z dołu, z ziemi, z dolin, jaskiń i głębin podziemi”<sup>28</sup>.

Wzorcowych przykładów orfickich podróży dostarcza druga część *Fausta* Goethego (1773–1832), mówiąca o zstąpieniu w świat Matek i Hadesu oraz prezentująca podziemne narodziny Euforiona, poczętego w związku z piękną Heleną – wszystkie te sceny tworzą kolejne stopnie poszukiwania i narodzin „świętej poezji”, wylaniając się kolejno jedna z drugiej. Monada ludzka w poszukiwaniu swej entelechii, czyli na tym etapie: antycznej i uniwersalnej idei Piękna, pielgrzymuje w głębie początków mitu, historii, wiedzy i kultury, (meta)fizycznych praw przyrody, własnego wnętrza, przy czym wymiary te są właściwie tożsame. Zstępowanie w głąb jest finezyjnie stopniowane. Zaczyna się od „ciemnych regionów” i „Ciemnej Galerii”<sup>29</sup>, gdzie Mefistofeles uświadamia Fausta o istnieniu budzących grozę „Matek”, bogiń rodem z Plutarcha, a u Goethego archetypów wszelkiej rzeczywistości, w tym artystycznej kreacji. Przebywają one w „pustce bez końca” poza przestrzenią i czasem, a droga do nich wiedzie w dół i w głąb: „do mieszkania ich, w głąb możesz się dogrzebać”, „do dna to zgłębmy”, „schodź za nim [kluczem] w dół”, „*Faust stąpając w miejscu zapada się*”, „Zapadaj więc! Rzec mógłbym równie dobrze: wstępuj!”<sup>30</sup>. Zwrot ostatni wskazuje na umowność

<sup>27</sup> E. Sábato. Cyt. za: M. Kurek, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław 2003, s. 139). Za takich świadków pisarz uważał Hölderlina, Dostojewskiego, Maupassanta, Strindberga, Rimbauda, Lautréamonta, Kafkę, Artauda, Geneta, Lowry’ego.

<sup>28</sup> James Hillman. Cyt. za: T. Olchanowski, *Świadomość ponowoczesna i archetyp zmiennokształtnego*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2017 (XXIX/2), s. 208.

<sup>29</sup> J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977, s. 257.

<sup>30</sup> Tamże, s. 259, 260, 262, 261.

kierunku w mentalnej przestrzeni wewnętrznej, jak również na wymiar sakralny<sup>31</sup>. Jest to przestrzeń tak zamierzchła i rzeczywistość tak niewyraźna, że nie może zostać przedstawiona, dlatego jedyny obraz podziemi zawiera się w objaśnieniach Mefistofelesa:

Żarzący trójnog gdy ci zjawi się,  
Wiedz, żeś na samym, na najgłębszym dnie.  
Przy blasku jego Matki dojrzyś snadnie:  
Siedzą lub stoją, chodzą, jak popadnie. [...]  
W krąg wiruje w obrazach wszelakie stworzenie;  
One nie widzą cię, bo widzą tylko cienie<sup>32</sup>.

Dla bogiń zjawiska świata nie istnieją, tylko ich wzorce (taki jest sens oryginalny: *Schemen*), w stanie pre-bytowego jeszcze, wirującego chaosu. Estetycznie wizja Matek-Pramacierzy przypomina antycznie wystylizowaną pieczęć czarownic oraz biblijną wizję sprzed Stworzenia. Podobnie niewyraźny będzie świat Hadesu, kolejny stopień podróży w głąb – bezpośredni efekt skutecznej wyprawy do Matek i poetycka kreacja Fausta, który od chwili ujrzenia Heleny trwa w stanie ekstazy. Podczas „klasycznej nocy Walpurgii” dosłowny oraz alegoryczno-symboliczny pejzaż „naturokultury”, w którym porusza się w towarzystwie centaury Chirona, ilustruje owe cienie-schematy, ujrzone w krainie Matek, wcielone w świat przyrody i człowieka, a także w filozoficzne, naukowe i mityczne wyobrażenia. Scena „Nad górnym Penejosem” kończy się enigmatycznym: „Zstępują do podziemia”<sup>33</sup>, a rolę Hermesa przewodnika Fausta pełni wieszczka Manto, strażniczka świątyni u stóp Olimpu, przez którą wiedzie droga do Hadesu. Tam, gdzie Persefona „w stóp Olimpu wydrążeniu czeka”<sup>34</sup>, nowy Orfeusz-Faust wyśni swoją Eurydykę-Helenę. Wiadomo, że początkowo Goethe planował przedstawić podziemną podróż swego bohatera i jego przekonujące zabiegi o wyprowadzenie wiecznego Piękną ze świata cieni, ale ostatecznie uznał to za zbyt trudne wyzwanie<sup>35</sup>. W sugestywnie niedookreślonym miejscu utworu zatem Faust podąża w głąb ziemi i wychodzi z niej jako odrodzony, natchniony i triumfujący artysta. Trop podziemia-jaskini łączy tutaj chyba wszystkie możliwe aspekty: śmierci, odrodzenia, nieświadomych mocy, rytu przejścia, inicjacji (samopoznania) i przygody. Nie widzimy tylko, paradoksalnie, samej przestrzeni. Po latach miał niejako

<sup>31</sup> Możliwe jest utożsamienie Matek z „wieczną kobiecością” oraz chrześcijańskim niebem Matki Boskiej (zob. J. Bolewski SJ, *Głębia Goethego*, Warszawa 2004, s. 164 n.).

<sup>32</sup> J.W. Goethe, dz. cyt., s. 261.

<sup>33</sup> Tamże, s. 305.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Zob. K. Lipiński, *Bóg, Szatan, Człowiek. O „Fauście” J.W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993, s. 55.

uzupełnić tę lukę swoją fenomenalną wyobraźnią poetycką Rainer Maria Rilke w wierszu *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*.

Na kolejnym, trzecim etapie zstąpieniu Fausta w głąb ziemi odpowiada wyłonienie się Euforiona, niejako wyprowadzonego wraz z Heleną z tejże głębi. Nowożytna poezja, którą uosabia Euforion-Byron i która powstała w wyniku szczęśliwego mariażu antyku i średniowiecza, zostaje zrodzona „w tych jamach, w tych tu grotach i w tych altanach”, gdzie „schron znaleźli i osłonę idylliczni kochankowie”<sup>36</sup>. Arkadyjska sceneria w akcie III z korowodem nimf w „cienistym gaju” – wielka metafora przedromantycznych konwencji sielankowych – w równej mierze odsyła do mitologicznych kochanków oraz bogów i herosów zrodzonych, ukrywanych, wychowanych w grotach, co chrześcijańskiej, idyllicznej wizji grotty Bożego Narodzenia<sup>37</sup>. Przestrzeń grot i jaskiń, będąca ojczyzną żywołowego Poety („skacze on na skałę tę i dalej [...], nagle, niespodziane w szparze szorstkiej szczyrby znikł”) staje się symbolem rozległych światów wyobraźni, kreacji, natchnienia („jakby tam wewnątrz całe światy się mieściły”) oraz związanych z tym ekstremalnych wyzwań i niebezpieczeństw („w czystość leć powietrza, [...] w lochów głąb i pieczar”). Poetycki hołd złożony herosowi ówczesnej literatury odczytywany jest także jako figura narodzin współczesnej poezji z głębin indywidualnej, niepowtarzalnej podmiotowości – bo i tę prefiguruje grotta narodzin Euforiona<sup>38</sup>.

Alegoryczna topika romantyczna bywała ciekawie przetwarzana w noweliście biedermeieru. Austriacki klasyk gatunku Adalbert Stifter, kreślący z upodobaniem malownicze losy arystokratycznych oryginałów i dziwaków, wykoncypował osobliwy rodzaj jaskini w opowiadaniu *Zamek wariatów (Narrenburg, 1842)*. Był nim rodzaj sztucznej grotty, wykutej w skale czerwonego marmuru wznoszącej się na terenie siedziby starego, podupadłego rodu Scharnast i noszącej nazwę Czerwonej Skały. Taką samą nazwę zamku<sup>39</sup> wyparło ujemne przezwisko ze względu na mniej lub bardziej „szalone” poczynania jego właścicieli, przy czym

<sup>36</sup> J.W. Goethe, dz. cyt., s. 384.

<sup>37</sup> Euforion zostaje przyrównany do Fauna i Hermesa, bywalców jaskiń, a jego dziecięcy wizerunek ewokuje obraz nowonarodzonego Jezusa w stajence: złota (skądinąd poetycka) aureola wokół głowy, „chłopczyzny cichy blask” (tamże, s. 389). W oryginale: „Im Glanz [...] lockig Haar”, „Liebliches Kind”, „In des Knaben mildem Schein” (*Goethes Faust*, Leipzig, Inselverlag, s. 417, 419). Oprócz tego zwraca uwagę alegoryczna konfiguracja rodziny Faust-Helena-Euforion wzorowana, co typowe dla Goethego, na Świętej Rodzinie: „bożych zachwytyw żywa potęga/ słoneczni się we troje” (J.W. Goethe, *Faust*, przeł. E. Zegadłowicz, Toruń 1994, s. 455). W oryginale: „Doch zu göttlichem Entzücken/ Bildet sie [Liebe] ein köstlich Drei” (*Goethes Faust...*, s. 417).

<sup>38</sup> J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, s. 386, 385, 392.

<sup>39</sup> W tłumaczeniu polskim – Czerwona Skała lub Czerwony Kamień – nazwa marmurowej krypty (*Der rote Stein*) oraz nazwa zamku (*Rothenstein*) brzmią identycznie, choć tę ostatnią można oddać jako: Czerwonoskałe, Krasnokamień.

te ostatnie pozostawały w ścisłym związku z istnieniem marmurowej krypty pamięci – bo taką właśnie funkcję, zgodnie z rozporządzeniem protoplasty, pełniło owo zabezpieczone przed ogniem, opatrzone masywnym żelaznym zamknięciem i niemal pozbawione światła wnętrze. Każdy ze spadkobierców był zobowiązany sporządzić bezwzględnie szczerą, pisemną spowiedź z własnego życia, zamknąć ją pod kluczem w marmurowej grocie, jak również przestudiować złożone tam od wieków autobiografie przodków. Wbrew zbożnym intencjom rytuał nie działał jak przestroga, lecz wprost przeciwnie; z racji awanturniczych żywotów przedstawicieli rodu inicjacyjna lektura prowokowała tylko nowe ekscesy ich następców, działając jak katalizator lub wyzwalając ryzykowne skłonności w jednostkach z natury spokojnych. Obrzęd odprowadzany w zamkowej grocie nosi wszelkie znamiona obrzędu inicjacyjnego: wejścia w głąb siebie, cofnięcia się do początków *arche*, indywidualizacji tożsamej z uzyskaniem świadomości wspólnotowej, wreszcie rozpoznania zamkniętego koła czasu, w którym powtarza się dramat życia-pisania kolejnych generacji ekscentryków. Sklepienie pomieszczenie o więziennym wyglądzie, gdzie „musieli oni spisywać swoje dusze”<sup>40</sup>, miejsce, do którego klucze i dostęp mają jedynie sami zainteresowani, staje się symbolem egzystencjalnej samotności i wyalienowania, zamknięcia w niszy własnego fatum. Przypomina też sceneryę platońskiej jaskini, gdzie bezwolni więźniowie skazani są na oglądanie cieni własnego i cudzego życia. Mimo fabularnego happy endu, przerywającego to błędne koło – lektura dokonana przez ostatniego spadkobiercę działa wreszcie jako remedium – niepokojąca aura Czerwonej Skały nie ulega zatarciu. Zamkowa grotka pozostaje (ostrzegawczo „czerwona”) ikoną niebezpiecznych skłonności, z których zdawał sobie sprawę pozornie beztroski biedermeier, nieodrodne dziecko romantyzmu.

Uwzględnić tutaj warto polską egzemplifikację „jaskini” autorefleksji i pamięci. W okolicznościowym utworze Lucjana Siemieńskiego *Ogrody i poeci* (1838), literackim rozrachunku z życiem targowiczana Szczęsnego Potockiego oraz karierą poety szambelana Trembeckiego, fabularną dominantę tworzy krajobraz słynnej Zofiówki. Prezentowana przechadzka arystokratycznego towarzystwa w pejzażu ogrodowych atrakcji zawiera i taki epizod:

[...] stanęli u wnijscia do ciemnej pieczary; podziemny strumień szumiał, łódź czekała gotowa.

– Ukarczmy, Zofio, szambelana! – przerwał pan Szczęsny ciszę. – On, co ma zamiar wskrzeszać umarłych [tj. Polaków i Polskę], niechaj sam pierwszy wnijdzie do państwa Plutona. Charonie, bierz twoją ofiarę!...

I w mgnieniu, olbrzymi i barczysty, z siwą brodą wioślarz, pochwycił w pól szambelana, i wśród śmiechu pięknej Greczynki i hrabiego, opierającego się wtłoczył

<sup>40</sup> A. Stifter, *Die Narrrenburg*, [w:] tenże, *Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken*, hg. W. Matz, München 2005, s. 464 [tłum. – A. M.].

do łodzi, która natychmiast odbiła od brzegu i znikła w ciemnościach podziemnego kanału. [...]

Poeta straciwszy z oczu ostatni promyk dniowy, utonął w dumaniu, do którego usposobiały go i obecne położenie wążące się między niepewnością, i jednostajny szum wiosła<sup>41</sup>.

Żartobliwa, dworska zabawa w zstąpieniu do sztucznego ogrodowego Hadesu kończy się pomyślnie, łódź wypływa na rozświetloną powierzchnię jeziora i dołącza do bawiącego się grona gości tulczyńskiego magnata: podróżny „ujrzał się przeniesionym, rzekłbyś, na pola dusz szczęśliwych”<sup>42</sup>. Ale pobyt w mrokach wodnego tunelu staje się chwilą „śmierci” poety dworaka (takim przedstawia go autor) i momentem gorzkiego rozrachunku z dotychczasowym życiem, które „jak fantasmagoria rosło przed nim w ciemności”, a które w burzliwej dobie dziejowych dramatów „przeigra[ł], przeżartowa[ł], przejadł i przeskaka[ł] z górą lat siedemdziesiąt”<sup>43</sup>. Zgrabny koncept o „wskrzeszaniu umarłych” odnosi się do mglistych planów powrotu Trembeckiego do Warszawy, gdzie mógłby, jak sam sądzi, przysłużyć się jeszcze narodowi – narodowi, który dla Potockiego jest już „trupem”<sup>44</sup>. Podróżującemu w głąb wspomnień i wyrzutów sumienia nie udaje się jednak wskrzesić ani siebie, ani polskiej „kupy popiołów”<sup>45</sup>, pokusa dworskich wyczasów i komplementów okazuje się silniejsza. Krótki epizod u Siemieńskiego wydaje się reminiscencją analogicznej sceny Dantejskiego *Piekieła*, gdzie pasażer łodzi Charona również przeżywa życiowy kryzys, a mentora Wergiliusza zastępuje tu postać ludowego „wesołego Charona”<sup>46</sup>. Niegdysiejszy swobodny syn stepu, obecnie dworski Kozak, który również zdradził swoich „mołojców”, szydzącym śmiechem komentuje naiwne mrzonki starego poety o odzyskaniu dobrowolnie utraconej godności i wolności.

Spowiedź obu przegranych rozbitków, Polaka i Ukrainca, składa się na ten swoisty seans w mrocznym tunelu, ale to głos Kozaka jest głosem mądrości i doświadczenia – podobnie jak na górze, w przestrzeniach ogrodu, to ludowa, rubaszna przyśpiewka ukraińska odzywa się jako *vox populi* potępiający Targowicę, zakłócając lekturę panegiryku poety. Trembecki Siemieńskiego kończy jako niezborny umysłowo rezydent dworu, złamany tym ostrzegawczym *memento*. Pod-

<sup>41</sup> L. Siemieński, *Ogrody i poeci. Powieść*, [w:] tenże, *Muzamerit czyli powieści przy świetle księżycy*, t. 1, Poznań 1843, s. 113–114.

<sup>42</sup> Tamże, s. 118.

<sup>43</sup> Tamże, s. 114, 115.

<sup>44</sup> Tamże, s. 113.

<sup>45</sup> Tamże, s. 112.

<sup>46</sup> Tamże, s. 115. Mimowolnie *pendent* do tej sceny buduje obraz Delacroix *Dante i Wergiliusz w piekle (Barka Dantego)* z 1822, gdzie oblegające pasażerów, piekielne widma można uznać za materializację wyrzutów sumienia obu „grzeszników”.

ziemna wyprawa kanałem nabiera jeszcze jednej wymowy: każe zastanowić się nad relacją i racją obu narodów, płynących w ciemnościach na jednej łodzi.

I znów, podobnie jak w materii wcześniejszej, wraz z wiekiem XX inicjacyjne podróże „w głąb” mrocznieją. Wśród postmodernistycznych wersji wyróżnić trzeba wyjątkowy przypadek antybohatera *Pachnidła* (1985) Patricka Süskinda, szyderczej paraboli na temat *conditio humana* oraz kondycji artysty. Pozbawiony zapachu (i) człowieczeństwa Grenouille, olfaktoryczny geniusz, na okres siedmiu lat zostaje „Człowiekiem z Jaskini”<sup>47</sup>. Pobyt w skalnej pieczarze na wysokości 2 tysięcy metrów, pod szczytem wulkanu Plomb du Cantal w Masywie Centralnym Owernii, przedziela życie tego urodzonego w ryszotoku XVIII-wiecznego Paryża wyrzutka na dwie części: wcześniej był nieakceptowaną, odrzucaną z obrzydzeniem ofiarą społeczeństwa – potem będzie jego panem i poniekąd mścicielem swej podłej kondycji. Genialny czeladnik perfumiarstwa przybywa w góry instynktownie, dążąc „ku magnetycznemu biegunowi skrajnej samotności”<sup>48</sup>, by oddalić się od przesładującej go, wstrętnej mu obecności (woni) ludzi. Dziewiczość odludnej okolicy pozbawionej najmniejszego śladu człowieka staje się dlań atrakcyjna nie dla niej samej, ale z racji negatywnej, ze względu na brak – pejzaż analogiczny do wybrakowania, piętnującego jego osobę. Może się wydawać, że Człowiek z Jaskini upodobnia się do pustelników ascetów (skąpe, prymitywne pożywienie), oddanych kontemplacji (zagłębia się w świat wyobraźni) lub dojrzewających wewnętrznie (odkrywa istotną cechę swej osoby i wraca do świata). Ale narrator uprzedza:

Znamy ludzi, którzy poszukują samotności: są to pokutnicy, życiowi popaprańcy, święci albo prorocy. [...] Czynią tak, aby zbliżyć się do Boga. [...] czekają, że w samotności objawi im się jakieś boskie przesłanie, które chcą potem [...] zanieść między ludzi. [...] Grenouille jednakże nie miał z nimi nic wspólnego. [...] Wycofał się do samotni wyłącznie dla własnej przyjemności, tylko po to, by zbliżyć się do samego siebie. Pławił się w swojej własnej egzystencji, której nareszcie nic mu nie zakłócało, i uważał, że to wspaniałe. Leżał w skalnej krypcie jak swój własny trup, ledwie oddychając, z ledwo bijącym sercem – a przecież żył tak intensywnie i rozwiązłe, jak żaden goniący za uciechami człowiek w świecie zewnętrznym<sup>49</sup>.

W głębokiej kryjówce bohater, który nigdy nie zaznał matczynej troski, odnajduje bezpieczne, macierzyńskie łono, prenatalną przestrzeń poza życiem i śmiercią; staje się niejako istotą ponownie przeistoczoną w embriona, przybierając pozycję płodu komfortowo spowitego w łożysku. Mówią o tym nawet zmysłowe parametry skalnego wnętrza:

<sup>47</sup> P. Süskind, *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 187.

<sup>48</sup> Tamże, s. 143.

<sup>49</sup> Tamże, s. 148–149.

[...] odkrył naturalny szyb, który wąskim, krętym chodnikiem prowadził w głąb góry, a po jakichś trzydziestu metrach kończył się usypiskiem. Tu, na samym końcu, było tak ciasno, że ramionami z obu stron dotykał skały, i tak nisko, że musiał się dobrze zgarbić. Ale mógł siedzieć, podkuliwszy nogi, mógł nawet leżeć. Zaspakajało te w pełni jego potrzebę komfortu. Miejsce to bowiem posiadało nieocenione zalety: u końca tunelu panowała nawet za dnia nieprzenikniona noc, cisza była grobowa, a powietrze miało w sobie, wilgotny, słonawy chłód. [...] Czuł się niebiańsko. [...] Nigdy w życiu jeszcze nie czuł się tak bezpieczny – a już zwłaszcza w brzuchu matki. [...] Nie wiedział komu ma dziękować za tyle szczęścia<sup>50</sup>.

Egzystencja, jaką Grenouille prowadzi przed siedem lat, nie ma w sobie nic ludzkiego, rozpięta jest między stanem zwierzęcym i quasi boskim. Z jednej strony – w zgodzie ze swym mówiącym nazwiskiem „Żaba”, cielesną ułomnością i niewrażliwością na cokolwiek innego poza zapachem – przekształca się w rodzaj jaskiniowego zwierzątka (płaza?), unikając światła i dźwięków, które go drażnią i wymykając się na zewnątrz tylko w celu załatwienia potrzeb fizjologicznych, tkwiąc prawie cały czas w bezruchu i ciemności. Z drugiej strony jego skupiony bezruch sprzyja bogactwu życia wewnętrznego, jeśli można tak nazwać aktywność bardziej pierwotnych filogenetycznie rejonów węchomózgowia: wysublimowane podróże po imaginacyjnym sensorium zapachów. W tej „rozbudowanej i starannie opracowanej scenie, którą należałoby określić jako studium fantastycznej psychologii”, Grenouille kontempluje całe światy woni, pamiętanych, doświadczonych, kombinowanych na nowo, delektując się nimi w „teatrze wewnętrznym”<sup>51</sup>. Dla niektórych demoniczny artysta Süskinda jest kreacją nietzscheańską: nosi rysy Chrystusa-Dionizosa, a jego medytacja w jaskini to „parodia historii Nietzscheańskiego Zaratustry”<sup>52</sup>, inni podkreślają „pastisz estetyki romantyczno-dekadencją”<sup>53</sup>. W głębi jaskini olfaktoryczny demiurg podąża zatem w głąb siebie, wyłaniając *ex nihilo* własne dzieło stworzenia – i symbolicznie podąża w głąb ziemi, gdzie cudowna grota kryje nieprzebrane zasoby skarbów.

Dochodzi też do głosu tradycyjna symbolika jaskini, umieszczonej dokładnie u podnóża góry, przedsionka innego świata oraz miejsca narodzin i śmierci. Niechciany ludzki wyrzutek dopiero teraz rodzi naprawdę lub odradza się (paradoksalnie, cofając się w stan przed narodzin) – tutaj również grzebie się w grobie

<sup>50</sup> Tamże, s. 147.

<sup>51</sup> Tamże, s. 158. Wcześniej cytowane słowa Stefana Chwina (zob. *Morderca w poszukiwaniu idealnej miłości. Debata o ekranizacji „Pachnidła” Patrycka Süskinda*, „Dziennik Polski”, 17–18.02.2007, s. 30).

<sup>52</sup> Opinia i słowa Agaty Bielik-Robson. Zob. *Morderca w poszukiwaniu idealnej miłości...*, s. 30.

<sup>53</sup> Jaskiniowa sekwencja powieści to reminiscencje wyprawy po „błękitny kwiat” u Novalisa, „lucusowej pustelni” des Esseintes’a (*Na wspak Huysmansa*), a także synestezyjnej metaforyki Baudelaire’a [zob. A. Wołkowicz, *Süskind jako postmodernista. (O recepcji i polskim przekładzie „Pachnidła”)*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 11–12, s. 361, 363].

za życia, wybierając utajony, swoiście mistyczny stan egzystencji: „pozostałby tam aż do śmierci [...], gdyby nie katastrofa, która wypędziła go z jaskini i wypłuła z powrotem na świat”<sup>54</sup>. Katastrofą staje się antropologiczna inicjacja, do jakiej dochodzi podczas tej wyprawy w głąbie, nacechowanej biblijno-baśniową symboliką. Najpierw w koszmarze sennym, potem w realnym doświadczeniu Grenouille odkrywa swoją bezwonność, co w jego świecie – i w powieściowej paraboli – oznacza brak osobowości, autentycznego istnienia, wyraża człowieka „bez cienia”, „bez właściwości”. Dalsze dzieje mordercy i destylatora ludzkich zapachów będą daremną próbą zaistnienia w świecie ludzi na ich prawach<sup>55</sup>, próbą, którą wieńczy ostateczna katastrofa: z powodu odrażającej natury tegoż świata, demaskowanego przez eksperymenty sztukmistrza zapachów, a także z racji niemożliwego dla Grenouille’a uczłowieczenia, w dobrym i złym sensie tego słowa. Bohater prowokuje rodzaj rytualnego, kanibalistycznego samobójstwa ze wstrętu do człowieka społecznego i równocześnie z tęsknoty za ludzką wspólnotą, niedostępnym mu uczuciem. Rytuał ten wieńczy niejako siedmioletnie (auto)misterium odprawione w jaskini. Protagonista wyłania się z niej jako demoniczny zbrodniarz; jako doskonały artysta, który osiąga doskonałość w swym fachu<sup>56</sup>; ale też jako triumfujący demaskator zła. Wbrew narratorskiemu komentarzowi, pustelniczy pobyt w grocie był rodzajem przygotowania do swoistej misji, a „martyrologiczna”, ekspiacyjna śmierć bohatera konotuje karcącą interwencję Opatrzności.

Groty narodzin zaświadczać zarówno inicjację w piękno, dobro, prawdę, jak i narodziny upiorów – gdy rozum śpi lub czuwa.

### Pieczary (meta)fizyczne

Trzeba wreszcie przyjrzeć się wizerunkom jaskiń, które w fabularnych światach prozy zaistniały w sposób bardziej dosłowny. Pojawiają się one najczęściej w prozie wczesno- lub późnorealistycznej, w pejzażowych, folklorystycznych bądź historycznych realiach, towarzyszą im jednak rozległe podteksty.

<sup>54</sup> Tamże, s. 159. Ciekawe, że podobnie ambiwalentną semantykę posiada autentyczna nazwa wulkanicznej góry, *Plomb du Cantal*: *Plomb* to „olów”, zaś *Cantal* konotuje nazwę słodkiej odmiany melona, czyli kantalupy (*cantaloup*).

<sup>55</sup> *Pachnidło* zawiera także polemikę z optymistyczną antropologią oświecenia; Grenouille asymiluje się w społeczeństwie, produkując dla siebie woń ludzką na bazie najpodlejszych substancji, jak np. zgnilizna czy fekalia, marzy natomiast o udoskonaleniu tej woni (człowieka) poprzez stworzenie „nadludzkiego, anielskiego zapachu” (s. 184), który zapewniłby mu miłość otoczenia. Polemiczny jest także ironiczny kontrast „jaskiniowca” i „salonowca”.

<sup>56</sup> Bywa odczytywany jako Faust, który podobnie w swej parabolicznej wędrówce przez świat odradzał się w seansach *Heilschlaf*, „ozdrowieńczego snu” (zob. J. Barański, *Aromaty pragnień*, [w:] tenże, *Samotność nostalgia. Szkice z filozofii kultury*, Wrocław 2000, s. 31–32; B. Matzkowski, *Erläuterungen zu Patrick Süskind „Das Parfum”*, Hofffeld 1994, passim). O dyskursie artystowskim pisze Wołkowicz (dz. cyt., passim).



Mityczno-archeologiczna podróż w głąb pieczary jest fabularnym centrum późnoromantycznej powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Ładowa pieczara. Obrazek wiejski* (1852). Utwór, „natchniony oglądaniem tajemniczych podzamkowych chodów Chocimiu, na Wołyniu, o których dziwnie krążyły podania”<sup>57</sup>, jest projekcją historiozoficzno-społecznych poglądów pisarza na postulowany model współżycia wsi i dworu, inspirowany poddaną mityzacji przeszłością słowiańską<sup>58</sup>. Poetyka tekstu jest dość nietypowa, łączy konwencję realistyczną z mityczną-paraboliczną oraz utopijną, a w każdej z nich Ładowa Pieczara pełni ważną funkcję.

Ziemna jaskinia występuje na terenie galicyjskiego Wołynia w „lechicko-słowiańskiej osadzie”, której nazwa (Stare) i topografia (Ładowy Gaj, Lelowa Kontyna, święte źródła, cmentarzyska z urnami popiołów, wzniesienia po starych świątyniach) są symboliczne a która przechowała wyjątkowo silne tradycje pierwotnej gminy słowiańskiej oraz pamięć pogańskich kultów<sup>59</sup>. Heroicznym strażnikiem tego dziedzictwa – „smutne to zwierchnictwo, smutna władza nad mogiłami, nad tajemnymi obrzędami, nad łzami, które ukrywać trzeba” – lokalnym „Osjanem” oraz przewodnikiem po pieczarze jest mentor wioski, opiekun dworu, potomek pogańskiego rodu kapłanów i rezoner autorski w jednej osobie, Hryć Soroka<sup>60</sup>. Zamaskowany w glinianej skarpie „czarny otwór” prowadzi w „paszczę pieczary”<sup>61</sup>, która znajduje się pod miejscem dawnej pogańskiej „kontyny” i po części nadal pełni jej funkcję; dawna wiara wraz ze swą świątynią zstąpiła w podziemie. Ujawnienie sekretu następuje dopiero pod koniec narracji; najpierw, w planie przygodowo-werystycznym, pieczara staje się miejscem schronienia podczas burzy oraz – zgodnie z tradycją kresową – miejscem ucieczki w momencie rabunkowego napadu na dwór<sup>62</sup>. Wówczas oczom szlacheckich gości ukazuje się jako „ciekawa starożytność”, historyczny pomnik wcześniejszych napadów tatarskich:

<sup>57</sup> J. I. Kraszewski w autorskiej notce do powieści (J. I. Kraszewski, *Ładowa pieczara. Obrazek wiejski*, [w:] tenże, *Zbiór powieści*, t. 21, Lwów 1872, s. 8).

<sup>58</sup> Długo niedoceniana powieść Kraszewskiego dopiero niedawno doczekała się przekonujących i dokładniejszych interpretacji. Według jednej z nich główne przesłanie tekstu brzmi następująco: „Pierwotny Kosmos odzwierciedlający ducha gminy słowiańskiej musi ulec destrukcji [fabularne perypetie bohaterów dworu i wioski], zmienić się z Chaos, by mogła nastąpić odbudowa nowego Kosmosu w oparciu o najcenniejsze wartości wywiezione z przeszłości” (A. Dziadzio, „*Ładowa pieczara*” Józefa Ignacego Kraszewskiego – parabola chłopstwa, „Littera / Historica” 2015, nr 2, s. 20). Zob. też M. Lul, *Wokół „Ładowej pieczary”. Kraszewski i Słowianie*, „Волинь-Житомирщина. Историко-філологічний збірник з регіональних пробем”, Випуск 25 / 2014 (Woliń-Zitomirszczina. Istoriko-filologicznij zbiornik z regional'nych problem” 25/2014).

<sup>59</sup> Zob. J. I. Kraszewski, *Ładowa pieczara...*, s. 138, 139.

<sup>60</sup> Tamże, s. 139, 54.

<sup>61</sup> Tamże, s. 82.

<sup>62</sup> Zawieszona w parabolicznym beczasie powieść Kraszewskiego nie zawiera odniesień historycznych, poza przybliżonym czasem akcji w I połowie XIX w.; napad bandy „Jednookiego”

[...] wyżłobione ręką ludzką podziemie, którego sklepienie nieforemne spierało się tu i ówdzie na zostawionych ogromnych ciężkich z gliny słupach. W ścianach oczerniających od dymu, widać było porobione w głębienia, a pod nimi wciąż idące przyzby szerokie, służyły zapewne za siedzenia i miejsca spoczynku. Pod nogami wały się węgle zagasłych ognisk i kości. Juliusz z przerażeniem postrzegł u stóp swoich niedogorzałą czaszkę ludzką. Powiół wzrokiem milczący, chcąc zbadać głębię podziemia i nie dopatrywał końca: pieczara zniżając się i zakręcając w różnych kierunkach, ciągnęła się daleko w górę, na której stał Ładowy gaj;

[...] gdy weszli do pieczary, Maria zdziwiona nie mogła powstrzymać okrzyku. Ta głębia ciemna, czarna, posępna, w której wały się kości ludzkie, wydała jej się straszliwym wielkim grobem<sup>63</sup>.

Opowieść sprzed wieków o dramacie wytropionych mieszkańców wioski, co „woleli zginąć niż pójść w jasyr tatarski i spłonęli w boleściach”<sup>64</sup>, nadaje wołyńskim katakumbom (obraz modlącej się Marii) dodatkowej aureoli, miejsca chrześcijańskiej martyrologii. Ważniejsze są jednak inne funkcje podziemnej scenarii. W parabolicznym planie historiozoficznej, społecznej utopii, Ładowa Pieczara jest miejscem konfrontacji nowoczesnego, „zachodniego” modelu kultury, reprezentowanego przez szlachtę (Juliusz to krytyczny portret namiętnego i bezwolnego „dziecięcia wieku”) z natchnioną mądrością ludu, którą uosabia Soroka<sup>65</sup>. Znamienne, że po jakimś czasie uczeń Soroki nie będzie sobie mógł przypomnieć ich rozmowy – „Pamiętam coś jak przez sen”<sup>66</sup> – tak jakby nie był w stanie pojąć wywodów słowiańskiego hierofana, albo nie potrafił się znaleźć w innym wymiarze rzeczywistości, do którego przynależą czasoprzestrzeń Ładowej Pieczary. W pełni objawia się ona w najciekawszej płaszczyźnie narracji, poddana równocześnie malowniczej opisowości werystycznej z jednej strony, a maksymalnej mityzacji i symbolizacji z drugiej:

(określonego „zbójem gorszym [od] Karmeluka” (tamże, s. 118), słynnego rozbójnika podolskiego z przełomu XVIII i XIX w.) i obrona dworu, zakończona jego spalaniem, są interpretowane jako wskazanie na zaborców (zob. M. Lul, dz. cyt., s. 208); nieuniknione są także skojarzenia z rabacją galicyjską. Pieczara jako schronienie dziedziczki pod opieką wieśniaka staje się przestrzenią możliwej harmonii społecznej.

<sup>63</sup> J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 184, 183, 126.

<sup>64</sup> Tamże, s. 115.

<sup>65</sup> Wypowiadając m.in. kanoniczną formułę romantyzmu: „Wiele jest rzeczy u was poczytywanych za bajki, które są tajemnicą naszą” (tamże, s. 95). „Autonarracje Soroki i [Juliusza] Zlewy, będące symbolicznymi aktami twórczymi mającymi na celu scalenie tożsamości oraz przekazanie uwewnętrznionej wizji świata, zostają wypowiedziane dokładnie w miejscu, które stanowi centrum powieściowego uniwersum – w Ładowej Pieczarze”; „Zejście bohaterów ze wzgórza do [...] pieczary to powrót do «początku» zdarzeń, pierwotnego stanu świata obejmującego wymiar fizyczny i duchowy”; „Ładowa Pieczara to sanktuarium kosmicznego i społecznego bóstwa wszelkiego porządku” (A. Dziadzio, dz. cyt., s. 24, 25, 30).

<sup>66</sup> J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 143.

[...] starzec wprowadził Juliusza do pieczary, zapalił świecę w milczeniu i poprowadził go z sobą jednym z przejść podziemia, węższym i więcej bryłami gliny i gałęźmi zawalonym od innych. Długa a wąska szyja kilka razy skręcała się przed nimi i rozdzielała na kilka lochów w różne idących strony, [...]nareszcie przedarłszy się przez nawał suchego chrustu tamowego, stanęli u drzwi dębowych, które prosta drewniana ale misterna zamykała kłódka.

Siekierą chyba mógł ją nieznanący sposobu otworzyć. Z podnieconą do najwyższego stopnia ciekawością [...] wszedł Juliusz za starcem do wynioślejszej sklepionej pieczary, pod samą dawną znajdującą się świątynią. Była to jaskinia kulista prawie, dwadzieścia kroków może obwodu mająca, sparta w pośrodku na jednym ogromnym słupie, od którego łukami rozrastało się dosyć kształtnie wyprowadzone sklepienie. Widok jej, przy słabym migającym blasku świecy, wyrwał mimowolny okrzyk podziwu z piersi młodego człowieka, tak to, co tu ujrzał, niepodobnym było do niczego widzianego w życiu.

W słupie olbrzymim, wydrążonym głęboko, na pniu ogromnego dębu, wznosił się bałwan kamienny, nieforemny, ale z dziką wyrazistością pełną fantazją wyciosany. Nie było w nim sztuki, ale to, co sztukę tworzy, uczucie... ręka, co go wyrobiła, czuła potężnie myśl, którą wyrazić chciała, i przelała w ledwie ociosany głaz piętno siły, która tworzy Ład i trzyma świata porządek. [...] U nóg bóstwa był ołtarz kamienny, wsparty na kościach zwierząt foremnie ułożonych przy podstawie... naczynia ofiarne stały dokoła. Sprzęt ten odwieczny z miedzi i srebra wykuty, uderzał kształty dziwacznymi, które jakieś znaczenie wotalne mieć musiały, były to głowy baranów, paszcze dzików, dzbany w postaciach wężów, żmij, smoków i potworów; znać ręka pieczołowita o zachowanie, ocierała je ze rdzy i pyłu, bo błyszczwały jakby ich wczoraj używano, i polewa wieków osiąść na nich nie miała czasu.

Na wierzchołku ołtarza dwa noże ofiarne miedziane, grubym pyłem przysute, nietknięte widać, rdzą zjedzone, spoczywały nieporuszone od lat kilkuset [...].

Dokoła po ścianach wiły się nieprzeliczone rogi zwierząt, poplątane i tworzące rodzaj sieci misternej, sięgającej sklepienia. Z nich także wyrobiony świecznik zwieszał się na żelaznym łańcuchu przed bożyszczem. Ale co najwięcej uderzało, to we wgłębieniach dokoła pieczary wyrobionych, stojące na podstawach kamiennych, skelety.

Niektóre z nich jeszcze się trzymały oparte o ścianę; na tych, szmatami zbutwiałymi wisiały sukien reszty szerniałe, inne rozsypując się opadły, zsunęły i leżały kupą białą kości. U kilku głowy tylko stoczyły się pod nogi, na skroni ich jeszcze znać było zeschnięte wieńce z liści dębowych, które ręka późniejsza odnawiać musiała. Dziwne postaci tych kościotrupów, krąg ich otaczający bożyszcze, przejęły trwogą chwilową Juliusza; podniósł głowę i z podziwieniem ujrzał dopiero nad kamiennym bałwanem u słupa zatknięty w górze błyszczący złocisty krzyż.

Tym krzyżem zwycięskim biedni czciciele pamiątek chcieli uświęcić westchnienie za przeszłością<sup>67</sup>.

Archeologiczne artefakty, podniecające poetycko-naukową wyobraźnię romantyków, materializują się tutaj w wizji przypominającej postmodernistyczną

<sup>67</sup> Tamże, s. 140-142.

*historical fantasy*. Werystyczna, folklorystyczna oprawa jest iluzoryczna. Pokazowy seans w pieczarze nie służy renowacji dawnego kultu czy ekscytacji archeologicznej; Kraszewskiemu nie chodzi o „literackie przetworzenie ludowych podań, ale właśnie ich transpozycję na zawartą w nich ideę filozoficzną”<sup>68</sup>, czyli postulowany etos *ordo*: etycznego, społecznego, estetycznego i metafizycznego. Znowu przypominają się starożytne obrzędy w jaskiniach, uważanych za wyobrażenie jako kosmosu, czyli ładu właśnie. Inicjacji tej Juliusz do końca nie pojmie, bo wymaga ona żywej wiary ludu; tylko wówczas „przeszłość staje się prawie teraźniejszością”<sup>69</sup>. Przejście to dzieje się stale w bezczasie Ładowej Pieczary, która – niczym Borgesowski Tlön czy Solaris Lema – powołuje nieistniejący świat do istnienia magicznym aktem woli. Podziemna hierofania zapomnianego prasłowiańskiego „Ładu” (co oznacza również harmonię wiary pogańskiej i chrześcijańskiej) koresponduje z wykładnią mądrości ludowej, jaką przedstawia Soroka – wyłącznie hierofanci mają do niej klucz, innych przejmuje tylko dreszczem tajemnicy, tak jak widok podziemnego prehistorycznego bóstwa.

„Podania! [...] kto z was je zrozumiał. [...] Wiem, że dziś [...] szukacie ich skrętnie, spisujecie troskliwie, ale kto wam da klucz do nich, gdy wszystkie chcecie otwierać niedowiarstwem i sceptycyzmem, symbolem lub parabolą? [...] Wy je będziecie spozwarzać, rozbierać, przyrównywać, sromocić wykładem i niszczyć anatomią waszą! [...] dziwicie się ich poetycznym wdziękom, ale i tu co chwila bijecie się o nierozwikłane zagadki”<sup>70</sup>.

Mozna w tych słowach odczytać swoisty auto- i metakomentarz odautorski: ludowej filozofii świata nie sposób przekazać dyskursywnie, także próby interpretacji *Ładowej pieczary*, w tym obrazu podziemnego sanktuarium, jako symbolu czy paraboli nie wydają się w pełni trafione. Czytelnik, a może i sam autor stoją z góry na przegranych pozycjach w tym seansie hermeneutycznym, podobnie jak odbiorcy słynnej Dürerowskiej *Melencolii*.

Na pograniczu fizycznego krajobrazu i wymiaru metafizycznego sytuuje się lodowa grotta z biedermeierowskiego bestsellera *Kryształ górski*, znowu autorstwa Adalberta Stiftera, który jako podwójny portrecista krajobrazu – pisarz i malarz – z geologiczną dokładnością prezentował pejzaż Górnej Austrii<sup>71</sup>. W swojej opo-

<sup>68</sup> A. Dziadzio, dz. cyt., s. 30.

<sup>69</sup> J. I. Kraszewski, dz. cyt., s. 101. „Mądrość kmiecia płynie wprost z ziemi matki, ssie on ją z jej piersi wiecznie pełnej” (tamże, s. 94) – a zatem także z anteuszowego kontaktu z Pieczarą, przypominającą krainę Matek z *Fausta*. Powieść kończy się sugestią wątpliej nadziei, jaką niesie obraz starca dziecka: kolejnego dziedzica, którego Soroka wychowuje na swój ludowy, praktycznie mądry sposób.

<sup>70</sup> Tamże, s. 113-114.

<sup>71</sup> Pierwodruk nosił tytuł *Święty wieczór, czyli Wigilia (Der heilige Abend 1845; druga wersja pod*

wieści wigilijnej (skądinąd rówieśnicze utworu Kraszewskiego) opisuje wędrówkę zabłąkanych w śnieżycy dzieci, które z alpejskiej przełęczy zamiast w dół do wioski, podążają rozpadliną w górę, aż dochodzą na teren lodowca pod samym wierzchołkiem góry. Ta osobliwa podróż „w głąb” ziemi jest skierowana właściwie przeciwnie, ale ponieważ górujący w lokalnym pejzażu szczyt górski jest istotnym bohaterem utworu, a dzieci odbywają rodzaj inicjacyjnej wyprawy, pamiętnej na całe życie, doświadczając z bliska grozy wysokogórskich rejonów, można uznać, że docierają w ich „głębie”. Tym bardziej, że całonocne błędzenie w lodowym bezkresie jest związane z przestrzenną dezorientacją oraz ustawicznym podążaniem pod górę albo w dół, czemu towarzyszy dyskretnie patetyczny efekt, konotujący metafizyczne pejzaże C. D. Friedricha (choćby *Mnich nad brzegiem morza*): „Weszli w zwaliska lodu [...]. Pośród tych niesamowicie ogromnych bloków stanowili maleńkie ruchome punkciki”<sup>72</sup>. Poszukując w tę wigilijną noc kryjówek, gdzie mogłyby doczekać świtu, dzieci spotykają dwie groty, korespondujące z aurą groty Bożenka Narodzenia. Każda z nich jest symbolicznym komentarzem do ewokowanego w utworze pytania o relacje nauka – wiara, natura – kultura. Nie zostaje ono rozstrzygnięte; ewentualna odpowiedź zawiera się w symbolice pejzażu. Pierwsza grotka jest lodową pieczarą, utworzoną przez kapryśne załomy terenu:

Znaleźli się w jakimś szerokim [...] parowie. [...] U wejścia rozpinało się nad nim pięknie piwniczne sklepienie z lodu. Dzieci weszły pod to sklepienie i podążyły dalej. Było zupełnie sucho, a pod stopami miały gładki lód. Cała pieczara była niebieska, niebieska jak nic na tym świecie, była znacznie głębszym i bardziej soczystym błękitem niż firmament, niemal jak błękitem nieba zabarwione szkło, przez które się sączy światło. Były tam grubsze i cieńsze łuki, wisiały kolce, szpikulce i frędzle. Korytarz sięgał jeszcze głębiej, lecz nie szli dalej. W pieczarze byłoby im bardzo dobrze, było ciepło i nie padał śnieg, tylko że zewsząd była ta przeraźliwa sina poświata. Przelękli się i zawrócili<sup>73</sup>.

Niesamowita poświata o metafizycznej barwie nieba, ozdobne formy, przyjemne ciepło – to wszystko jest „pięknem przerażającym”<sup>74</sup>, rodzajem negatywnej epifanii. Koresponduje z komentarzami narracji, podkreślającymi martwy, obiektywny porządek świata natury, w którym znalazły się dzieci i który nie ma nic wspólnego z porządkiem kultury oraz religii, świętujących Epifanię Boga:

innym tytułem z 1853). Także w innym opowiadaniu (*Kaztensilber* 1853) pojawia się bańniowa, ludowa przypowieść o jaskini, z której wnętrza pasterz wynosi cenny rubin: ambiwalentny akt „rabunku” natury i „obdarzenia” ludzi dobrem komercyjnym.

<sup>72</sup> A. Stifter, *Górski kryształ*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Górski kryształ. Antologia dawnej noweli austriackiej*, oprac. S. H. Kaszyński, Poznań 1990, s. 160.

<sup>73</sup> Tamże, s. 160.

<sup>74</sup> Oksymoron często występujący w Stifterowskich studiach natury.

Zamierzali zejść po drugiej stronie. *Nie było jednak żadnej drugiej strony.* Jak wzrokiem sięgnąć, rozpościerały się lody<sup>75</sup>;

Nastała północ. [...] Tej nocy uderzono właśnie we wszystkie dzwony [...]; tylko do dzieci na górę nie dotarł żaden dźwięk, nic nie było słyhać; bo też nie było tu czego obwieszczać. [...] widać było jeno gwiazdy, świecące i migocące z niewzruszonym spokojem<sup>76</sup>.

Odmierną przestrzeń aksjologii buduje grota druga:

W niewielkiej odległości od dzieci, stało ich [głazów] wiele, [...] a ponad nimi niby rozpościerały się szerokie bloki. Wszystkie razem tworzyły domek, pozbawiony frontowej ściany. Do jego wnętrza nie zapłatał się ani jeden płatek śniegu, bo nie było wiatru. Dzieci ucieszyły się, że udało im się wydostać z lodów i że mają ziemię pod stopami. [...] Znów weszli do kamiennej chatki i usiedli. Dopiero gdy wstali, aby się otrząpać, odczuli cały ogrom zmęczenia, cieszyli się więc, że będą sobie mogli posiedzieć. [...] W pieczarze było znacznie cieplej niż w którymkolwiek innym miejscu podczas ich wędrówki, więc zażywały wytchnienia, zapomniały nawet o lęku przed ciemnością<sup>77</sup>.

Niczym strudzeni poszukiwaniem gospody św. Józef z Maryją (relacja opiekuńczego brata i młodszej siostry jest podobna), odnajdują przytulne i bezpieczne wnętrza, gdzie mogą odpocząć i posilić się. Ta sama śmiertelnie niebezpieczna natura, która zabija, ogarnia ich swoją „nieludzką” opieką, tak jak ogarnęła odepchniętą przez ludzi św. Rodzinę, chroniącą się w zwierzęcej gospodzie. Tutaj też nastąpi tajemnicza epifania, poprzedzona nastrojową gradacją napięcia:

W niesamowitej ciszy, niezmaconej poruszeniem choćby najmniejszej drobiniki śniegu, trzy razy usłyszeli trzaskanie lodu. [...] Trzy razy rozległ się potworny łoskot, jakby się ziemia rozpękała, niósł się przez lód na wszystkie strony i go na wskroś przenikał. Dzieci siedziały z rozwartymi oczami i patrzyły w gwiazdy.

Jakaś „przyczyna niezgłębionej przyrody”<sup>78</sup> wywołuje spektakularny widok na niebie, zapobiegając zaśnięciu i zamarznięciu małych wędrowców, którzy rankiem podejmą dalszą wędrówkę i zostają szczęśliwie odnalezieni przez ekipy poszukiwawcze z okolicznych wiosek. Dziewczynka powie, iż w nocy na górze „widziała święte dzieciątko”, a wieś odniesie wrażenie, że „dzieci [...] sprowadzo-

<sup>75</sup> A. Stifter, *Górski kryształ...*, s. 161. Kursywą dokładny przekład oryginału („Aber es gab kein Jenseits”. Niem. *jenseits* to „druga strona”, ale *Jenseits* to „tamten świat”, „świat transcendentny”).

<sup>76</sup> Tamże, s. 166–167.

<sup>77</sup> Tamże, s. 162–163.

<sup>78</sup> Tamże, s. 167 (tam też wcześniejszy cytat). Tekst celowo zawiesza rozumienie zjawiska; hipotetycznie może chodzić o zorzę polarną.

no sobie z gór”<sup>79</sup>. Cud wigilijnej nocy można zatem uznać za dokonany: pieczara na szczycie lodowca stała się grołą przeżycia, a podróż w wysokogórskie „głębie” zaowocowała nowymi narodzinami<sup>80</sup>. Pieczary i groty posiadają u Stiftera wiele wymiarów: naturalistyczny, baśniowy, epifanijski i metafizyczny.

Podobnie będzie w przypadku literackiego obrazu pieczary u jego późnego dziedzica<sup>81</sup>, Roberta Musila. Opowiadanie *Grigia* (1924) to mniej typowy przykład w twórczości autora słynnego *Człowieka bez właściwości* i pozornie stanowi mniejsze wyzwanie interpretacyjne. Tradycyjna konwencja realistyczna i wyrazista fabuła to jednak mylne sygnały; zagadkowa metaforyka i niejasna symbolika (onomastyka, postaci, przestrzeń przedstawiona, otwarte zakończenie, poetycki język) sprawiają, że wizerunek „jaskini”, a właściwie starego szybu kopalni, jest tutaj w swej wieloznaczności fascynujący, choć pojawia się na samym końcu, po sekwencjach rodzajowych i krajobrazowych realiach. Wizerunek ten łączy w sobie różne tradycje literackie i kulturowe. Przede wszystkim umiejscowiona w górzystej dolinie Fernesiny stara, wenecka kopalnia złota, gdzie spółka kapitałowa próbuje ponownie uruchomić eksploatację, czytelnie odsyła do romantycznej i alchemicznej symboliki inicjacji, metafizycznej (mistycznej) podróży wewnętrznej; nie przypadkiem zwraca się uwagę na odwołanie do Hoffmannowskiej *Kopalni w Falun*, zaszyfrowane w nazwisku inwestora przedsięwzięcia, Mozarta Amadeusza Hoffingotta<sup>82</sup>. Wzmacnia ją dodatkowo motyw szlachetnych minerałów: ludzie schodzący z gór przynoszą górskie kryształy i ametysty, a te „niesamowicie piękne, bajeczne twory pogłębiały jeszcze bardziej wrażenie, że w wyglądzie tej okolicy [...] kryje się coś tęsknie wyczekiwanego”<sup>83</sup>.

Nic dziwnego zatem, że główny bohater, geolog Homo, przejdzie wewnętrzną metamorfozę, której ostatni etap będzie symbolicznym zejściem do ciemnego szybu kopalni, miejsca tajemniczego doświadczenia – być może także krypty śmierci i grobu. „Z zakończenia noweli niezbitcie i ostatecznie wynika, że przypuszczalna śmierć geologa faktycznie nie jest prawdziwą śmiercią, katastrofą, lecz

<sup>79</sup> Tamże, s. 175, 176.

<sup>80</sup> Odrodzenie dotyczy także nie najlepszych do tej pory relacji małżeńskich, rodzinnych i wspólnotowych.

<sup>81</sup> Twórczość Stiftera na trwale weszła w krwioobieg literatury austriackiej, żeby wymienić tylko związaną z topiką ziemi postać geologa, który występuje m.in. u Kafki i Musila; ponadto tego ostatniego łączy z XIX-wiecznym poprzednikiem podwójność zainteresowań i profesji (nauki ścisłe oraz sztuka), a omawiany utwór przypomina „rozlewną malarską epikę Stiftera” (E. Naganowski, *Trzej mężczyźni*, [w:] R. Musil, *Trzy kobiety*, posłowie E. Naganowski, Warszawa 1978, s. 150).

<sup>82</sup> Zob. E. Naganowski, *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila*, Kraków 1980, s. 171.

<sup>83</sup> R. Musil, *Grigia*, przeł. T. Jętkiewicz, [w:] tenże, *Trzy kobiety*, posłowie E. Naganowski, Warszawa 1978, s. 10. „Na szmaragdowym stoku góry stał bajkowy las [...]. Pod mchem żyły może fioletowe i białe kryształy. Strumień spadał w głębi lasu na głaz, który przypominał wielki srebrny grzebień” (tamże, s. 17).

ma paraboliczne znaczenie – niezależnie, czy będziemy ją tłumaczyć mistycznie, mitologicznie czy psychoanalitycznie<sup>84</sup>. Będzie to jednak także wejście do jaskini „człowieka (Homo!) pierwotnego”, a przynajmniej zafascynowanego pierwotnością: „bardzo dziwne miejsce” i „osobliwy” górski krajobraz budzą także „wrażenie odrębnego świata”, bo epatują przybysza z miasta swoją egzotyczną archaicznością, niczym w realizmie magicznym Carpentiera oznaczają podróż w głąb czasu<sup>85</sup>. Romans geologa z prostą wieśniaczką Grigią – o dłoniach „jak sypka ziemia ogrodowa”<sup>86</sup> – jest w istocie romansem ze zniewalającym, chtonicznym urokiem i telluryczną mocą ziemi. W bohaterce odczytuje się uosobienie Izdy, a wprowadzenie mężczyzny do kopalnianej groty przyrównuje do egipsko-orfickich misteriów – albo do archetypalnego wchłonięcia człowieka przez łono macierzy:

Pchnął Grigię ku wejściu. Kiedy odwrócił się po raz ostatni, dojrzał szczyt góry pokryty śniegiem, w dole ozłocone słońcem, niewielkie pole z powiązаныmi snopkami zboża, a nad tym wszystkim bładniebieskie niebo. [...] musieli teraz ostrożnie posuwać się po omacku w coraz cieśniej otaczającej ich ciemności. Grigia szła pierwsza i gdy po chwili szyb rozszerzył się tworząc małą komorę, zatrzymali się i objęli uściskiem. [...] Raz jeszcze Grigia przeniknęła go jak miękka, sucha ziemia [...], potem leżeli obok siebie, nie mieli ochoty mówić i patrzyli tylko na daleki, mały prostokąt, za którym bieliła się jasność dnia. Homo widział krajobraz z małym złocistym polem i nagle ujrzał w jasności odległego wejścia sylwetkę jej męża<sup>87</sup>.

Bohater nie opuści już nieczynnego szybu kopalni, uwięziony i odcięty od świata głazem blokującym otwór, nie mając sił albo ochoty poszukiwać innej drogi ucieczki, przez którą jednak po kryjomu wymknie się nimfa tej groty, Grigria – będąca też wcieleniem złośliwej i groźnej siły natury, utajonej w podziemiach<sup>88</sup>. Oprócz spełnienia się demoniczno-tellurycznych rytuałów można mówić o misterium jeszcze innego rodzaju. Schwytanie miłosnej pary w pułapkę przez mści-

<sup>84</sup> E. Naganowski, *Podróż bez końca...*, s. 171.

<sup>85</sup> R. Musil, dz. cyt., s. 10, 11. Podkreślają to liczne określenia: „prastara osada na palach”, „człowiek żyje wśród dzikich”, mieszkańcy, potomkowie górników niemieckich, to „dziwni ludzie” jak „zmruszałe kamienie” wśród ludności włoskiej, przyrównani też do Murzynów i Azteków (tamże, s. 10, 33, 13).

<sup>86</sup> Tamże, s. 27. „Wygłądała tak wdzięcznie i naturalnie jak smukły trujący grzybek”; „cała figurka wyrastała [z chodaków] jak z dzikich korzeni” (tamże, s. 26, 28). Znamienne jest też, że bohater żartobliwie ochrzcił Grigię imieniem jej krowy.

<sup>87</sup> Tamże, s. 35–36. O zabiegach mityzacyjnych zob. E. Naganowski, *Podróż bez końca...*, s. 169, 171.

<sup>88</sup> „[...] zawsze trochę lęku przed naturą [...]; jest ona jak ziemia, szorstka, jadowita i nieludzka we wszystkim, czego człowiek nie narzuci jej przemocą. Zapewne to właśnie wiązało go tak silnie z tą chłopką”. Bohater jest zniewolony przez moce żywiołowe, demoniczne czy mityczne: „jakby mu nałożono na głowę czarodziejską obręcz”, „obce zjawiska życia zawładną tym, co stało się bezpańskie” (tamże, s. 27, 29, 31). Zob. też: E. Naganowski, *Podróż bez końca...*, s. 171.



wego męża przypomina historię Aresa, Wenus i Hefajstosa, zarzucającego sieć na niewiernych, a grota, tutaj zaciszny szyb kopalni, jest zgodnie z konwencją klasyczną (klasycystyczną) typową scenerią schadzki miłosnej<sup>89</sup>. Skojarzenie potwierdza wyraźna w tekście symbolika antycznej arkadii. Gdy bohater przybywa do włoskiej doliny, trwa tam majowa aura, będąca „mieszaniną śniegu i Południa”, miejscowe kobiety, wdzięczne za możliwość zarobku, witają przedsiębiorców jak w mitach ziemianki witały zstępujących bogów czy herosów:

Zaczęli tam wieść piękne życie. [...]. Rzucali pieniądze między lud i rządili jak bogowie. [...] Było to wspaniałe uczucie; tutaj człowieka nie badano [...] – kimkolwiek był i jakkolwiek myślał o życiu, znajdował miłość, ponieważ przyniósł błogosławieństwo; miłość biegła przednimi jak herold, wszędzie na nich czekała jak świeżo zasłane gościnne łoże, a ludzie mieli w oczach powitalne dary

– a partnerka Huga ma usta „wygięte jak łuk Kupidyna, ale jednocześnie zaciśnięte”<sup>90</sup>. Musilowska pieczara byłaby zatem miejscem spełnienia surowego obrzędu miłosnego, w którym Grigia wspólnie ze swoim mężem pełni rolę bogini: i kusicielskiej (Wenus), i okrutnej (Diany), uśmiercając swego miłośnika. Jednak można uznać, że chodzi o śmierć symboliczną, będącą w istocie odrodzeniem, na co wskazywałaby ewangeliczna asocjacja – zatoczenie głazu u wejścia jak w grobie Chrystusa. Najważniejszym bowiem elementem metamorfozy bohatera jest orfickie, mistyczne, metafizyczne czy Rilkowski dojrzewanie do przejścia „na tamtą stronę”, a przez to osiągnięcie osobliwego, pełnego „zespolenia” z daleką opuszczoną żoną<sup>91</sup>. Zespolenia doskonałego, bo stanowiącego komunie z archetypalną kobiecością jako taką (Grigia zadziwia go podobieństwem do wszystkich znanych kobiet). Erotyczny wątek jest przede wszystkim podróżą w głąb siebie, zakończoną w szybie kopalni – tam finalizuje się proces stopniowego odchodzenia od życia i umierania na raty, który jasno sygnalizują przeczucia bohatera, analogiczne do kojąco-demonicznego, syreniego zewu śmierci, jaki słyszy Castorp na swojej *Czarodziejskiej Górze* (może dlatego właśnie przedsiębiorca kopalnianego przedsięwzięcia nosi mozartowskie nazwisko):

[...] pewne już było, że już nie zawróci [...] – z obrazem łąk kwitnących wokół lasu łączyło się jego podniecenie i przenikliwe [...] uczucie, że będzie leżał martwy

<sup>89</sup> Podobnie jak symboliczna scena miłosna w podziemiach kopalni z *Germinal* Zoli.

<sup>90</sup> Tamże, s. 9, 11, 13, 27.

<sup>91</sup> „Jak mógłbym ciebie zabrać na tamtą stronę?”; „nie wiedział, czy kocha tę kobietę, czy też doznaje cudu i Grigia jest tylko częścią posłannictwa, które go zespoli z ukochaną na wieki” (tamże, s. 18, 30). Motyw doskonałego spełnienia się w relacji z najbliższą osobą jedynie w sytuacji oddalenia (zdrady) jest charakterystyczny dla mistycznej, intelektualnej psychologii Musila; stanowi podstawową myśl nowelistycznego dyptyku *Zespolenia* z 1911 (zob. E. Nagowski, *Podróż bez końca...*, s. 140 n.).

pośród tych anemonów, niezapominajek, storczyków, goryczki i cudownego, zielonobrunatnego szczawiu;

Poznał osobistą, na niego skierowaną opatrność, która go przywiodła do tej samotni, i ziemię pod nogami, kryjącą złoto i szlachetne kamienie, odczuwał nie jako skarb doczesny, lecz jako jemu przeznaczony świat czarów. [...] Uwolnił się od przywiązania do życia i od strachu przed śmiercią;

[...] czuł niejasno, że wkrótce umrze, nie wiedział jeszcze tylko, jak i kiedy<sup>92</sup>.

Czytelne sygnały zawierają wreszcie kolejne obrazy fabularne, antycypujące finał: widok „starego chłopca wymachującego z daleka kosą, jak uosobienie śmierci” oraz ukazane niczym swoisty rytuał ubój świni i cicha śmierć muchy<sup>93</sup>. Ostatnią zagadkę zawiera samo zakończenie utworu. Gdy w ciemnym szybie bohater, „zbyt słaby, aby powrócić do życia”, ostatecznie godzi się z losem:

W tej właśnie chwili Mozart Amadeusz Hoffingott, widząc beznadziejność dalszych wysiłków i daremność przedsięwzięcia, wydał na dole rozkaz zaniechania robót<sup>94</sup>.

Nie chodzi chyba tylko o efektowną ironię puenty; jest tak, jakby całe przedsięwzięcie było zorganizowane specjalnie dla protagonisty i teraz dekoracje spektaklu mogą zostać zwinięte. Teatralną, dziwną sztuczność osobliwego świata zauważał wszak niejednokrotnie: „Nie mógł się pozbyć wrażenia, że to życie, jaśniejsze i ostrzejsze w smaku niż którykolwiek wcześniejszy jego okres, w ogóle nie jest rzeczywistością, lecz zawieszoną w powietrzu grą”<sup>95</sup>. Gra utajona jest może także w „odrobinę kpiącej” twarzy Grigii, jej „nikłym rysie wesołości”<sup>96</sup>. Złożone semantycznie nazwisko przedsiębiorcy, które sugeruje pokładanie „nadziei w Bogu”, może też ewokować „schwywanie przez Boga-łowcę”<sup>97</sup>. Homo został pochwycony, złowiony, porwany (ku odrodzeniu lub śmierci) przez Demurga-Reżysera, czymkolwiek by on nie był w Musilowskim świecie: Bogiem, indywidualnym losem *everymana* Homo czy demoniczną emanacją podziemi.

<sup>92</sup> R. Musil, dz. cyt., s. 18, 19–20, 31.

<sup>93</sup> Tamże, s. 13. „Mucha robiła coraz słabsze wysiłki, aby się podnieść [...]. Kiedy jednak nadeszła chwila zgonu, mucha ciasno złożyła razem swoje sześć nóg, wyciągnęła je spiczasto w górę, a potem skonała w bladej plamce światła na ceracie, jak na cmentarzu ciszy [...]” (tamże, s. 25). Identycznie cicho, pokornie i bezwolnie zachowa się Homo zamknięty w szybie kopalni.

<sup>94</sup> Tamże, s. 38.

<sup>95</sup> Tamże, s. 17.

<sup>96</sup> Tamże, s. 27.

<sup>97</sup> Na frazę *Hoffnung in Gott* zwraca uwagę Naganowski (zob. *Podróż bez końca...*, s. 167). Znaczenie niem. *fängen* (1 os. cz. przesz.: *fing*) – „schwytać, złapać, więzić” – powtarza się w profesji męża Grigii, kłusownika; Homo staje się zwierzęciem złapanym w potrzask. A do Hoffingotta można odnieść też zagadkowe słowa bohatera, obserwującego umierającą muchę: „Zabijać, chociaż się czuje, że Bóg jest, i mimo to zabijać?” (tamże, s. 25).

Jaskinie, grotty i pieczary, kreowane na pograniczu konwencji realizmu i poetyckiego symbolizmu, są może najciekawszym tropem literackim.

\*

Jeden z badaczy skrytykował kiedyś żartobliwie „kompleks Jules’a Verne’a”, twierdząc, że zbyt wielu ludzi „czytało w młodości *20 000 mil podmorskiej żeglugi* i *Wyprawę do wnętrza Ziemi*” – oraz zadając prowokacyjne pytanie: „A gdyby tak owo wnętrze okazało się wielką pustką?”<sup>98</sup>. Nie można chyba stwierdzić, by literatura, w przeciwieństwie do antropologii, folklorystyki czy kulturoznawstwa, specjalnie cierpiała na kompleks Verne’a. Przynajmniej na etapie klasycznym, (pre)modernistycznym, wołała się poruszać raczej w bezpiecznych rejonach apollinijsko-platońskich niż dionizyjsko-nietzscheańskich. Czy wnętrze, do którego wkroczyła później, okazało się pustką? Tylko w tym znaczeniu, że w jaskiniach, grotach i pieczarach literatura nie odkrywa niczego innego poza odbiciem swego twórcy, demaskując różne aspekty człowieczeństwa – oraz poza odbiciem siebie samej, szczególnie na postmodernistycznym etapie wyczerpania, kiedy mnoży ciągle w nowych wariacjach intertekstualne echa i nawiązania<sup>99</sup>.

Można zatem spuentować, że i w topice literackiej pierwsze miejsce zajmuje Jaskinia Platońska: uwaga piszących i czytających przywiązana do gry cieni na ścianach jaskini, nie do źródła światła.

## Bibliografia

- Bolewski J. SJ, *Głębia Goethego*, Warszawa 2004.
- Dziedzic A., „Ładowa pieczara” Józefa Ignacego Kraszewskiego – parabola chłopska, „Littera / Historica” 2015, nr 2.
- Goethe J. W., *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977.
- Kraszewski J. I., *Ładowa pieczara. Obrazek wiejski*, [w:] tenże, *Zbiór powieści*, t. 21, Lwów 1872.
- Kurek M., *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wrocław 2003.
- Langowski G. J., *Podróż w głąb nieświadomości. Surrealizm w „O bohaterach i grobach” Ernesta Sábato*, [w:] *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*, red. J. Ziarkowska, M. Kurek, Wrocław 2007.
- Lipiński K., *Bóg, Szatan, Człowiek. O „Fauście” J.W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993.

<sup>98</sup> F. Jost, *Komparatystyka literacka jako filozofia literatury*, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivničikova, Warszawa 1997, s. 49. Uwaga pada w kontekście rzekomo „powierzchnowej” komparatystów w przeciwieństwie do gruntownie „głębinowej” wiedzy historyków literatur narodowych.

<sup>99</sup> Można się np. zastanawiać, na ile pirenejskie jaskinie Sábatońskiej sekty ślepców oraz niektóre opowiadania Borgesa (m.in. *Pamiętliwy Funes*) zainspirowały grotę i odbywający się w niej seans u Süskinda.

- Lul M., *Wokół „Ładowej pieczary”*. Kraszewski i Słowianie, „Волинь-Житомирщина. Историко-філологічний збірник з регіональних пробем”, red. W. Jerszow, Випуск 25 / 2014.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. Bp K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Musil R., *Grigia*, przeł. T. Jętkiewicz, [w:] tenże, *Trzy kobiety*, postłowie E. Naganowski, Warszawa 1978.
- Naganowski E., *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila*, Kraków 1980.
- Pope A., *Porwany lok*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1982.
- Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł. i oprac. P. Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006.
- Sábato E., *O bohaterach i grobach*, przeł. H. Czajka, wyd. drugie, Kraków 1977.
- Sábato E., *Pisarz i jego zmory*, oprac. R. Kalicki, Kraków 1987.
- Sengle F., *Adalbert Stifter*, [w:] tenże, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur in Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 3, Stuttgart 1980.
- Sichelschmidt G., *Adalbert Stifter. Leben und Werk*, München 1988.
- Siemieński L., *Ogrody i poeci. Powieść*, [w:] tenże, *Muzamerit czyli powieści przy świetle księżycy*, t. 1, Poznań 1843.
- Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1: *Kosmos*, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999.
- Stifter A., *Die Narrrenburg*, [w:] tenże, *Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken*, hg. W. Matz, München 2005.
- Stifter A., *Górski kryształ*, przeł. J. Sikorski, [w:] *Górski kryształ. Antologia dawnej noweli austriackiej*, oprac. S. H. Kaszyński, Poznań 1990.
- Süskind P., *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Wołkowicz A., *Süskind jako postmodernista. (O recepcji i polskim przekładzie „Pachnidła”)*, „Literatura na Świecie” 1996.

Aneta Mazur

University of Opole

## „IN DEN TIEFEN WIRD ALLES GESETZ”... A GLOSS ON THE MOTIF OF THE CAVE IN LITERARY HISTORY

### Summary

In the course of history, the cave, a natural geological void, has acquired its semantic richness in anthropology, religion, philosophy and culture, its major connotation relating to the journey to the inside of the Earth. In the literature from the ancient times up to the present we can distinguish various realizations of the motifs of the nether regions, caves, grottos or caverns, but out of this variety emerge three basic symbolic orientations: “the caves of subconscious”, “the grottos of birth” and “the metaphysical caverns”. The overview of the most interesting examples of the classic and contemporary European epic works (A. Pope’s *The Rape of the Lock*; J. W. Goethe’s *Faust*; A. Stifter’s *Narrenburg and Bergkristall*; J. I. Kraszewski’s *Ładowa pieczara*; E. Sábato’s *On Heroes and Tombs*; R. Musil’s *Grigia*; and P. Süskind’s *Perfume*) reveals the aesthetic preferences of particular epochs and authors, thus confirming the presence of the universal anthropological code, which is inscribed in the depictions of underground journeys.

**Key words:** motif of the cave, Pope, Goethe, Stifter, Kraszewski, Musil, Sábato, Süskind.