

Hanna Ratuszna

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-7544-3581

„ZMAĆONA HARMONIA ŚWIATA” – GÉRARD DE NERVAL I POECI MŁODEJ POLSKI. KILKA SPOJRZEŃ

1.

Porfiriusz, pisząc w *Grocie nimf* o poznaniu, zwraca uwagę na dwie możliwe interpretacje fenomenu jaskini:

Słusznie więc może ona być porównywana do uroczej jaskini przez tego, kto dostrzeże materię określoną kształtem. Ale i przeciwnie, może ona być nazwana „mroczną”, jeśli jest oglądana przez kogoś innego, kto dostrzega w niej podłoże świata i przenika ją umysłem¹.

To rozpoznanie symboliki wnętrza ziemi pozwala zwrócić się w stronę refleksji ezoterycznych, które wyznaczają nowy rozdział ideowych i artystycznych poszukiwań w modernizmie. Jego podstaw można szukać w orfizmie i pitagoreizmie, w odwiecznych pytaniach o praprzyczynę istnienia świata, w czterech żywiołach, w kabale i tarocie, w okultyzmie i religiach Wschodu. Ezoteryzm – jak określa Beata Szymańska – wiąże się z mistycyzmem, wiedzą tajemną, z odwiecznymi tęsknotami człowieka². Nie oznacza zatem wyłącznie konkretnej wiedzy, działań praktycznych, czy obrzędów, lecz postawę wobec świata, zespół oczekiwań, przeświadczeń, w których odrzuca się poznanie rozumowe, intelektualne na rzecz wizji, wtajemniczenia, olśnienia, ekstazy, czy transgresji. Przywołane pojęcia nie tworzą hierarchii, są dość przypadkowe, każde z nich

¹ Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł. P. Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006, s. 6. Niniejszy artykuł stanowi zmienioną, uzupełnioną wersję artykułu pt. *Możliwość innej jawy: ukryty wymiar poetyckiego świata Gérarda de Nerval*, opublikowanego w czasopiśmie „Ethos” 2022, t. 35, nr 2, s. 203–226.

² B. Szymańska, *Młodopolski mistycyzm*, w: tejsze, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław–Kraków 1991 s. 128.

wskazuje na inną aktywność wyobraźni, inne doznania, łączy je przeświadczenie o istnieniu duchowej natury świata³.

Refleksja ezoteryczna była dla artystów przełomu XIX i XX wieku kluczowa. W literaturze modernizmu opisy aktów wyobraźni przebiegających poza kontrolą rozumu stanowiły element sztuki, granica między przedmiotem poznania a poznającym go podmiotem ulegała zatarciu. Jednym z ważniejszych sposobów przeżywania świata, doświadczenia jego obecności była ekstaza. Sztuka miała odsłaniać „Sezama tajemne”⁴, była głosem wieczności, misterium twórcy, który pełnił rolę kreatora, hierofanta i jak określił jego rolę Stanisław Przybyszewski – był „ipse deus, daemon, philosophus et omnia”⁵. Zwrot w stronę ezoteryzmu oznaczał poszukiwania nowych form duchowości, sposobów opisu świata, ponowne definiowanie sztuki – jako medium ludzkich odczuć, doświadczeń.

Punktem odniesienia dla nowych doświadczeń była m.in. filozofia Wschodu (częściowo zapoznana dzięki pismom Artura Schopenhauera) i sakralność, która oznaczała „czyste przeżycie”, „metafizykę doświadczalną”⁶. Artysta wsłuchiwał się w głos wewnętrzny, sięgał do skarbnicy indywidualnych doświadczeń, snów, halucynacji. Prekursorami takiej literatury i sztuki byli romantycy. Dla artystów Młodej Polski szczególnie istotne okazywały się odwołania do filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego. O *Królu Duchu* pisali m.in.⁷ Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Miciński, Maria Komornicka, Stanisław Wyspiański, czy Cezary Jellenta. Słowacki łączył tradycję mistyczną Zachodu (chrześcijańską) z ezoteryzmem wierzeń wschodnich, z doświadczeniem gnozy, lekturą świętych Ksiąg. Fenomen Księgi (w tym natury jako Księgi), wyznaczył nowy krąg oddziaływań sztuki, której istotą był *logos*. Patronem modernistycznych poszukiwań stał się m.in. Gérard de Nerval, którego „projekt” ezoteryzmu mógł inspirować polskich artystów. Czy tak było w rzeczywistości? Ważne okazały się przede wszystkim wspólne dla przeżycia pokoleniowego motywy wędrówek nocnych i dziennych oraz dramatyczna biografia – poczucie inności (rytm twórczości wyznaczały czasowe pobyty w zakładach dla osób nerwowo chorych), peregrynacje na Wschód. Nerval jako

³ Pisze o tym m.in. Antoni Lange, *Nowa literatura francuska*, „Bluszcz” 1904, s. 162.

⁴ S. Przybyszewski, *O nową sztukę*, w: *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 400–410.

⁵ Tenże, *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, dz. cyt., s. 239.

⁶ E. Abramowski, *Metafizyka doświadczalna*, Warszawa 1980.

⁷ O problematyce tej pisali m.in. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976; M. Głowiński, *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 347; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1980; T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974.

autor *Cór ognia* (1854) oraz *Chimer*⁸ inspirował poezję wolną od społecznych obowiązków, opartą na marzeniu sennym, wyobrażeniu, autoanalityczną, w której podmiot konstruował immanentne światy lub też roztopiał się panteistycznie w otoczeniu, przeżywał istnienie w mistycznym połączeniu z naturą.

2.

W *Manifestie surrealizmu* André Breton, wspominając o twórczości Nerval, nazywa ją „supernaturalistyczną”⁹. Pisarz ceni różne formy poznania, choćby sen, ze względu na ich nieprzewidywalność, tajemnicę; uważa, że w procesie twórczym wyobrażenia artysty musi stać się wolna. Nerval jako artysta poszukuje tego typu wolności, ucieka przed ograniczeniami, tropi prawdy o świecie, które skrywają się w żywiołach natury. Jest więc poetą żywiołów – ognia, powietrza, wody, ziemi i cenionego przez kabalistów eteru. Cztery pierwiastki nie tylko konstruują „ramy” natury – to cztery *zoe*, które wraz z eterem współtworzą sferę duchową świata. Nerval poszukiwał równowagi między *zoe* a *bios*, istotnych tropów dostarczał mu sam proces poznania, które w duchu refleksji antycznych filozofów (Platon, Arystoteles) można by określić mianem *phronesis*. Poznanie oznaczało bowiem rozpoznanie duchowej natury świata, było jej czystym, inteligibilnym widzeniem. W *Aurelii* pisał Nerval:

Jakżeż mogłem – pytałem sam siebie – tak długo istnieć poza naturą i z nią się nie utożsamiać? Wszystko żyje, wszystko działa i wszystko sobie odpowiada; promieniotwórcze, płynące ze mnie i z innych, przenika bez przeszkód nieskończony łańcuch stworzeń; to niewidoczna sieć pokrywająca świat, której cieniutkie nitki docierają stopniowo do planet i gwiazd. Więziony chwilowo na ziemi, rozmawiam z chórem ciał niebieskich, odczuwających moje radości i cierpienia¹⁰.

⁸ Pisali o tym: J.-P. Richard, *Magiczna geografia Nerval*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przekł. i oprac. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 11–66; M. Milner, *Religions et religion dans le „Voyage en Orient” de Gérard de Nerval*, „Romantisme” 1985, nr 50; M. Pastoureau, *Czarne słońce melancholii*, w: *Średniowieczna gra symboli*, przekł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 350–364; H. Riffaterre, *L’Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturels*, Paris 1970; M. Siwiec, *Koncepcja poezji romantycznej deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gérarda de Nerval*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2 (67), s. 207–224; G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997; P. Śniedziewski, *Czarne słońce i błędzące planety – wokół „El Desdichado” Nerval*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 257–274; J. Kristeva, *Gerard de Nerval*, „Literatura na Świecie” 1995/3, s. 209–246.

⁹ A. Breton, *Manifest surrealizmu*; A. Sandauer, *Wstęp*, w: A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976, s. 132.

¹⁰ G. de Nerval, *Aurelia*, w: tenże, *Śnienie i życie*, przeł. R. Engelking, T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 117.

Perspektywa ta oznacza nie tylko poczucie jedności ze światem, lecz przede wszystkim – widzenie, rozpoznanie, przejście od biologicznej wizji istnienia do *rêve et mystère*. Moderniści sięgnęli także po koncepcje Eduarda von Hartmanna, którego praca pt. *Filozofia nieświadomości* została przetłumaczona w 1877 roku. Francuski filozof postrzegał m.in. rozwój kultury jako nieustanny proces przenikania nieświadomego ze świadomym. Kształtowało się wówczas także pojęcie „czystego doznania” (Théodor de Wyzewa), artyści zmierzali w stronę sztuki mistyczno-religijnej (m.in. J. K. Huysmans, Villiers d’Isle-Adam).

Tego typu pragnienia poznawcze nasiliły się głównie w nurcie sztuki symbolistycznej, artyści stworzyli podstawy nowej estetyki, opartej na doświadczeniach wewnętrznych, eksperymentach z wyobraźnią. O jej roli pisali między innymi Théodule Ribot, który uważał, że „pierwiastki uczuciowe tkwią we wszystkich formach wyobraźni twórczej”¹¹ oraz Narcisse Michaux¹². Sztuka i literatura noszą cechy *bricolage’u*¹³, wskazują na „nową rzeczywistość” złożoną z odczuć i wyobrażeń. Nowa sztuka stanowi zapis egzystencji utkanej z lęków i ogólnego, podszytego dekadencją niemocą kryzysu poznawczego, religijnego. Odpowiedzią na ten stan jest „nowa duchowość”, która wiąże się nie tylko z potrzebami przeżycia religijnego, lecz także z doświadczeniem pełni i korespondującym z nim – artystycznym gestem (por. manifesty symbolistów, w Polsce wystąpienia Przybyszewskiego). Jednym z ważniejszych bóstw nowej religii był Eros, którego w literaturze i sztuce reprezentowały postacie wschodnich bogiń, Matek, symbolizujące syntezę duszy i ciała. W literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku wzrosło zainteresowanie ezoteryzmem, które współgrało z estetycznymi poszukiwaniami artystów i teoretyków sztuki, było wyrazem tęsknot metafizycznych, niepokojów religijnych epoki.

3.

Pojęcie „ezoteryzm” pojawiło się w XIX wieku w pracach Jacquesa Mattera (1791–1864) w kontekście badań nad starożytną gnozą¹⁴. Odnosiło się do szerszego kręgu zjawisk takich jak hermetyzm, teozofia, neoplatonizm, magia, alchemia, paracelsianizm, chrześcijańska kabała i okultyzm. Jak zauważył XX wieczny badacz tego zjawiska, Aby Warburg (który skupił swoją uwagę na neoplatonizmie¹⁵, analizował m.in. astrologiczne mapy nieba jako narzędzia dekodowania tradycji),

¹¹ T. Ribot, *O wyobraźni twórczej*, Warszawa 1901, s. 26.

¹² N. Michaux, *O wyobraźni*, przeł. A. Lange, Warszawa 1896.

¹³ Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 33.

¹⁴ J. Matter, *Histoire critique du gnosticisme et de son influence*, t. 1–2, Paris 1828.

¹⁵ A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczak, Warszawa–Kraków 2016.

ezoteryzm stanowił ważny element kształtowania pamięci kulturowej Zachodu. Ważne okazało się także spojrzenie Europejczyków na Wschód, ukazany w ten sposób kontekst kulturowy, pojmowany także jako spotkanie tradycji religijnej Wschodu i Zachodu, był obecny w pracach Thomasa Stanleya, Johanna Philippa Gablera, Gottfrieda Eichhorna oraz Eliphasa Léviiego¹⁶. Kształtujący się w romantyzmie nurt *ex Oriente lux* wpłynął ożywczo na rozwój myśli ezoterycznej.

Antoine Faivre wyróżnił cztery „odmiany” ezoteryzmu – obejmujące koncepcję wzajemnych powiązań różnych perspektyw mikro- i makrokosmosu (i odpowiadającej im zasady powinowactw), ideę ożywionej natury, twórczej wyobraźni, medytacji oraz transformacji¹⁷. Zasady te – w zarysie – są obecne w literaturze XIX wieku eksplorującej koncepcje i strategię ezoteryzmu, które charakteryzuje synkretyzm oraz obecny w sposobach realizacji, przekazywania wiedzy – symbolizm. Dla artystów modernizmu, którzy traktowali refleksje ezoteryczne jako składnik sztuki: w perspektywie światopoglądowej lub też jako formę opisu świata, sposób poznania, istotną rolę odgrywała strategia twórczej wyobraźni. Była ona istotna nie tylko ze względu na zmianę sposobu opisu świata i indywidualizm podmiotu, lecz także na sprzeczności, pęknięcia w psychice, które inicjowały „ucieczki” w świat mroku, samotności, w sferę utopii. Stanisław Przybyszewski sięgnął po tradycję ezoteryczną w definicjach sztuki (por. esej zatytułowany *O nową sztukę* oraz eseje poświęcone na przykład Alfredowi Mombertowi, Franzowi Flaumowi) oraz uwagi o Erosie (por. na przykład *Il regno doloroso*). Twórczość artystyczna polegała przede wszystkim na deszyfrowaniu natury, wsłuchiwaniu się w jej rytm. Artysta był więc jej medium, jak pisał o tych relacjach Nerval:

Wiedział, że w tym świecie niewidzialnym, a tak ściśle graniczącym ze światem widzialnym, iż potrzeba tylko tajemniczy próg przestąpić, a już się do niego dostać można, wprowadzić nie ciałem, ale z tego cielska wyłonioną duszą – czyhają najprzeróżnorodniejsze potwory, gnomy, salamandry, undiny – duchy wody, ognia, ziemi, straszliwe, upiorne lemury, złośliwe szatańskie larwy, które wciąż człowieka oblegają (...), a biada temu, który im dostępu do siebie obronić nie zdolen...¹⁸

Warto zatem spojrzeć na ezoteryzm z kilku perspektyw, przede wszystkim jako pewnego rodzaju tradycję ideową, zespół przesądów, które gromadził na przestrzeni wieków człowiek – przekonany o istnieniu duchowej natury świata. Ezoteryzm stanowił niewątpliwie odpowiedź na tęsknoty metafizyczne, był zwieńczeniem tajemnic ludzkiej egzystencji (tak definiowała go m.in. Beata Szy-

¹⁶ Tamże, s. 56.

¹⁷ A. Faivre, *Western Esotericism: A Concise History*, przeł. Ch. Rhone, New York 2010, s. 45.

¹⁸ S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*, Lwów–Warszawa–Poznań–Kraków–Lublin 1924, s. 126–127.

mańska¹⁹), równocześnie także ustalił znaczenie relacji między religiami, filozofią Wschodu i Zachodu, odkrył sens mistycznych obrzędów (wtajemniczeń).

W przedstawionych rozważaniach pojawia się propozycja wyróżnienia dwóch odmian ezoteryzmu, ze względu na specyfikę eksponowanych w nim postaw: romantycznego, w którym kształtuje się rola twórczej wyobraźni (etapy tego procesu można prześledzić np. analizując twórczość Gérarda de Nerval) oraz młodopolskiego, uobecnionego m.in. w poezji Marii Komornickiej, czy Tadeusza Micińskiego. Analiza wybranych dzieł wspomnianych twórców pozwala dostrzec pewne powinowactwa, zarówno biograficzne (potwierdzenie doświadczeń ezoterycznych w biografii), jak i ideowe – to, co stanowi o indywidualizmie Nerval – wizyjność, synkretyzm, symbolika natury (w szczególności nieba, gwiazd), motyw wzlotu, koncepcja anamnezy, w utworach Komornickiej podlega transformacji i zyskuje niejako potwierdzenie czy raczej dopełnienie w postawach odsłaniających „nadmiar życia”. Młodopolska poetka podejmuje w nich próbę wcielenia rozproszonych sensów w wieloznaczność – jaką niesie ze sobą ezoteryzm. Tadeusz Miciński tworzy natomiast poetycki, ideowy *bricolage*, w którym komponuje i dekomponuje sensory w poszukiwaniu „życia nowego”, tworzy w ten sposób alternatywną dla zdezakwalifikowanego świata krainę wyobraźni. Świat ten stanowi odbicie innej, transcendentnej rzeczywistości.

4.

W szkicu o Restifie de La Bretonne, libertynie i XVIII-wiecznym cyniku, Gérard de Nerval pisze o „strategii widzeń poetyckich”:

Życie wiąże się nierozzerwalnie z niemożliwą do osiągnięcia chimera, którą chcielibyśmy zachować w postaci pragnienia i aspiracji, ale która pierzcha natychmiast, kiedy tylko próbujemy dotknąć bóstwa...²⁰

Sytuacja ta przypomina inną, bliźniaczą, o której pisał w artykule zamieszczonym w „Zdroju” Stanisław Przybyszewski:

Na najwyższe szczyty na jakich Duch ludzki w Sztuce się objawił, dźwignęła go Wia-
ra, to znaczy w najrozciąglejszym znaczeniu: bezwzględna pewność istnienia jeszcze
innego, wiekuistego Bytu poza tym, którym za pomocą pięciu zmysłów tu na ziemi
bytuję²¹.

¹⁹ B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści*, dz. cyt., s. 67.

²⁰ Cyt. za: T. Swoboda, *Wstęp*, w: G. de Nerval, *Śnienie i życie*, przekł. R. Engelking, przed. T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 10.

²¹ S. Przybyszewski, *Sny na jawie*, „Zdrój” 1918, z. 3, s. 66.

Polski pisarz postrzegał świat w perspektywie duchowej i artystycznej, jako przejaw Ducha (nawiązania do myśli Juliusza Słowackiego). Dla francuskiego poety świat był zagadką, którą tłumaczyła literatura stanowiąca „możliwość innej jawy”²². Podmiot liryczny przeglądał się w słowach (żywiół mowy, opowieści)²³ i tekstach kultury, był istotą żyjącą na pograniczu jawy i snu. Ta niezwykła kondycja sprzyjała poetyckim peregrynacjom. Świat nie był przestrzenią zamkniętą, tradycje, kultury, obrzędy tworzyły swoistą bibliotekę, w której poruszał się swobodnie bohater. Jego odczucia, doświadczenia łączyły odległe, czasem obce kulturowo wątki, które konstruowały nową jakość, tkwały odmienną rzeczywistość:

Już dawniej zgromadziłem kilka ksiąg Kabały. Oddawałem się jej studiowaniu i doszedłem do wniosku, że prawdą jest wszystko, co przez wieki zamknął w niej ludzki umysł. Moje głębokie przekonanie o istnieniu świata zewnętrznego za dobrze zgadzało się z jej treścią, bym wątpił w to, co niegdyś mi się objawiło. Dogmaty i obrzędy różnych religii także zdawały mi się z nią związane, mianowicie w tym sensie, że każda posiadała jakąś część jej arkanów i uczyniła z nich narzędzia ekspansji i obrony. Ich siła czasem słabła, gasła i zanikała, co prowadziło do podbicia pewnych ludów przez inne, bo ludy mogą zwyciężać lub ulegać jedynie za sprawą Ducha. Nie ulega jednak wątpliwości – rozmyślałem – że te nauki skażone są ludzkimi błędami. Magiczny alfabet, tajemny hieroglif docierają do nas niepełne i zniekształcone przez czas albo tych, którym zależy na naszej niewiedzy, odszukajmy zagubioną literę i zatarty znak, oczyścmy gamę z dysonansów, a zaczerpnijemy mocy ze świata duchów. W taki oto sposób przedstawiały mi się związki świata rzeczywistego ze światem duchów²⁴.

Nerval jako dwudziestojednoletni młodzieniec przetłumaczył *Fausta* Goethego, wpływ tego dzieła na jego życie i twórczość okazał się niezwykły (istotna wydaje się postać alchemika: w ten sposób poeta zatytułował także napisaną przez siebie tragedię). Nerval realizował w swojej twórczości motywy wędrowki, wtajemniczenia, prezentował postacie Wielkich Matek: Kybele, Ceres, Vesty – tworzących galerię archetypów, ukazywanych w nowych formach istnienia. Bohaterki jego poematów: Aurelia, Pandora, Sylwia stanowiły hipostazy kobiecości, równocześnie jednak wyznaczały etapy wtajemniczeń. Wyobrażały m.in. postać Izdy, którą Nerval szczególnie cenił jako towarzyszkę Ozyrysa, boginię Nieba i Żywiołów (jak nazywał ją Apulejusz w *Złotym osle*), odpowiedzialną za pośmiertne metamorfozy, wędrowkę po zaświatach, czczoną w Egipcie i w religiach irańskich, np. zaratusztrianizmie.

²² Por. G. de Nerval, *Sylwia*, w: *Śnienie i życie*, dz. cyt., s. 29–62.

²³ Narrator *Aurelii* pragnie spisać „wrażenia z długiej choroby”, por. tamże.

²⁴ G. de Nerval, *Aurelia*, dz. cyt., s. 100–101.

5.

Aurelia (1855) to niedokończony poemat Gérarda de Nerval, w którym wędrówka rozpoczyna się tuż po duchowym kryzysie podmiotu lirycznego i jest próbą spojrzenia na swój stan niejako „z drugiego brzegu”. Wszystkie doświadczenia mają uzasadnienie w przeżyciach z dzieciństwa, nie są przypadkowe, lecz stanowią niejako kontynuację wydarzeń z przeszłości, relację podmiotu dopełniają fantastyczne obrazy, w których nie obowiązują zasady logiki. Sen wlewa się zatem do rzeczywistości i zmienia ją w wizję, w której świat jawi się jako wyobrażenie, jest magiczny, harmonijny według onirycznych reguł. Bohater Nerval czuje się w nim jednak wyobcowany, żyje z przeświadczeniem melancholijnego odrzucenia („upuszczenia z ręki bogów”):

Zmąciłem harmonię magicznego świata, z której moja dusza czerpała pewność nieśmiertelnego bytu. Pewnie zostałem przeklęty, gdyż wbrew boskim zakazom próbowałem przeniknąć straszliwą tajemnicę; odtąd mogłem spodziewać się tylko gniewu i pogardy²⁵.

Skąd to przeświadczenie? Autobiograficzny bohater jego poematu pozostał w głębi duszy postacią faustyczną, która zawarła pakt z siłami zła (w tym przypadku „zmąciła harmonię magicznego świata”), żyje w perspektywie wykluczenia, na obrzeżach kultury. Jej istnienie jest niepełne, może nawet nieprawdziwe – w *Fauście* (1832) pozór stwarza zarówno Mefistofeles, jak i sam Faust (czary diabła, wywoływanie Ducha Ziemi przez Fausta), w poematach Nerval bohater pozwala, by magia wyobraźni rozsadzała ramy rzeczywistości, oddaje się marzeniu poetyckiemu, które odrealnia przestrzeń, wydobywa jej ukryty wymiar (np. refleksja o gwiazdach, wędrówka za dnia, która przeradza się w nocną przechadzkę, por. *Aurelia*). Bohater Nerval podobnie jak Faust odradza się w nowej, młodszej postaci, doświadcza miłości, jednak jest to tylko wstęp do dalszych metamorfoz, które pozwolą mu odkryć prawdę o sobie, o tym, że jest więźniem bytu, skazanym na niepowodzenie wędrowcem. Istnieją także pewne różnice z dziełem Goethego. Autor *Fausta* przygląda się romantycznej idei postępu, ludzkość nie pozostaje bierna wobec wyzwań rzeczywistego świata, Nerval zaś przeczy tej zasadzie, pogrąża się w melancholii, która zagłusza ludzkie pragnienia, uśmierza chęć działania. Bohater jego utworów poddaje się snom, zawartym w nich objawieniom i złudom.

²⁵ G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Śnienie i życie*, dz. cyt., s. 98.

6.

Francuski poeta cenił kulturę Niemiec, do których wciąż pielgrzymował, analizował poglądy Swedenborga, był czytelnikiem prac Ballanche’a, Martinez de Pasqualisa, Cazotte’a. Istotę jego duchowych poszukiwań i przyjętych postaw wyrażały wiersze z cyklu *Chimer* (*El Desdichado*), *Córy ognia* (*Sylwia*, *Aurelia* i *Pandora*), *Les illumines* oraz pamiętnik *Podróż na Wschód*. Twórczość ta wyrastała z doświadczeń wewnętrznych, z pragnienia zanurzenia się w świecie sennych widziadeł, które u Nerval’a oznaczały „życie wtóre”²⁶, prowadziły do wtajemniczeń:

Pierwsze chwile snu są obrazem śmierci; otępiająca mgła zasnuwa nasz umysł i nie umiemy określić chwili, gdy nasze „ja” przedłuża swoje istnienie już w odmienionym kształcie. Jakież podziemia rozjaśniają się z wolna, a z nocy i z cienia wynurzają się blade, uroczyście nieruchome postacie zamieszkujące te otchłanie. Potem zaczyna się spektakl, nowe światło ogarnia i porusza te dziwne zjawy – otwiera się dla nas świat Duchów²⁷.

Podstawową funkcją poznawczą poety było „widzenie”, poprzedzające je spojrzenie – Walter Benjamin określił tego typu spojrzenie jako „obraz-błysk”, w którym „obraz rozbłyскуje w mgnieniu rozpoznawalności”²⁸. Nerval nawiązywał w swoich utworach, np. w *Aurelii* m.in. do religii irańskich, w których oddawano cześć złowrogiemu bóstwu *Angra Mainju* (Arymanowi) – przeciwnikowi *Ahura Mazdy* – który „przywiódł na ziemię” śmierć, przywoływał konteksty okultystyczne podkreślając znaczenie religii kosmosu. Bliska była mu także postać Królowej Saby, której poświęcił w swoich pracach wiele miejsca, jej kult dotarł nawet do Bretanii. Szczególne miejsce zajmowały w jego twórczości metamorfozy nieba – gwiazdy były elementami misterium Natury, pojmowanej jako układ znaków, zamknięty system wiedzy przekazywanej przez pokolenia, stąd już tylko krok do sabeizmu, synkretycznego nurtu religii staroarabskich. Jednym z patronów tej twórczości był Orfeusz, pierwszy wtajemniczony, hierofant, którego „orężem” – jak podkreślił Platon, była właśnie lira. Poeta odsłaniał orficki pejzaż świata, w którym natura przemawia językiem snu i marzeń, to w niej duch uwalniał się z więzów ciała. Tęsknoty i pragnienia zostały przemienione w znaki, tworzące nowe konstelacje. Jak czytamy w *Aurelii*:

²⁶ G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Śnienie i życie*, dz. cyt., s. 73.

²⁷ Tamże.

²⁸ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice i fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 405. Benjamin pisze: „Ocalenie, możliwe w taki i tylko taki sposób, daje się urzeczywistnić wyłącznie przez postrzeżenie tego, co nieodwołalnie zgubione”, cyt. za: tamże.

Jednocześnie zdjąłem swe suknie ziemskie i rozrzuciłem je naokoło siebie. Zdawało się, że droga wciąż się wznosi, a gwiazda rośnie. Potem stanąłem z wyciągniętymi ramionami, oczekując chwili, kiedy dusza oddzieli się od ciała, pociągana magnetycznie w stronę gwiazdy. Wtedy uczułem dreszcz; żal po ziemi i po tych, których tak kochałem, chwycił mnie za serce i błagałem myślą tak gorąco Ducha, który mnie pociągnął ku sobie, że wydało mi się, iż schodzę znów między ludzi. Otoczył mnie ront nocny. Uroiło mi się wtedy, że się stał bardzo wielki i że będąc cały przepojony siłami elektrycznymi obalę każdego, kto się do mnie zbliży²⁹.

Nerval szukał odpowiedniego języka dla wyrażenia dręczących go niepewności. Postać sobowtóra najpełniej wyrażała rozdźwięk, który powstał w duszy jego bohatera. Dwa bieguny doświadczeń: dobro i zło, mrok i jasność wskazują na konflikt wewnętrzny, sobowtór nie był więc „bratem – bliźniakiem”, lecz kimś obcym, przeciwnikiem, którego należy się lękać. W utworze pt. *Podróż na Wschód*³⁰ pisarz prezentował zagrożenia, jakie może stwarzać sobowtór, który stopniowo zawłaszcza przestrzeń, przejmując wszystkie zadania bohatera, jest „taki jak on”, lecz „inny”. Inność dotyczyła celu działania, sfery zmysłów, zniszczenia, które wyobrażała. W *Podróży na Wschód (Opowieść o Kalifie Hakemie)* sobowtór przejął jego rolę i poślubił ukochaną, zwiastował zagładę, zniszczenie, szaleństwo zmysłów, wskazywał na klęskę podejmowanych prób uporządkowania tożsamości, odzyskania „identyczności”, władztwa rozumu, postać ta stała się figurą wyobraźni. W przedstawionych obrazach poeta odwoływał się choćby do chrześcijaństwa i wschodnich religii, konfrontował dwie tradycje:

Przyszła mi do głowy straszna myśl: człowiek jest dwoisty. – „Czuję w sobie dwóch ludzi” – pisał jeden z Ojców Kościoła. Dwie dusze, współdziałając, umieściły ten mieszany załączek w ciele, które składa się z dwóch bliźniaczych członów, identycznych we wszystkich szczegółach. W każdym człowieku jest widz i aktor, ten, kto mówi, i ten, kto odpowiada³¹.

Sobowtór był więc aktorem lub widzem, kimś kto uczestniczy w teatrze życia, komentuje zdarzenia lub je odgrywa. Nerval zdaje się tłumaczyć zasadę sobowtóra – równocześnie jednak obnaża sens ludzkiego istnienia, gry, którą człowiek

²⁹ G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Śnienie i życie*, dz. cyt., s. 78. W poemacie *Panteista* (1894) Tadeusza Micińskiego pojawia się zbliżony obraz.

³⁰ Postać Kalifa Hakema, jego historia wydaje się w tym przypadku kluczowa. *Podróż na Wschód* jest w istocie wędrówką w głąb siebie, próbą poznania, rozpoznania swojego miejsca w świecie ruin (codzienności). Postać sobowtóra stanowi nawiązanie do literatury, kultury niemieckiej, bliskiej Nervalowi. Zapowiada rychłą śmierć. Nerval nawiązuje przede wszystkim do twórczości E.T.A. Hoffmanna.

³¹ G. de Nerval, *Aurelia*, dz. cyt., s. 94–95.

wiedzie ze światem i samym sobą. Jest to więc byt nieprawdziwy, przedstawienie w *theatrum mundi*. Jaki bóg sprawuje w nim władzę?

Wiedza ta zostaje objawiona nielicznym (jest nim między innymi Kalif Hakem), wtajemniczenie, poznanie reguł świata (uwaga o związkach snu i śmierci, świata zewnętrznego ze światem wewnętrznym) nie może pozostać bezkarne. Cena, jaką płaci bohater *Aurelii*, okazuje się niezwykle wysoka: określa ją szaleństwo zmysłów, samotność i lęk, które prowadzą do śmierci. Druga część poematu sprawia wrażenie palimpsestu, jest w istocie opowieścią o cierpieniu, jakie rodzi się z doświadczenia wyobcowania. Bohater pozostaje w miejscu, które napawało go odrazą, marzy o wolności i uświadamia sobie, że upragnione wyzwolenie jest w nim, w jego wyobraźni. W opisach snów pojawiają się odniesienia do misteriów orfickich i religii irańskich. Nerval posługuje się symboliką kwiatów (*Myosotis*, *angoska*), gwiazd, pereł, przywołuje postaci bogów religii Wschodu (*Ozyrys*, *Izyda*, *Saba*), Północy (*Thor*, *Hela*)³² i postaci biblijne (*Maryja*, *Jezus*), tworzy *bricolage*, któremu nadaje nowe znaczenie – indywidualnego wtajemniczenia, jednostkowego doświadczenia. Ryty i symbole, które przywołuje poeta – rekonstruując sny – odkrywają jego indywidualne tęsknoty, pragnienia poszukiwania sacrum rodzą się z przeświadczenia o upadku. Marzenia o wędrówce ducha ku doskonałości (doświadczenia upadku, chorób, jedynie wzmagają tęsknoty) równoważą poczucie klęski, odrzucenia. Być może jednak, jak w tradycji kabalistycznej – w świecie przedstawionym przez Nerval’a obowiązuje zasada, która głosi, że obumrzeć musi to, co ma żyć, trzeba wymazać swoje imię z Księgi żywych i zapisać je w Księdze umarłych. Bohater poematu tworzy zatem indywidualny mit (z obecnych doświadczeń, przeżyć z dzieciństwa, snów), by odnaleźć utracony sens, zrozumieć siebie: Makrokosmos, czyli świat wielki, zbudowano sztuką kabalistyczną; mikrokosmos, czyli świat mały jest jego obrazem odbitym we wszystkich sercach³³.

Elementem, który spaja obrazy, pozwala konstruować indywidualny mit, jest pamięć. Jak interesująco określa ją Frances Yates:

Hermetyczna sztuka pamięci staje się narzędziem do kształtowania maga; wyobrażenia jako środek, za pomocą którego boski mikrokosmos może odzwierciedlić boski makrokosmos, jest w stanie uchwycić sens tego makrokosmosu, możliwy do osiągnięcia jedynie na najwyższym, boskim szczeblu, tam gdzie znajduje się miejsce ludzkiej *mens*. Sztuka pamięci staje się sztuką okultystyczną, hermetycznym misterium³⁴.

Nerval okazuje się mistrzem pamięci.

³² G.de Nerval, *Aurelia*, dz. cyt., s. 124.

³³ Tamże, s. 124.

³⁴ F. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977, s. 66.

7.

Obrazy, senne marzenia są także obecne w twórczości polskich modernistów. W *Biesach* Marii Komornickiej, poemacie z 1903 roku, który można nazwać „pamiętnikiem duszy”, odnalezienie utraconej części „Ja” nie jest już możliwe³⁵, w wierszach z tomu w *Mroku gwiazd* (1902) Tadeusza Micińskiego – podmiot liryczny pograża się w „otchłaniach duszy”, w *Anamorfozach* z tomu *Viraginitas* (1906) Ewy Łuski oraz *Gawotach gwiazdnych* (1905) Jana Wroczyńskiego świat wizji przekształca rzeczywistość w przedziwną baśń.

Wiedza artystów Młodej Polski na temat twórczości Gérarda de Nervalu nie była obszerna. Zenon Przesmycki nie wymienił nazwiska poety w gronie artystów francuskich w artykule pt. *Profile poetów francuskich*³⁶, w którym analizował fenomen symbolizmu, przywołał wówczas utwory Charlesa Baudelaire’a, Paula Verlaine’a, Alfreda de Musseta, Alfreda de Vigny, Henri Murgera, Gustawa Nadauda, Catulle’a Mendesa, Teodora de Banville’a, Leconte de Lisle’a, czy Théophile’a Gautiera³⁷; był zwolennikiem monizmu, homogeniczności³⁸. Maria Komornicka mogła natomiast znać twórczość Nervalu, zajmowała się bowiem tłumaczeniami dzieł francuskich autorów, interesowały ją nowoczesna proza, oniryzm. Utwór *Biesy*, który opublikowała na łamach „Chimery”, nawiązuje do *Aurelii*, jest także wizyjny i anamorficzny. Jednak nie *Biesy*, lecz *Xięga poezji idyllicznej* (1917–1927), tom 50 wierszy pisanych już z drugiego brzegu „szaleństwa” i rozpacz, wyznacza kolejny etap ezoterycznych rozważań. W *Xiędze* Komornicka tworzy synkretyczny obraz dziejów ludzkości (por. *Hymny nadziei*), łączy wątki zaczerpnięte z mitów wschodnich i chrześcijaństwa, ożywia mity alchemiczno-inicjacyjne³⁹.

³⁵ Por. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 134. Bibliografia prac poświęconych Marii Komornickiej jest imponująca. Za najważniejsze z nich uważam: M. Podraza-Kwiatkowska, „Daleś mi dziwną duszę i ciało...”, w: M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996; A. Czabanowska-Wróbel, *Powrót Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2/3, s. 10; M. Janion, *Maria Komornicka. Im memoriam*, w: tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 253–262; E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, dz. cyt.; G. Ritz, *Maria Komornicka: zagrożone autorstwo a kategoria „gender”*, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 1, s. 33–51; K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002; I. Filipiak, *Maria Komornicka. Kreacje tożsamości*, Gdańsk 2004; B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010; K. Krasuska, *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/ Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*, Warszawa 2012.

³⁶ Z. Przesmycki, *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 1–4, s. 3.

³⁷ Tamże, s. 3.

³⁸ Tamże.

³⁹ E. Boniecki, *Dekadent jako ostatni z rodu. Historia Marii Komornickiej vel Piotra Własta*, „Twórczość” 2022, nr 1, s. 83.

W *Biesach* bohaterka rozpoczyna swoją opowieść po przebyciu choroby – „manii samoprześladowej”, i podobnie jak bohater Nerval, podejmuje wędrówkę w głąb siebie, poprzez sny, halucynacje, trudną rzeczywistość. Świat, w którym żyje przypomina ruiny (przestrzeń przekształca się pod wpływem spojrzeń, widzeń bohaterki), inspiracją dla jej działań jest pragnienie poznania, rozpoznania samej siebie. Dokonuje się ono także poprzez różne formy pamięci. Bohaterka nieustannie przywołuje minione obrazy, rekonstruuje zdarzenia, tworzy *bricolage* wspomnień, któremu nadaje nowe znaczenie (por. obraz pastwiska i źrebięcia), pamięć ma mitotwórczy charakter. W opisywanych w *Biesach* aktach rekonstrukcji istotną rolę odgrywają symbole jaźni (zaułki, ulice, place, które układają się w mandałę) oraz symbole alchemiczne: gwiazdy, metale, szlachetne kamienie. Tak jak bohater Nerval, który traktuje sen na równi z rzeczywistością, podmiot liryczny poematu Komornickiej określa senny obraz jako „odbicie jednej z kart życia”:

Na księżycem ubielonej ścianie przesuwają się obrazy jak latarni magicznej, – a każdy był odbiciem jednej z kart mego życia, każdy był historią innego głodu, innego poszukiwania chleba życia – i pożerania w jego braku rzeczy martwych i plugawych, wszelakich odpadków i kałów, szkła, trucizn i kamieni; – a potem obłądy wstrętu, szal potępińczy, bratobójcza nienawiść dla świata, który jak ja nie umierał⁴⁰.

Sen przelewa się w rzeczywistość, znosi granice między wizją a stanem obecnym, wyznacza obszar wolności, staje się swoistym beczasem w nowej, nieznannej przestrzeni. Komornicka, tak jak Nerval (m.in. w *Nocach październikowych*) wprowadza swoją bohaterkę w świat znaków, symbolicznych obrazów cywilizacji. Miejska przestrzeń zostaje jednak zniekształcona. Sen w *Aurelii* łączy sferę zewnętrzną z wewnętrzną, jest często równoznaczny z marzeniem poetyckim, ma tekstowy charakter⁴¹, jest opowieścią, zapisem, nigdy jednak nie automatycznym, lecz w pełni przemyślanym, wkomponowanym w kolejną narrację. Inna opowieść, której częścią staje się sen – jak w poematach Tadeusza Micińskiego (jak *Pieśń tryumfującej miłości*), wydobywa właściwy sens symbolicznych obrazów. W utworach Tadeusza Micińskiego sen-marzenie i sen-tortura splatają się z wizjami apokaliptycznymi. Miciński nie tylko skupia uwagę na obrazach-wizjach, interesuje go sam podmiot – „Ja” doświadczające niezwykłych stanów, „Ja” – śniące i „Ja” marzyciela.

⁴⁰ M. Komornicka, *Biesy*, w: tejże, *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 364.

⁴¹ O tekstowym (językowym) charakterze marzenia poetyckiego: G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, przeł. W. Krzemiński, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, s. 234–246.

W twórczości polskiego modernisty kształtuje się postawa marzyciela, dla którego senna wizja staje się podstawą istnienia. „Ja” żyje wyłącznie w snach, rzeczywistość uaktywnia „nie – Ja”, jest przestrzenią działań dla „innego”, „drugiego”, być może mniej prawdziwego bytu. Prawdziwość nie jest określeniem stopnia realności, lecz skali doświadczeń. Cogito marzyciela, o którym wspominał Gaston Bachelard – funkcjonuje w stworzonej przez siebie wizji, „marzenia zastępują bowiem myśl”⁴². Marzenia, wizje, które prezentuje w swojej poezji Miciński, mają charakter materialny (wiążą się z żywiołowością natury: „(...) sięgają w głąb bytu, chcąc odnaleźć w nim to, co zarazem pierwotne i wieczne”⁴³). Człowiek jawi się w jego obrazach jako część natury, konieczny element wszechświata. Poetyckie obrazy mają u swej podstawy mit, obrzęd, odwołują się do tradycji, a zatem do źródeł wszelkiej twórczości. Miciński, podobnie jak Nerval, choć może w sposób bardziej wyrazisty – ukazuje rytm aktywności marzyciela, jego rozpaczliwe dążenia do samookreślenia, dotarcia do podstaw. Pragnienie to wynika z ogólnych dążeń (założeń filozoficznych, światopoglądowych) epoki, Fryderyk Nietzsche nazywa je „wiedzą radosną”, tęsknotą za „nadczłowieczeństwem”.

8.

Świat poezji Micińskiego jest w pełni anamorficzny. Bohater jego wierszy nakłada maski (wśród nich dominują Lucifer i Chrystus), przemierza wyobrażone przestrzenie: groty, zamczyska, pałace, zdobywa szczyty i penetruje wodne otchłanie, bywa rozbitkiem i „dumnym kniazem”. W wędrówce nie brakuje także przestrzeni kosmicznych – gwiazd, które tak, jak w twórczości Nerval’a pełnią nie tylko funkcję ornamentacyjną, lecz wyznaczają granice poznania. Miciński poddaje bohatera procesom inicjacji, świat zewnętrzny, choć jedynie wyobrażony, stanowi odbicie (w pełni czytelne w anamorficznym widzeniu) świata wewnętrznego.

Gwiazdy wydały nade mną sąd:
 – wieczną jest ciemność, wiecznym jest błąd.
 – Ty budowniku nadgwiezdnych wież
 – będziesz się tułał, jak dziki zwierz.
 – zapadnie każdy pod tobą ład –
 – wśród ognia zmarzniesz – stlisz się jak lont⁴⁴.

⁴² G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. dok. H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 359.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ T. Miciński, *Ananke*, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 56.

Doświadczenie istnienia – choćby wyśnionego (w perspektywie wizji) bywa dezintegrujące. „Ja – marzyciela” nieustannie przeżywa regres w wizyjnych obrazach (w których nie brakuje wizerunków czarnego rycerza, cienia, apokaliptycznego jeźdźcy galopującego po grobach przodków), pojawiają się interesujące aluzje do historii pojmowanej indywidualnie i kolektywnie. Podmiot liryczny doświadcza wizji – aktywnie w nich uczestniczy (por. *Mszę żałobną*).

George Poulet określa marzenie poetyckie jako hiperrealne, stanowiące rodzaj „marzenia na jawie”⁴⁵. W poezji Micińskiego obrazy wizyjne, marzenia „materializują się”, podmiot liryczny staje się ich uczestnikiem, jest podmiotem wydarzeń, które wymarzył, wyśnił. Język konstruuje obrazy-wizje jest ich podstawą, niezwykle ekspresyjny, symboliczny, ujawnia rolę rozumu (myślenie pojęciowe) i wyobraźni (nieświadomość). Wyobraźnia poddaje się władzy języka obrazów i pojęć, którą stopniowo przekracza. Uwolniona – tworzy niezwykle *bricolage* ułamków tekstów kultury, odprysków literackich, fragmentów legend i podań. Wizję współtworzy sen, który nadaje jej nowe znaczenie, wydobywa ukryte treści, zepchnięte do podświadomości pragnienia, doznania, uaktywnia emocje, które w „marzeniu na jawie” nie są tak oczywiste. Gaston Bachelard zwrócił uwagę na rolę doświadczeń pochodzących z okresu dzieciństwa, pozytywnych zdarzeń, które stanowią podstawę twórczości⁴⁶. Powrót do miejsc szczęśliwych – tak dzieje się w przypadku twórczości Nerval’a – ma charakter archetypiczny, jest powrotem do źródeł, odzyskaniem życiodajnych sił. W przypadku autora *El Desdichado* sytuacja ta wydaje się niezwykle istotna, w wizyjnych obrazach przedstawionych w wierszu podmiot liryczny „dwakroć przeszedł Acheron”, jest więc kimś, kto nieustannie przekracza, obcuje z „krajem umarłych” i powraca do świata żywych. Istotny wydaje się nie tylko sam proces wędrowania, obrany kierunek, czy moment przekraczania granic, lecz również jego ukryte znaczenie, świat wartości, bogacenie i ogołacanie duszy. Rytm wędrówki ma bowiem zmienny charakter, który wyznaczają: wstępowanie i zstępowanie. W *Aureli*, *Pandorze* oraz *Sylwii* zarówno sen, jak i marzenia na jawie mają swoje podstawy w żywiole kobiecości. Wizje, obrazy stają się introspekcjami, odwołują się do archetypów, symboli głębi, skrywanych przed światem doświadczeń. Archetyp *animy* poszukuje dopełnienia, żywioł kobiecości objawia swoją moc w introspekcjach, stanowi podstawę poetyckiego obrazu (jego ontologię)⁴⁷.

W wierszu Nerval’a elementy takiego właśnie obrazu stanowi grota, krzyk czarodziejki, pocałunek królowej. Zarówno wyobraźnia przestrzenna, jak i pobu-

⁴⁵ G. Poulet, *Metamorfozy czasu*, przeł. A. Siemek, W. Błońska, Warszawa 1977, s. 67.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

dzająca ją do działania energia katektyczna⁴⁸ konstytuują poetycki obraz. W twórczości Tadeusza Micińskiego wyobraźnia przestrzenna odsłania perspektywę czasową – podmiot liryczny jest bezpośrednim uczestnikiem wydarzeń, które rozgrywają się w wyimaginowanym świecie, w wizyjnej przestrzeni. Realizuje najczęściej jeden etap wędrówki, schodzi w otchłanie (*katabaza*) pogrąża się w mroku. W wierszach z tomu *W mroku gwiazd* motyw odrodzenia, powrotu (*anabazy*) poprzedza niezwykle złożony (wieloetapowy) proces samopoznania, wiwisekcji duszy. Miciński ukazuje świat w perspektywie upadku. Proces odrodzenia ma swoje zarodki w upadku, zgodnie z biblijną *Przypowieścią o ziarnku gorczycy*. Dokonuje się na wyższym poziomie rozwoju, dezintegracja ma więc pozytywny charakter. Inaczej proces ten kształtuje się w twórczości Nerval. Podmiot liryczny jego wiersza snuje opowieść z głębi przeżytych doświadczeń. Upadek nawet jeśli miał miejsce, jest już tylko wspomnieniem. Pamięć przeżytych cierpień, ich wspomnienie, wpływają na obraz codzienności. Wizja staje się alternatywą dla złożonej codzienności. Nerval unika słowa „choroba”, lęka się wykluczenia, które wiąże się z nią (czasowej izolacji, zerwania związków z codziennością na rzecz „szpitalnego piekła”). *Katabaza* okazuje się najbardziej rzeczywistym doświadczeniem (bezpośrednim, zapożyczonym doznaniem), podmiot liryczny *El Desdichado* zdaje się mieć ten etap za sobą, wspomnienie trudnych chwil wpływa na jego postawy. Wiersz skrywa zaproszenie do podróży, która przynależy do procesu życia, jest jej niezbywalnym elementem: żyć oznacza – podróżować. Jest to jeden z mechanizmów w procesie syntezy osobowości.

Jego etapy opisał w swoich dziełach Carl Gustav Jung:

Z reguły powstaje ona i jest zalecana [*misterium coniunctionis* – przyp. H.R.] w sytuacji, gdy „rozkład” doprowadził do takiego ukonstelowania się przeciwieństw, że pilną koniecznością staje się zjednoczenie osobowości. (...) Jeśli jednak doszło do możliwie najpełniejszego poznania cienia, wówczas wybucha konflikt, dochodzi do dezorientacji, „tak” i „nie” pojawiają się z taką samą siłą i nie sposób ich oddzielić od siebie za pomocą racjonalnej decyzji. (...) W tym momencie intelekt ze swoją logiką zwykł zawodzić, albowiem w logicznym przeciwieństwie nie ma czegoś trzeciego. Rozwiązanie, jeśli ma się pojawić, może być tylko irracjonalne⁴⁹.

Podobny sens syntezy, pragnienia ukonstytuowania osobowości poprzez formy pamięci (sen jest jedną z nich), w oparciu o dostępny język (symbole alchemiczne) funkcjonuje w *Biesach*. Komornicka, tak jak Miciński, odróżnia sen-marzenie od

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2017, s. 54.

snu tortury, sen może bowiem potęgować lęki, zmieniać czarowną wizję w koszmar, wyznacza etap w wędrówce w głąb siebie (ku samopoznaniu). Senny koszmar (np. zagubienie w labiryncie miasta, w mrocznych, zamkniętych zaułkach) uaktywnia mroczną sferę osobowości bohaterki *Biesów*, która w blasku księżyca ogląda w lustrze upiorne odbicie swego ducha. Synteza nie jest już możliwa, Księżyc, który oświeśla złowrogie odbicie w lustrze jest elementem innego alchemicznego symbolu – *rebis* i wskazuje na istotę żeńską, pasywną. Innymi składnikami owego symbolu są androgyn, kosmiczne jajo, smok i słońce. Każdy z nich pojawia się w *Biesach* i wyznacza nowy etap wtajemniczenia⁵⁰.

Inny etap doświadczenia wewnętrznego ukazują *Hymny nadziei* (z *Xięgi poezji idyllicznej*). Są to utwory, które Komornicka pisze w okresie „utajenia”, gdy przestaje funkcjonować w świadomości społecznej jako poetka, staje się Piotrem Włastem. Podmiot liryczny tych wierszy pragnie transformacji, wierzy w możliwość przeanielenia, spogląda na świat poprzez pryzmat mitów, legend, symboli różnych religii, kart Tarota. Nowa rzeczywistość, funkcjonująca w sennym marzeniu, ma charakter misterium, prowadzi do przemiany.

9.

Twórczość Komornickiej (zarówno *Biesy*, które są pamiętnikiem duszy, jak i *Xięga poezji idyllicznej*) oraz Tadeusza Micińskiego (poematy, *W mroku gwiazd*), który w projekcie lucyferyzmu chrystusowego łączył przeciwieństwa, podobnie jak Rudolf Steiner – wiązał postać Lucyfera z pojęciami rozumu i wiedzy⁵¹, zawierała podobne rozumienie natury, wtajemniczenia, o którym wspominał w *Aurelii* Nerval (poeta nawiązywał m.in. do twórczości Novalisa i Lichtenberga):

Od chwili kiedy nabrałem przekonania, że jestem poddany doświadczeniom Świętego wtajemniczenia, duszą moją zawładnęła nieopanowana siła. Miałem się za herosa żyjącego pod okiem bogów, cała natura przybrała nową postać, tajemne głosy wydobywały się z roślin, drzewa, zwierząt, najpokorniejszych owadów, aby mnie ostrzec i dodać mi otuchy. Język moich towarzyszy nabrał tajemniczych zwrotów, których sens był mi jasny⁵².

⁵⁰ M. Komornicka, *Biesy*, dz. cyt., s. 344.

⁵¹ Pisali o tym: H. Floryńska-Lalewicz, „Lucyferyzm chrystusowy” *Tadeusza Micińskiego* (1873–1918), „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1976, nr 3, s. 51–61; W. Gutowski, *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 119–131; J. Ławski, *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995; P. Próchniak, „Christus versus Luciferus”. *Fundamenty apofatycznej wyobraźni*, w: tenże, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 47–391.

⁵² G. de Nerval, *Aurelia*, dz. cyt., s. 85.

Dla Nervalu senne obrazy są przykładem „pozornej epifanii”⁵³. Wizja, halucynacje nie odsłaniają prawdy, dają tylko jej przedsmak, inspirują niekiedy do działania, istnieje bowiem inny wymiar rzeczywistości utkanej z materii zdarzeń. Całkowite wyzwolenie, ucieczka od codzienności okazują się niemożliwe. Bohaterka *Biesów*, podobnie jak bohater Nervalu, wikła się w słowa, obrazy, gesty, pozostaje „widzącą” w świecie odbić i spojrzeń. Niemoc wynikająca z braku pełnego, czystego spojrzenia, rodzi poczucie rozpacz, której nie można ukoić. Inny sens odnajduje podmiot liryczny *Xięgi poezji idyllicznej*, który w świecie sennych marzeń, krystalicznych wizji szuka dla siebie nadziei. W twórczości Micińskiego świat mitów, wyobrażeń, symboli ujawnia rozkład, wewnętrzną agonię. Tym, co łączy artystów, jest typ alchemicznej, magicznej wyobraźni oraz pragnienie tworzenia mitu indywidualnego w oparciu o doświadczenie wiedzy tajemnej, wsparte przekonaniem o duchowej naturze świata. Zarówno Nerval, Komornicka, jak i Miciński spoglądają na doświadczenia z „drugiego brzegu”. Nerval wspomina o „długiej chorobie”, Komornicka zaś nazywa ten czas: „manią samoprześladowczą”. Inne określenie przywołuje Miciński, który posługuje się pojęciem „nocy mistycznej”. Noc jest czasem pustki, niewiary, „ogółocenia”, które prowadzi do wiedzy, wtajemniczenia. W nawiązaniu do znaczenia nocy w pismach św. Jana od Krzyża – chodzi oczywiście o „noc oczyszczającą” i „jednoczącą”, przejście od świata iluzji do rzeczywistości sakralnej, które symbolizują ogień i oczyszczające źródło.

Podmiot liryczny wierszy Micińskiego wędruje zwykle w stronę światła (tak jest również skomponowany tom *W mroku gwiazd*), niekiedy jednak, jak w wierszu *Na księżycu czarnym wiszę...*⁵⁴, pochłania go mrok (symbolizujący upadek). Obecność świetlistego pierwiastka w mroku była już analizowana w kabale, także w symbolu alchemicznym *rebis* słońce i księżyc współistnieją ze sobą. Sytuacja ta oznacza dwie strony poznania, dwa wspierające się fenomeny (por. Mefistofeles w *Fauście* Goethego, koncepcja lucyferyzmu chrystusowego), które tak fascynowały modernistów.

⁵³ O znaczeniu „pozornej epifanii” pisze Piotr Śniedziwski w: *Czarne słońce i błędzące planety – wokół „El Desdichado” Nervalu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 273.

⁵⁴ O symbolice tego wiersza pisze M. Stala, *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżyca w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Kraków 2001, s. 75–93.

Bibliografia

- Abramowski E., *Metafizyka doświadczalna*, Warszawa 1980.
- Bachelard G., *Poetyka przestrzeni*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1979/1, s. 234–246.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyb. dok. H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice i fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996.
- Boniecki E., *Dekadent jako ostatni z rodu. Historia Marii Komornickiej vel Piotra Własta, „Twórczość”* 2022, nr 1.
- Boniecki E., *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.
- Czabanowska-Wróbel A., *Powrót Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2/3.
- Faivre A., *Western Esotericism: A Concise History*, przeł. Ch. Rhone, New York 2010.
- Filipiak I., *Maria Komornicka. Kreacje tożsamości*, Gdańsk 2004.
- Floryńska H., *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.
- Floryńska-Lalewicz H., „Lucyferyzm chrystusowy” Tadeusza Micińskiego (1873–1918), „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1976, nr 3, s. 51–61.
- Głowiński M., *Młodopolska lektura Słowackiego: Cezary Jellenta*, w: tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Gutowski W., *Królestwo Antychrysta i tęsknota Lucyfera. Oblicza szatana w literaturze Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 119–131.
- Gutowski W., *Miedzy inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.
- Helbig-Mischewski B., *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Jung C.G., *Mysterium coniunctionis. Studium dzielenia i łączenia przeciwieństw psychicznych w alchemii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2017.
- Komornicka M., *Biesy*, w: M. Komornicka, *Utwory poetyckie*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002.
- Krasuska K., *Płeć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker – Schuler, Mina Loy*, Warszawa 2012.
- Kristeva J., Gérard de Nerval, „Literatura na Świecie” 3/1995, s. 209–246.
- Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1980.
- Lange A., *Nowa literatura francuska*, „Bluszczy” 1904.
- Lévi-Strauss C., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001.
- Ławski J., *Wyobrażenia lucyferyczne. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”*, Białystok 1995.

- Matter J., *Histoire critique du gnosticisme, et de son influence*, Paris 1828.
- Michaux N., *O wyobraźni*, przeł. A. Lange, Warszawa 1896.
- Miciński T., *Ananke*, w: *Wybór poezji*, oprac. W. Gutowski, Kraków 1999.
- Nerval G. de, *Śnienie i życie*, przeł. R. Engelking, przed. T. Swoboda, Gdańsk 2012.
- Pastoureau M., *Czarne słońce melancholii*, w: *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 350–364.
- Podraza-Kwiatkowska M., „*Daleś mi dziwną duszę i ciało...*”, w: M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996.
- Porfiriusz z Tyru, *Grota nimf*, przeł. P. Ashwin-Siejkowski, Kraków 2006.
- Poulet G., *Metamorfozy czasu*, przeł. A. Siemek, W. Błońska, Warszawa 1977.
- Próchniak P., „*Christus versus Luciferus*”. *Fundamenty apofatycznej wyobraźni*, w: tenże, *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 47–391.
- Przesmycki Z., *Profile poetów francuskich*, „*Życie*” 1888, nr 1–4.
- Przybyszewski S., *Il regno doloroso*, Lwów–Warszawa–Poznań–Kraków–Lublin 1924.
- Przybyszewski S., *O nową sztukę*, w: *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław–Warszawa–Gdańsk 1977, s. 400–410.
- Przybyszewski S., *Sny na jawie*, „*Zdrój*” 1918, z. 3.
- Ribot T., *O wyobraźni twórczej*, Warszawa 1901.
- Richard J.-P., *Magiczna geografia Nerval*, w: tegoż, *Poezja i głębia*, przeł. i oprac. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 11–66.
- Ritz G., *Maria Komornicka: zagrożone autorstwo a kategoria „gender”*, „*Pamiętnik Literacki*” 2002, nr 1, s. 33–51,
- Stala M., *Fragmenty lunarne*, Kraków 2001.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
- Szymańska B., *Młodopolski mistycyzm*, w: tejże, *Mistycy i pesymiści, przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław–Kraków 1991.
- Warburg A., *Atlas obrazów Mnemosyne*, przeł. P. Brożyński, M. Jędrzejczak, Warszawa–Kraków 2016.
- Wązyk A., *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.
- Weiss T., *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974.
- Yates F., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977.

Hanna Ratuszna

Nicolaus Copernicus University in Toruń

**„DISTURBED HARMONY OF THE WORLD.”
GÉRARD DE NERVAL AND THE POETS OF YOUNG POLAND.
A FEW REMARKS**

Summary

The article comments on the poems of Gérard de Nerval (in particular “Aurelia” from 1855) and analyzes his work, which is dominated by the theme of individual initiation. Nerval uses dreamlike symbols, implements the theme of wandering, and refers to Christian mysticism, Kabbalah, and the religion of the East. Artists from Young Poland use a similar way of depicting the language of myths and symbols of the self. The similarity applies not only to the language of vision but also to aesthetic issues (the role of a wandering subject undergoes a process of transmutation understood in a specific way; it is a term present in alchemical reflection) and the concept of esoteric imagination. Cognition, just like in Nerval’s work, serves to recognize the place in the world (Maria Komornicka, Tadeusz Miciński) to try to revive (search for ‘new life’). An important role in artistic reflection is played, among others, by the symbolism of darkness and brightness; the poetic tale resembles bricolage, which reveals new meanings.

Keywords: Gérard de Nerval, Maria Komornicka, Tadeusz Miciński, esoteric imagination, Young Poland, tarot, Kabbalah, gnosis.