

Monika Rzeczycka
Gdańsk

Z dziejów ezoterycznej prozy Srebrnego Wieku¹. Teozoficzny debiut literacki Olgi Forsz

W rosyjskiej kulturze pierwszych trzech dziesięcioleci XX wieku bardzo wyraźnie zaznaczył się wpływ rozmaitych szkół i nurtów ezoterycznych. Uczestnictwo w seansach spirytystycznych, zainteresowania okultystyczne, obejmujące zarówno lekturę hermetycznych traktatów, udział w wykładach, jak i praktyki magiczne oraz wiele innych form poszukiwań kontaktu z nadprzyrodzonym, wychodzących poza oficjalną doktrynę cerkiewną, stanowiły dość powszechną tendencję wśród rosyjskich elit twórczych Srebrnego Wieku, a także, co najmniej jednego pokolenia po nim².

Jednym z najważniejszych kierunków ezoterycznych początku XX stulecia była teozofia – doktryna wprowadzona przez Jelenę Bławatską – założycielkę Towarzystwa Teozoficznego³ (dalej w tekście TT), autorkę *Izydy odsłoniętej* (org. *Isis Unveiled*, ros. *Разоблаченная Изида*), *Tajnej Doktryny* (*The Secret Doctrine*, ros. *Тайная доктрина*) i wielu innych poczytnych pozycji, stanowiących podstawę „nowej świadomości religijnej”. Doktryna Bławatskiej była oparta przede wszystkim na duchowej tradycji Indii i – jak jednogłośnie podkreślają jej krytycy – stanowiła niezbyt zręczną, lecz trafiającą na bardzo chłonny grunt kompilację wielu drugorzędnych źródeł doty-

¹ Niniejszy artykuł jest fragmentem powstającej właśnie monografii *Rosyjska proza ezoteryczna końca XIX – początku XX wieku*.

² Zob. np. *The Occult in Russian and Soviet Culture*, ed. Berenice Glatzer Rosenthal, Ithaca 1997 oraz *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w rosyjskiej literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Gdańsk 2000 oraz *Światło i ciemność. Motywy ezoteryczne w rosyjskiej kulturze początku XX wieku*, t. 2, pod red. E. Biernat i M. Rzeczyckiej, Gdańsk 2006.

³ Towarzystwo Teozoficzne zostało zarejestrowane w Nowym Jorku w 1875 roku.

czących historii religii i mitologii, a także różnych motywów i idei zaczerpniętych z XIX-wiecznych francuskich i angielskich powieści okultystycznych⁴. Koncepcja ta znalazła w Rosji żywy oddźwięk dopiero w pierwszych latach XX wieku, a więc co najmniej kilkanaście lat później niż na Zachodzie. Stało się tak dzięki staraniom rosyjskich kontynuatorów dzieła Bławatskiej, związanych bezpośrednio z centrum TT w Adyarze w Indiach, kierowanym przez jej następczynię, Annie Besant, a także z niemiecką sekcją tej organizacji, której przewodniczył charyzmatyczny Rudolf Steiner, późniejszy twórca Towarzystwa Antropozoficznego (dalej w tekście TA).

Wśród wyjątkowo aktywnych rosyjskich propagatorów teozofii wymienić należy Jekatierinę Pisariową, Annę Kamienską, Annę Minclową, Kleopatę Christoforową, Jelenę i Nikołaja Roerichów, a także Dmitrija Strandena, Pawła Batiuszkowa, Aleksandra Trojanowskiego i Jewgienija Kuzmina. Ich publikacje (przekłady traktatów Bławatskiej, Besant, Steinera, jak i własne teksty teoretyczne) stanowią o wkładzie Rosjan w rozwój europejskiej myśli ezoterycznej początku XX wieku⁵.

Na uwagę zasługują obecne w tym nurcie utwory literackie o aspiracjach artystycznych, zawierające jednak wyraźne dydaktyczne przesłanie. Część z tych tekstów można uznać wręcz za rodzaj literatury szkoleniowej, pełniącej rolę ilustracyjną i uzupełniającą w stosunku do tekstów teoretycznych i wykładów prowadzonych w ramach TT. Są one same w sobie interesującym i cennym materiałem literackim, a nadto potwierdzają nie tylko zainteresowanie okultyzmem w środowisku artystycznym, ale i osobiste zaangażowanie niektórych pisarzy w działalność organizacji ezoterycznych.

Taki charakter ma, bez wątpienia, debiut literacki Olgi Forsz, znanej pisarki epoki sowieckiej, cenionej autorki powieści historycznych, rzadko kojarzonej z duchowymi poszukiwaniami Srebrnego Wieku⁶. Twórczość Forsz, z okresu gdy mieszkała ona w Kijowie i była członkiem tamtejszego oddziału TT (w latach 1905–1909), a zwłaszcza jej utwory publikowane w periodyku „Zwiastun teozofii” („Вестник теософии”), w sowieckich encyklopediach literackich i podręcznikach historii literatury pomijało się milczeniem, lub kwitowało lakonicznymi stwierdzeniami typu: „Некоторые ее произведения этих лет отмечены увлечением теософией”, ze stosow-

⁴ Por.: N. Goodrick-Clark, *Okultystyczne źródła nazizmu. Tajne kultury aryjskie oraz ich wpływ na ideologię nazistowską. Ariozofowie z Austrii i Niemiec 1890–1935*, przekład J. Prokopiuka, Warszawa 2001, s. 35.

⁵ Zob. np. M. Carlson, *No Religion Higher Than Truth. A History of the Theosophical Movement in Russia, 1975–1922*, Princeton – New Jersey 1993.

⁶ Forsz zyskała popularność dzięki prozie historycznej. Jej najsłynniejsze powieści to: *Одеты камнем* (1924), trylogia *Радищев* (1932–39) i *Михайловский замок* (1946).

nym uzupełnieniem: „которая (теозофия – М. Р.) однако, преодолевается и развенчивается в незавершенном романе *Богдан Суховской*”⁷. Dopiero wydany w 1990 roku zbiór „zapomnianych” utworów Forsz, opatrzony wstępem Galiny Turczynej ujawnia nieco szczegółów biograficznych, które tworzą zupełnie inny od zwyczajowego wizerunek pisarki⁸. Co prawda Turczyzna pisze o życiu Forsz bardzo enigmatycznie, jednak fakty, które ujawnia, pokazują autorkę nie tylko jako przenikliwą obserwatorkę sceny literackiej Srebrnego Wieku, lecz także czynną uczestniczkę życia petersburskiej bohemy, realizującą swoisty projekt życiowórczy, który doskonale wpisuje się w rzeczywistość rosyjskiego symbolizmu. Olga Forsz wraz mężem i przyjacielem męża, wspomnianym wcześniej okultystą Jewgienijem Kuzminem i jego żoną stworzyli „związek czworga”, który pisarka nazwała, zgodnie zresztą z symbolistyczną konwencją, „poczwórnym androgynem” („четыре-членный андрогин”). Praca dla kijowskiego „Zwiastuna Teozofii”, którego Kuzmin był jednym z głównych redaktorów⁹, działalność społecznikowska, a nadto wspólne gospodarstwo domowe i opieka nad dziećmi obydwu rodzin, nawet w kategoriach eksperymentów Srebrnego Wieku, były nie lada odważnym konceptem socjalnym. W jednym z rękopisów Forsz, o znamienne symbolistyczno-sofiologicznym tytule *О Прекрасной Ламе*, znajduje się następujące uzasadnienie tego związku: „Это значит вот что, каждая из половин рассеченного плода Платонова мифа, ставшая во времени как половина ущербной, должна прежде всего найти себя до конца, выразиться совершенно. И уже по-своему завершившейся величиной соединиться с другой, тоже себя завершившей с дополняющей половиной. Такое соединение – грядущий творческий человек”¹⁰. Cały ten krótki fragment to w istocie kompletny zestaw słów-kluczy, które wchodziły w kanon dyskursu rosyjskich symbolistów. Nawiązują one zarówno do sofiologii Władimira Sołowjowa, idei Friedricha Nietzschego, jak i symbolistycznych koncepcji „mitotworzenia” i „życioworzenia”, obowiązujących w środowisku literackim tamtych czasów.

Udział Forsz w petersburskim, a później pietrogradskim życiu artystycznym nie budzi wątpliwości. Potwierdzają to uwagi wielu memuarystów Srebrnego Wieku, jak i utwory samej pisarki, będące niezwykle cennym

⁷ *Краткая литературная энциклопедия*, гл. ред. А. А. Сурков, Москва 1975, т. 8, с. 66.

⁸ О. Форш, *Летошний снег. Романы повесть, рассказы и сказки*, сост., вст. ст. и коммент. Г. П. Турчиной, Москва 1990.

⁹ Por. M. Carlson, *No Religion...*, p. 73.

¹⁰ Г. Турчина, *Тайный дар и духовная свобода*, [в:] О. Форш, *Летошний снег...*, с. 7.

źródłem wiedzy o rosyjskiej bohemie (powieści: *Сумасшедший корабль*, *Символисты*). Z całą pewnością wiadomo, że Forsz, po przeprowadzce do Carskiego Sioła w 1910 roku była stałym uczestnikiem zebrań Towarzystwa Religijno-Filozoficznego. Ponadto, zaprzyjaźniona z Iwanowem-Razumnikiem, publikowała w jego periodyku „Testamenty” („Заветы”, 1912–14)¹¹, a następnie weszła w środowisko twórców almanachu „Scytowie” („Скифы”, 1917). Wraz z Margaritą Sabasznikową (malarką, antropozofką, żoną Maksimiliana Wołoszyna) aktywnie działała w „Wolfie” („Вольфила” – Вольная философская ассоциация) – stowarzyszeniu propagującym między innymi idee steinerowskiej antropozofii¹². Nazwisko pisarki pojawia się zwykle w towarzystwie wspomnianego Iwanowa-Razumnika, a także Aleksandra Błoka, Andrieja Bielego, Borisa Lemana, a także Gorkiego, Jewgenija Zamiatina, Nikołaja Klujewa i poetów z grupy „Bracia Serafionscy” („Серапионовы братья”). Aaron Steinberg wspomina Forsz jako osobę niezbyt lubianą wśród literatów z powodu „zbyt przenikliwego daru obserwacji” i „bolesnej szczerości”¹³. W istocie, we wspomnieniach Bielego, Forsz przedstawiona jest w bardzo negatywnym świetle, jako sztandarowy przykład „eksantropozofów lub kandydatów na nich, (tych, którzy nie otrzymali pozytywnych rekomendacji od innych członków TA – M.R.)”, czyli „przedstawicieli taniego okultyzmu i złej mistyki”¹⁴. Wspomniany Steinberg cytuje słowa pisarki, która potwierdza swój udział w ruchu teozoficznym i późniejsze zainteresowanie antropozofią. Znamienne wydają się jej słowa o podróży do antropozoficznego centrum w Dornach w Szwajcarii i spotkaniu ze Steinerem, które tłumaczą wrogi stosunek Bielego

¹¹ Występowała tam pod pseudonimami A. Terek i Szach-Edin. W „Testamentach” opublikowała między innymi opowiadanie *Шелушея* (1913, № 7), będące rozwinięciem motywu „niedotykomki” Fiodora Sołoguba.

¹² Zob. R. von Maydell, *Anthroposophy in Russia*, [in:] *The Occult in Russian and Soviet Culture...*, p. 163.

¹³ Zob. А. Штейнберг, *Друзья моих ранних лет (1911–1928)*, подготовка текста, послесловие и примечания Ж. Нива, Париж 1991. Cyt. za: <http://nivat.free.fr/livres/stein/07.htm>.

¹⁴ Olga Forsz występuje tu razem z byłym antropozofem i eksprzyjacielem Bielego – Ellisem, (Lwem Kobylinskim) oraz okultystką Anną Minclową, pod której przemożnym wpływem Biely był w latach 1908–10. O bardzo napiętych stosunkach pomiędzy Forsz i Bielym świadczy korespondencja symbolisty. W jednym z listów do Iwanowa-Razumnika (z 8 kwietnia 1921) Biely tłumaczy się ze swojej publicznej napaści na pisarkę podczas zebrania „Wolfy”. Przyczyną awantury była wyrażona przez Forsz chęć wstąpienia do „Koła świadomości” („Кружок сознания”), któremu przewodniczył Biely. Forsz jako teozofka uważana była antropozofów za wroga i szpiega. Zob. *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка*, publ., вст. Ст. И коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада, Санкт Петербург 1998, s. 219–225.

do Forsz¹⁵: „С тех пор я интересовалась не только теософией, но и антропософией, – говорила она, – будучи в Базеле, я поехала в Дорнах на лекцию доктора Штейнера. И что же я вижу? Стоит этот самый доктор Штейнер, а против него у противоположной стены – бюст из мрамора. Я обернулась. И что же? Это бюст самого Рудольфа Штейнера! Подумайте! Человек стоит и говорит о себе самом, о своем учении, развивает его, глядя на свое собственное изображение в мраморе. Это же значит все вверх дном поставить! Ведь ни один русский человек не сможет с этим примириться.”¹⁶.

Okres zainteresowania antropozofią (i – być może – krótki okres przynależności do TA¹⁷) nastąpił po rozczarowaniu Forsz teozofią. Utwory, które wpisują się w tradycję dydaktycznej prozy ezoterycznej początku XX wieku powstały jednak wcześniej, w latach 1907–1908, czyli jeszcze w okresie kijowskim, przed wyjazdem pisarki do Petersburga. *Hinduski mędrzec* (*Индейский мудрец*) i *Passiflora* (*Пассифлора*) zostały opublikowane w pierwszym numerze „Zwiastuna Teozofii”, natomiast *U bram* (*Перед вратами*) w numerze kolejnym. W tym samym okresie Forsz współpracowała z kijowskim oddziałem TT jako prelegentka i można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że powyższe publikacje były materiałem uzupełniającym do jej ezoterycznych wykładów.

Teozoficzne opowiadania Forsz to rodzaj przypowieści, w których pojawiają się zarówno obrazy znane z tradycji chrześcijańskiej, gnostyckiej, jak i motywy buddyjskie czy szerzej – w duchu Bławatskiej – związane z hinduską tradycją religijną. *U bram* to utrzymana w poetyce przypowieści gnostyckiej wizja „powrotu do domu ojca”. Centralna postać utworu – bezimienny człowiek – jest posiadaczem boskiej pieczęci – stygmatu tak zwanych „królewskich dzieci”, który pozwala na rozpoznanie siebie i swoich braci jako istot wybranych (pneumatyków, jak powiedzieliby gnostycy), a także na odnalezienie swoich dopełniających „połówek”, z którymi wcześniej – przed

¹⁵ Stosunek Forsz do Bielego był równie niezyczliwy. Niejednokrotnie miała ona przekonywać Iwanowa-Razumnika, że jego wyobrażenie o Białym, jako o „drugim Tolstoju” literatury rosyjskiej jest wierutną bzdurą: „Поэтому смешно то, что наш милый Разумник Васильевич, хороший человек, так преклоняется перед Андреем Белым! Разумнику лестно преклоняться перед Белым, которого он придумал называть вторым Толстым!”, czytamy we wspomnieniach Steinberga. A. Штейнберг, *Друзья мойх ранних лет...*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Co prawda na listach członków TA Forsz nie figuruje, ale ze słów Bielego można wywnioskować, że przez pewien czas należała ona do grona antropozofów. „(...) ей место в антропософском кружке именно потому, что она некогда была в Антропософском Обществе, откуда ушла с негодованием”. Zob. *Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка...*, s. 220.

narodzinami w materialnym świecie – stanowili jedną androgyniczną całość. Pieczęć jest kluczem do odczytania boskiego porządku świata i prawdziwego piękna, ukrytego pod złudną powłoką materii. Dzięki niej królewskie dziecko zna jedyny cel swego życia – pełen przeszkód i cierpień powrót wraz z innymi nosicielami pieczęci do rajskiego ogrodu króla. Co prawda Forsz nie używa w tym utworze typowych gnostyckich terminów takich jak iskra (*pneuma*), archont, pleroma czy Demiurg, ale tekst roi się od słów-kluczy, wpisujących się w tę symbolikę, oczywistych dla adepta duchowej nauki. Są to przede wszystkim obrazy, które układają się w system przeciwieństw: światło i mrok, świetliste duchy i duchy ciemności, wspaniały ogród i mroczna przestrzeń za murem, zamknięta i otwarta brama, bracia i „inni” (czyli ci, którzy nie posiadają pieczęci), a także takie motywy jak zapomnienie, powrót, strażnicy. Opowiadanie koncentruje się na przedstawieniu kolejnych etapów tułaczki człowieka, który pomimo momentów zwątpienia, przez całe życie chroni swój największy talizman – ową boską pieczęć. Po śmierci trafia przed tron króla-ojca, otrzymuje świetlistą szatę, symbolizującą boski rodowód i czystość, a następnie wstępuje do ogrodu.

Hinduski mędrzec odwołuje się bezpośrednio do jednej z najbardziej znanych przypowieści buddyjskich o Kisa Gotami, kobiecie, która straciła dziecko i w rozpacz szukała kogoś, kto wróciłby mu życie. Spotkany po drodze Budda prosi o przyniesienie ziarna gorczycy z domu, w którym nigdy nikt nie umarł. Zrozumienie prawdy o istocie życia i nieuchronności śmierci, a co za tym idzie współczucie dla każdego żywego stworzenia, przynosi kobiecie ulgę w cierpieniu. Z kolei *Passiflora* to alegoryczna opowieść o procesie przemiany, której doświadcza adept wiedzy duchowej. Pod obrazami artysty malarza, starca, palety farb i pędzli oraz kwiatu passiflory ukrywa się ezoteryczny sens. Istota ludzka wkracająca na ścieżkę poznania, musi się liczyć z utratą wszystkiego, do czego była wcześniej przywiązana, zwłaszcza własnego „ja” – takie jest główne przesłanie opowiadania. Końcowa scena opowieści to motyw wyzwolenia. Bohater wypuszcza z rąk kwiat passiflory – symbol cierpienia, związanego egoistyczną postawą człowieka. Kwiat rozwija się wówczas w świetlisty różo-krzyż, zwiastując narodziny nowej istoty. Nieprzypadkowo Forsz wybiera passiflorę (inaczej – męczennicę, ros. страпонбет) i wpisuje go w ezoteryczny – tym razem różokrzyżowy, kontekst. Ta egzotyczna, południowoamerykańska roślina, dzięki swojemu niezwykłemu wyglądowi została włączona do chrześcijańskiego herbarza roślin symbolicznych. Podobno to XVII-wieczni misjonarze nadali jej nazwę „kwiatu męki pańskiej”, poprzez skojarzenia z cierpieniami Chrystusa. Według tej koncepcji pięć pylników to pięć chrystusowych ran, szyja słupka – to ramię krzyża, a trójdzielne znamię – trzy gwoździe. Pięć płatków i tyleż

działek kielicha, to dziesięciu apostołów (bez Judasza i Piotra), zaś postrzępiony przykoronek – to korona cierniowa.

Dydaktyczna proza Forsz to doskonały przykład eklektycznego charakteru ezoteryzmu w Rosji. Symbolika wykorzystana przez pisarkę została zaczerpnięta z różnych systemów ezoterycznych. Obecne są tu symbole gnostyckie, buddyjskie, a także należące do tradycji różo-krzyża, które w połączeniu – zgodnie z doktryną Bławatskiej – mają być dowodem na istnienie jednej wspólnej, pradawnej tradycji, której okruciny zachowały się w różnych wierzeniach i rytach.

Utworem obszerniejszym i znacznie bardziej skomplikowanym, zarówno pod względem formalnym, jak i fabularnym jest *Rycerz z Norymbergi* (*Рыцарь из Нюрнберга*), opowieść napisana w 1907 roku i opublikowana w Kijowie rok później¹⁸, którą można uznać za faktyczny pisarski debiut Forsz. Pozwala on zaliczyć autorkę do grona zapomnianych pisarzy-ezoteryków Srebrnego Wieku obok Wsiewołoda Sołowjowa, Piotra Uspienskiego czy Aleksieja Skaldina. Opowieść składa się z sześciu rozdziałów, z których każdy rozpoczyna się znamienym mottem – zwłaszcza w kontekście ezoterycznym. Pierwszy epigraf to fundamentalny dla okultystów cytat z hermetycznego tekstu *Tablicy Szmaragdowej* (*Tabula Smaragdina*): „Co na górze to i na dole”¹⁹, odnoszący się do analogii pomiędzy makro i mikrokosmosem. Drugie motto pochodzi z pism Władimira Sołowjowa i dotyczy mocy ukrytej poza świadomością człowieka: „В нас самих заключается бесконечное богатство сил и содержания, скрытых за порогом нашего сознания” (s. 19). Trzeci cytat został zaczerpnięty z traktatu Rudolfa Steinera, *Filozofia wolności* (*Philosophie der Freiheit*)²⁰. Brzmi on: „Jeder von uns ist berufen zum freien Geiste, wie jeder Rosenkeim berufen ist, Rose zu werden” (s. 24), co można przetłumaczyć następująco: „Każdy z nas powołany jest by być duchem wolnym, jak każdy kielek róży powołany jest by stać się różą”. Zwraca w tym cytacie uwagę symbolika różokrzyża, która pojawia się, jak pamiętamy, także w dydaktycznej *Passiflorze*²¹. Kolejne motto pochodzi z *Księgi Rodzaju*: „A gdy byli na polu, Kain rzucił się na swego brata

¹⁸ *Rycerz z Norymbergi* został wydany w kijowskiej drukarni Piotra Barskiego. Książkę ilustrowała malarka-awangardzistka Aleksandra Ekster.

¹⁹ Autorka podaje ten cytat w zapisie oryginalnym (greką). Wszystkie cytaty z tej opowieści pochodzą z wydania: О. Форш, *Летомний снег...* i będą oznaczone w tekście numerem strony, z której zostały przepisane.

²⁰ *Filozofia Wolności* została napisana w 1894, a więc jeszcze przed założeniem przez Steinera Towarzystwa Antropozoficznego.

²¹ Rudolf Steiner był członkiem bractwa Róży i Krzyża i wiele idei obecnych w jego traktatach zawiera motywy zaczerpnięte z tej tradycji ezoterycznej.

i zabił go” (s. 32), a dwa ostatnie są fragmentami poezji z tomu *Przejrzystość* (*Прозрачность*) symbolisty Wjaczesława Iwanowa: „Меч жреческий – Любовь” (s. 37) i „Отколе жертва?» – Ты и Я – отколе? Все жреп и жертва. Все горит. Безмолвствуй” (s. 42).

Wykorzystane epigrafy, pochodzące bądź ze źródeł doskonale znanych i cenionych w środowisku literackim Srebrnego Wieku (*Tablica Szmaragdowa*, Sołowjow, Steiner, Biblia), bądź wręcz pochodzące od samych symbolistów (Iwanow) wydają się celowo skomponowane w sekwencję obrazującą proces duchowej inicjacji. Wydaje się wręcz, że cała zawikłana fabuła opowieści, została podporządkowana ezoterycznej symbolice poszczególnych scen, by w finale doprowadzić do transformacji, czy, jak raczej powiedzieliby adepci duchowej nauki, transfiguracji głównego bohatera. Centralną postacią opowieści Forsz jest malarz Roebich (zastanawia tu podobieństwo do nazwiska rosyjskiego malarza-ezoteryka przełomu wieków, Nikołaja Roericha). Bohater przeżywa duchowy i artystyczny kryzys. Jego niepokojące cykle obrazów przedstawiają Człowieka-Wybrańca o lucyferycznych cechach. To nagi człowiek z promiennymi oczyma, zaprezentowany na kolejnych etapach ewolucji, ujętej zgodnie z koncepcją teozoficzną od epoki minerału (kryształu), poprzez etap roślinnej wegetacji, byt zwierzęcy, aż do boskiej Monady – Jaźni. Na każdym z etapów Wybrańiec jest przedstawiony jako ten, który łamie stare zasady i daje początek nowej epoce. Zgodnie z nietszcheńską zasadą stoi „poza dobrem i złem”. Na ostatnim płótnie, które zamyka pionowy cykl Roebicha, owa istota nabiera cech boskich: stoi z rozkrzyżowanymi rękoma, w pozie człowieka witruwiańskiego, patrząc prosto w słońce, i jednocześnie wysyłając promienie ze swego wewnętrznego słońca. Sam staje się „nositелем światła” – Lucyferem. Dzięki komentarzom narratora wiemy, że obraz ten symbolizuje osiągnięcie poznania (*gnosis*), pozwalające na tworzenie własnych praw w ramach boskiej wolności („łamanie horyzontów” jak pisze Forsz). Postać stworzona przez Roebicha to jego *alter ego*, a raczej projekcja demonicznej istoty, która „zamieszkała” w nim podczas pobytu w Norymberdze. Tu czytelnik otrzymuje „opowieść w opowieści” wraz z całą kolekcją rekwizytów znanych z prozy gotyckiej: średniowieczny zamek z basztą, legendę o diabolicznym rycerzu Karlu von Erenbergu, który jakoby podpisał pakt z siłą nieczystą, a następnie, pojmany podczas czynów wampirycznych, został poddany torturom. Jest także, dopełniający atmosferę grozy portret, na którym zgodnie z gotycką konwencją, zwracają uwagę przede wszystkim straszne, jakby zwierzęce oczy rycerza-złoczyńcy. Roebich poruszony historią Erenberga oddaje się myślom o faustowskich motywacjach przekłętego rycerza. Jakby na jego wezwanie z mroku wyłania się tajemniczy nieznajomy, który proponuje artyście „zerwanie owocu z drzewa poznania”.

Upprzedza, że jest ono najwyższą nagrodą za „świadomy upadek” i oznacza wyjście poza „prawo tysiącletniego wspinania się zwierzęcia ku Bogu”, to znaczy – wiąże się z „zerwaniem Pieczęci Pana” i staniem się „jako Bóg”. Droga Wybrańca, którym potencjalnie może być Roebich, to droga totalnej samotności (ani przodków, ani potomstwa, ni rasy – ostrzega nieznajomy). Malarz – jak Faust – przystaje na propozycję, powtarza stosowne zakłęcie-przysięgę i zostaje „przyjęty przez Ziemię”. To niewątpliwie pierwszy etap inicjacji, zgodnie z hermetyczną formułą VITRIOL (*Visita Interiorem Terrae, Rectificando Invenie Occultum Lapidem*, która oznacza „Wstąp w głąb Ziemi, a w oczyszczeniu przez nią znajdziesz Kamień Filozofów”). W wyniku zerwania pieczęci Wybraniec staje się wolny: przestaje go obowiązywać prawo życia i śmierci. Wypowiada wówczas słowa: „przekraczam, otwieram, przyjmuję”, które inicjują jego połączenie z Obcym. Roebich czuje jak od demonicznego nauczyciela wnikają do jego żył „lodowe potoki” i spada w otchłań. Ta lucyferyczna przemiana skutkuje chorobą (oczy bez blasku, brak woli życia, chłód w sercu, odczuwalna wewnętrzna obecność Obcego) i wampiryzmem (najpierw rzuca się na surowe mięso, następnie pożąda krwi kota i ogromnym wysiłkiem pokonuje pokusę zabicia dziewczyny o znaczącym imieniu Wiera). Tu utwór Forsz przynosi kolejny motyw, wpisujący się w kanon literacki Srebrnego Wieku: sofologię. Autorka umieszcza w opowieści postacie dwóch kobiet: Wierę i Marię, reprezentujące dwa przeciwstawne aspekty kobiecości. Pierwsza z nich okazuje się pustą, egzaltowaną i nieprawdziwą – upadłą i „bezskrzydłą”²². Wiera markuje stany mistyczne i udaje chęć poniesienia ofiary. W obliczu duchowej próby przegrywa i znika ze sceny. Druga kobieta jest skromną i prostą wdową po duchownym, która żarliwą modlitwą i oddaniem, próbuje pomóc cierpiącemu Roebichowi. Nie ujawnia swojej miłości, służy i troszczy się o niego, znosząc obraźliwe uwagi chorego. To ona w ostatecznym rozrachunku okaże się prawdziwym wcieleniem Sofii, która przynosi bohaterowi wyzwolenie spod władzy demona. Sofijny nastrój podkreślają słowa malarza o „Dziewicy, która pokona węża” i jej „zbawczym promieniu”²³, a także szereg obrazów towarzyszących duchowej inicjacji bohatera.

Ostatni rozdział opowieści przynosi drobiazgową, zawiłą relację z procesu duchowej przemiany Roebicha, do której dochodzi pod wpływem modli-

²² Warto przypomnieć, że Sofia-Mądrość Boża z ikon jest istotą uskrzydloną. Najczęściej jest ona czerwonoskrzydłym aniołem o cechach kobiecych. Piszę o tym szerzej w książce *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej rosyjskich symbolistów*, Gdańsk 2002, s. 96, przypis 26.

²³ Promień białego światła wypływający z dłoni Sofii w kierunku ziemi jest obecny na wszystkich „kobiecych” ikonach Sofii – Mądrości Bożej.

twy Marii-Sofii. Wielość obrazów i symboli należących do tradycji różnych szkół ezoterycznych, które pojawiają się w tym dość długim fragmencie, każe zatrzymać się jedynie na najważniejszych etapach transfiguracji: Roebich pragnie śmierci i wyciszenia. Leży tygodniami bez ruchu, jakby wracając do pierwszego, kamiennego etapu ewolucji człowieka. Następnie wstępuje na spiralną drogę od dołu ku górze²⁴. Rozpoczyna się duchowa podróż przez wszystkie etapy ezoterycznej ewolucji: mineralny, roślinny, zwierzęcy (popędowy) i w końcu ludzki-boski. Każdemu z nich towarzyszą obrazy i emocje, z którymi Roebich musi się pojednać. Taki przebieg procesu przemiany teozofowie przejęli z tradycji buddyjskiej, w której umieranie i ponowne narodziny łączy się z całym szeregiem projekcji, towarzyszących człowiekowi. Jest on obecny także w różnych wariantach w europejskiej tradycji hermetycznej. Roebich wspina się po spirali i, podobnie jak bohater *Passiflory*, odrzuca wyobrażenia na swój temat i „przywiązania”. Staje się coraz lżejszy i spokojniejszy. Na końcu spirali dociera do duchowego Słońca, reprezentującego boskość. Podobnie jak bohater z jego obrazów, malarz staje naprzeciw Słońca, w którym rozpoznaje niebiańskiego Ojca. Próbuje połączyć się z nim. Jednak Ojciec okazuje się tylko lustrzanym odbiciem samego Roebicha, kolejną projekcją – złudzeniem. Malarz w malignie rzuca się na swoje odbicie, a następnie z pokaleczoną głową złorzeczy Bogu. W tym czasie wierna Maria modli się w intencji ozdrowienia. Dzięki niej Roebich wstępuje ponownie na spiralną ścieżkę ku górze. Widzi ów biały promień Sofii, który jak miecz przecina przestrzeń. Rozpoznaje jego źródło:

Ничего для глаз человека: ни очертаний, ни цвета, вместе с тем жизнь кипучая. Жизнь огромного мозга вселенной билась в тончайшей сети воздушных течений. Прорезывая их все, прорезывая все миры, могучий белый луч, как меч, падал вниз. Неизъяснимый источник струил вдоль луча живой трепетный свет; раскрытыми воспринимающими чашами изогнулись под ним все сферы.

Вечно женственное принимало семя.

Откуда меч, где неизъяснимый источник?

Высоко-высоко, вне сфер, белевкий Агнец, закланный, заслонил очертанием источник²⁵.

Mamy tu do czynienia z wizją alchemicznych zaślubin. To jeden z kluczowych obrazów soteriologicznych, wpisujących się różne tradycje ezoteryczne. Świadek boskiego misterium – Roebich – próbuje dotrzeć do źródła

²⁴ Motyw spirali rozszerzającej się ku górze, symbolizującej ścieżkę duchowego rozwoju, pojawia się w pismach teozofów i antropozofów, a później także u symbolistów.

²⁵ О. Форш, *Рыцарь из Нюрнберга...*, с. 46.

światła, jednak jakaś siła nie pozwala mu na to. Na ciele Baranka pojawia się wówczas płomienny napis „ofiara”. (Raczej niezamierzona przez autorkę groteska burzy podniosłą atmosferę tej sceny, przynosząc natychmiast skojarzenia z techniką komiksu i filmu animowanego).

Ten obraz zwiastuje kolejny ważny etap inicjacji. Bohater opowieści przechodzi fazę buntu. Pojawiają się ezoteryczne słowa-klucze, rozpowszechnione na Zachodzie przez Bławatską: „strażnik Progu” i „zasłona Izdy”. Oznaczają one przeszkody, z którymi musi poradzić sobie inicjowany. Dzięki modlitwie Marii-Sofii strażnik progu, reprezentujący wewnętrzne ograniczenia człowieka, odchodzi, wskazując dalszą drogę. Ponownie, jakby dla przypomnienia, na ciele Baranka pojawia się napis „ofiara”. Malarz podchodzi do ogromnego kielicha i „wlewa się” do jego wnętrza. W tym akcie składa ofiarę ze swojego „ja”, które rozpuszcza się w zawartości Graala. Dopiero wówczas Roebich osiąga prawdziwe poznanie (*gnosis*):

В музыке сфер познал мировое. Все числа, все краски, все имена. Стали как боги²⁶.

Żeby mógł dokonać się akt zbawienia człowiek musi dobrowolnie opuścić boską przestrzeń i w akcie miłości, pojednać się z Obcym. W ostatniej sekwencji tej mistycznej sceny Roebich przyjmuje cierpienia Obcego, czyli cielesną, popędowną część siebie i powraca na samo dno spirali, by rozpocząć żmudny, lecz tym razem świadomy powrót ku boskiej Pełni. Na ciele Baranka pojawia się nowy napis: „odkupiony”. Roebich budzi się z letargu, krwawy ślad po ranach na czole układa się w kształt cierniowej korony. Modlącej się Marii malarz proponuje małżeństwo. Komentarz narratora, rodem z ezoterycznych powieści Wiery Kryżanowskiej-Rochester²⁷, zamyka tę historię melodramatycznym finałem:

Мария Ивановна долго смотрела в глаза Ребиха и, сердцем поняв, что совершилась великая тайна, стала на колени: „Твоя воля, твоя сила”...

– Батюшка, – сказала она вставая, – батюшка, а ведь мне нельзя будет белой фаты, я вдовая... (s. 48).

U Forsz, zwłaszcza w *Rycerzu z Norymbergi* mamy do czynienia z syntezą obrazów teozoficznych (strażnik progu, spiralna, wstępująca droga duchowego rozwoju, cień-Obcy), wątków hermetycznych i gnostycznych (dualizm świata, pleroma, muzyka sfer, iskry, symbolika ognia), chrześcijańskich

²⁶ Ibidem, s. 47.

²⁷ O Wierze Kryżanowskiej-Rochester zob. T. Klimowicz, *Poszukujący, nawiedzeni, opętani. Z dziejów spirytyzmu i okultyzmu w literaturze rosyjskiej*, Wrocław 1992.

(motyw Baranka, ofiary, modlitwy, korony cierniowej, zbawienia przez cierpienie, pokory, Graala), symbolistycznych, w duchu Sołowjowa (sofiologia i syzygia) oraz motywów znanych z prozy gotyckiej, dynamizujących akcję (duch przeklętego rycerza, portret, średniowieczna baszta, pakt z diabłem, wampiryzm), które cieszyły się uznaniem wśród wielu twórców Srebrnego Wieku. Wprowadzony przez Forsz w *Rycerzu z Norymbergii* wątek sztuki, jako drogi do duchowego oświecenia, dodatkowo staje się źródłem cennych informacji o nastrojach panujących w środowisku literackim²⁸.

Nieznosnie patetyczny nastrój ostatnich sekwencji opowieści Forsz okazuje się zgubny dla tego w gruncie rzeczy interesującego fabularnie i formalnie tekstu, w którym przestrzeń materialna, sfera nadprzyrodzona i sztuka, jako element syntetyzujący, splatają się ze sobą w zgodną całość. Niestety zbyt wyraźnie brzmi tu niezmacona wątpliwościami pewność akolity, która – gwoili sprawiedliwości – obecna jest także u innych rosyjskich adeptów duchowej nauki początku XX wieku²⁹. Jeśli jednak pominąć te niezręczności tekstu, będące koniec końców dziełem literackiej debutantki, wówczas zarówno opowiadania, jak i opowieść Forsz okazały się doskonałym materiałem badawczym, pozwalającym na wyodrębnienie oraz analizę motywów i chwytów charakterystycznych dla prozy ezoterycznej Srebrnego Wieku.

S U M M A R Y

This article is part of a larger study entitled *The Russian Esoteric Prose of Early Twentieth-Century*. The article deals with Olga Dmitriyevna Forsh's theosophical prose which was written in Kiev between 1907–1908. Particular attention is given to the analysis of various esoteric motifs (Buddhist, Christian, Rosicrucian, Hermetic and Gnostic) in Forsh's tale *The Knight of Nuremberg* (*Rytsar' iz Nurenberga*) as well as in her short stories: *The Elder of India* (*Indeiskii mudrets*), *Passion flower* (*Passiflora*) and *Before the Gates* (*Pered vratami*).

²⁸ „Życiotworzenie” jest wręcz obsesyjnym motywem Srebrnego Wieku, który jednak pojawia się częściej w tekstach programowych symbolistów niż w literaturze pięknej (np. w wystąpieniu Briusowa, *Ключи тайн* z 1904 roku). W prozie powieściowej spotykamy ten wątek w *Tworzonej Legendzie* (*Творимая легенда*) Fiodora Sołoguba, a także u emigranta pierwszej fali, ezoteryka Borysa Popławskiego, w powieściach *Apollon Bezobrazов* (*Аполлон Безобразов*) i *Do domu z niebios* (*Домой с небес*).

²⁹ Np. w dzienniku intymnym Bielego z wczesnego etapu antropozoficznego. Zob. *Андрей Белый и антропософия. Материал к биографии (интимный)*, publ. Дж. Мальмстада, „Минувшее: Исторический альманах” 1992, № 6, 8, 9.