

ELŻBIETA FLIS-CZERNAK

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

„OBUMARŁE DOŚWIADCZENIE”.
ALEGORIA, MELANCHOLIA I FANTAZMATY LIBIDALNE,
CZYLI O KONDYCJI ARTYSTY NA PRZYKŁADZIE
WYBRANYCH UTWORÓW CHARLES’A BAUDELAIRE’A
I KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

Słowa kluczowe: alegoria, melancholia, sztuka, artysta, modernizm

Keywords: allegory, melancholy, art, artist, Modernism

Od śmierci, od twrogi śmierci rozpoczyna się wszelkie
poznanie wszystkiego¹.

Alegoria najtrwalej sadowi się tam, gdzie przemijalność
i wieczność zbliżają się do siebie najbardziej².

Inny posąg bez skazy kochasz w głębi duszy,
Ów zawsze najpiękniejszy, od wieków bez zmiany
Leżący dotąd w ziemi, ów – niewykopany...³.

Wymienione w tytule artykułu sformułowanie „obumarłe doświadczenie” pochodzi z eseju *Park centralny* Waltera Benjamina⁴. W ten sposób niemiecki myśliciel, pochylając się nad twórczością „malarza życia nowoczesnego”, Charles’a Baudelaire’a, ujmuje akt wewnętrzny, na mocy którego konstytuuje się intencja alegoryczna, znamienna dla oglądu rzeczywistości przez podmiot melancholijny.

¹ Franz Rosenzweig, *Gwiazda zbawienia*, trans. Tadeusz Gadacz (Kraków: Znak, 1998), 51.

² Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, trans. Andrzej Kopacki (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2013), 302.

³ L. Staff, „O, Kallipygos!”, in idem, *Poezje zebrane*, vol. 1 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 598.

⁴ Walter Benjamin, „Park centralny”, in idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, trans. Krystyna Krzemieniowa et al., ed. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 403.

W niniejszym studium interesować nas będzie pewien szczególny kompleks wyobrazeniowy, współtworzony właśnie przez kategorie alegorii i melancholii powiązane jednocześnie z tematem artystowskim.

W centrum działań analityczno-interpretacyjnych znajdują się utwory autora zbioru poetyckiego *Kwiaty zła* (1857) oraz wiersz *Stały w króla Ramzesa ogrodzie...* z szóstej serii *Poezji* (1910) Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Jak wiadomo, Baudelaire wywarł niewątpliwy wpływ na kształtowanie się osobowości twórczej polskiego poety⁵, choć kwestia ta nie stała się jak dotąd przedmiotem osobnego studium. Badacze wymieniają zazwyczaj kilka jego utworów (*Orzeł morski*, *Albatros*, *Gdzie bądź, gdziekolwiek...*), łącząc je odpowiednio z takimi dziełami Baudelaire'a, jak *Albatros* oraz *Anywhere out of the world. Gdziekolwiek poza światem*⁶. Wskazywano też na szersze związki tematyczne, akcentując zwłaszcza ciężący nad twórczością obu poetów stygmat śmierci, charakterystyczny dla wyobraźni melancholijnej⁷.

„Poezja Tetmajera to poezja śmierci, to ona bowiem wydaje się jedyną realnością, pojęciem, którego nie da się podważyć, nie da się zdekonstruować”⁸ – podkreśla Barbara Sienkiewicz, odsłaniając filozoficzne implikacje twórczości poety, trafnie ujęte w wymowną formułę „między obecnością a jej śladem”. Warto to z całą mocą zaznaczyć, gdyż w powszechnym odbiorze Tetmajer uchodzi ciągle jeszcze przede wszystkim za poetę „malarza” zmysłowego, plastycznego piękna, symbolistyczno-impresjonistycznych pejzaży czy sztampowych dekadencjów nastrojów. Tymczasem można powiedzieć, nawiązując do młodopolskiej

⁵ Warto nadmienić, że Tadeusz Boy-Żeleński w swoich szkicach pisał o admiracji, jaką Tetmajer żywił dla Baudelaire'a. Wspominał też o tym, że młodopolski poeta trzymał tom *Les Fleurs du Mal* na swoim biurku. Było to około roku 1890, a zatem jeszcze przed publikacją pierwszego polskiego tłumaczenia tego zbioru poetyckiego. Cf. Tadeusz Boy-Żeleński, „Baudelaire, poeta krakowski”, in idem, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, ed. Andrzej Z. Makowiecki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984), 114–115. Przypomnijmy też, że pierwsze polskie wydanie wyboru poezji Baudelaire'a ukazało się w 1894 roku, w przekładzie Antoniego Langego i Adama M-skiego (Zofii Trzeszczyńskiej).

⁶ Vide Maria Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (Kraków: Universitas, 2001), 145–146; Marian Stala, „Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera”, in idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele* (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1994), 149; K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2001), 166.

⁷ Vide Elżbieta Flis-Czerniak, „«Zmierchów żaloba». Melancholia w twórczości poetyckiej Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana”, in *Literackie zmiernicy dziewiętnastowieczności*, ed. Sabina Brzozowska et Aneta Mazur (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2013), 167–168.

⁸ Barbara Sienkiewicz, „Tetmajer – między obecnością a jej śladem”, in eadem, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej* (Kraków: Universitas, 2007), 98.

metaforyki i jednego z najczęściej pojawiających się w literaturze tego okresu symboli „znaczących”⁹, że autor wiersza *Psyche* był niewątpliwie artystą udreżonym przez Sfinksa, pełniącego w Młodej Polsce – przypomnijmy – funkcję „symbolu-alegorii tajemnicy”¹⁰, Sfinksa wyrażającego nieodgadnioną zagadkę bytu. Motyw ten zresztą wielokrotnie i w różnych wariacjach pojawiał się w twórczości poety, bardzo często występując w konfiguracji z tematem śmierci. Byt i nicność, istnienie i unieobecnianie się, nicestwienie to kwestie obsesyjnie wręcz powracające w poezji autora *Łąki mistycznej*. Ewokowane w wielu wierszach poczucie ontologicznego wyobcowania skłania Tetmajera do ciągłego ponawiania pytań o bytową konstrukcję świata i człowieka. Dla młodopolskiego autora najważniejszym problemem twórczym był bowiem sam fenomen istnienia, nacechowany przy tym głęboko w odczuciu podmiotu epistemologiczną niepewnością i egzystencjalną niepełnością.

Punktem wyjścia dla prezentowanych w niniejszym artykule interpretacji jest stwierdzenie, iż zarówno w refleksji Baudelaire’a, jak i Tetmajera-metafizyka¹¹, rozważającego możliwość otwarcia istnieniu „drzwi nicości” (*Wszechmocny Bóg*), ważne miejsce zajmuje kwestia kreacyjnych możliwości człowieka i związana z nią koncepcja artysty i sztuki. Należy przy tym zauważyć, że temat ten w przypadku autora *Evviva l’arte!* nie został jak dotąd w pełni rozpoznany przez badaczy. Koresponduje on wyraźnie – zaznaczmy – z obecnym w twórczości francuskiego poety kompleksem znaczeń, w którym mieści się i ideał piękna, i doświadczenie melancholijne, i z gruntu platońska „żądza nieskończoności”¹², postrzegana jako jeden z głównych czynników aktywności artystycznej, o czym na przedprożu XX wieku przekonywał Marian Zdziechowski, zabierając głos w toczącej się ówczesnie batalii o nową sztukę. Warto też zauważyć, że przytoczone powyżej sformułowanie, mówiące o transcendentnej tęsknocie artysty, już na poziomie językowym sugeruje związek Erosa i Tanatosa.

Wypada także na wstępie podkreślić, że dla prowadzonych w niniejszym studium rozważań istotne znaczenie ma zwłaszcza to, iż doświadczenie kruchości bytowania w świecie, poddanym nieubłaganemu naporowi czasu, wyrażone zostało w poezji Tetmajera, podobnie jak wcześniej uczynił to Baudelaire, za pomocą ekspresji alegorycznej. Ten sposób wypowiedzi odsłania już z samej racji swojej struktury – odwołamy się tu do stwierdzenia Paula de Mana – smutną czasowość

⁹ Maria Podraza-Kwiatkowska, op. cit., 132–136.

¹⁰ Ibidem, 132.

¹¹ Vide Maria Podraza-Kwiatkowska, „Kazimierz Tetmajer – metafizyk”, in *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, ed. Anna Czabanowska-Wróbel, Paweł Próchniak, Marian Stala (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2003), 7–18.

¹² Marian Zdziechowski, „Płazy a ptaki”, in *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, ed. Maria Podraza-Kwiatkowska (Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 2000), 84.

egzystencji¹³. Bolesław Leśmian, recenzując w 1910 r. zbiór poetycki Tetmajera, zawierający interesujący nas wiersz *Stały w króla Ramzesa ogrodzie...*, pisał, że „do dawnej jego bezmiennej i niepochwytnej melancholii wkrađło się poczucie czasu, który płynie i upływa, i wstecz za siebie pogląda, i ma swe imię na pozór określone... Ten wpływ czasu, to przemijanie chwil, o sobie nagle zadumanych, czujemy tu w każdym słowie, w każdym akordzie”¹⁴. Młodopolski recenzent, któremu także bliskie było dziedzictwo tradycji saturnicznej¹⁵, rozpoznał w twórczości Tetmajera postępujący proces melancholijny, zmierzający od pierwotnego, „bezmiennego” doświadczenia melancholii jako nieokreślonego smutku w kierunku głębszej pracy wyobraźni skupionej na temacie przemijania, popadnięcia we władzę czasu, który niechybnie popycha nas ku ostateczności śmierci. Wyobraźnia melancholiczna, snując swą opowieść o „upadku w czas”, najchętniej wypowiada się bowiem – co zauważył Walter Benjamin, pisząc na początku XX wieku o barokowym dramacie żalobnym w Niemczech – w estetyce alegorycznej¹⁶.

„Alegoryczne zapatrzenie w głąb”¹⁷

Klasyczne definicje alegorii jako figury retorycznej podkreślają rozdziew istniejący między dwoma planami znaczeniowymi konstytuującymi omawiany trop. Kwintylianus w *Institutio oratoria* pisał, że „albo co innego słowami, a co innego sensem wskazuje, albo nawet coś wręcz przeciwnego”¹⁸. Ten brak dosłowności i autonomicznego znaczenia alegorii może powodować problemy komunikacyjne, skłaniając do formułowania pytań o „granice przymusu bądź swobody rozumienia [...] zamkniętego sensu intencjonalnego”¹⁹. Stabilność sensów w przypadku tej figury semantycznej warunkuje pewien układ odniesienia, którym jest „ustanowiony zewnętrznie system znaczeń”²⁰, czyli dostępny i powszechny kod

¹³ Cf. Adam Lipszyc, „Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)”, *Teksty Drugie*, no. 1–2 (2004): 223.

¹⁴ Bolesław Leśmian, [Kazimierz Przerwa Tetmajer], idem, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, ed. Jacek Trznadel (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011), 251. Pierwodruk: „Kultura Polska”, no. 2 (1910).

¹⁵ O żywotności w poezji Leśmiana melancholicznych kompleksów wyobraźniowych vide Elżbieta Flis-Czerniak, „Żywoły melancholii, czyli «nad brzegiem żałoby...». Wyobraźnia melancholijna we wczesnej twórczości Bolesława Leśmiana”, in *Leśmian nowoczesny i ponowoczesny*, ed. Bogusław Grodzki et Dariusz Trzeźniowski (Radom: Wydawnictwo Politechniki Radomskiej, 2012), 93–107.

¹⁶ Cf. „Alegoria to przecież jedyne i przemożne *divertissement* melancholika”. Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 245.

¹⁷ Ibidem, 314.

¹⁸ Vide Janina Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, in *Alegoria*, ed. eadem (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 5.

¹⁹ Ibidem, 6.

²⁰ Gayatri Spivak, „Alegoria i dzieje poezji”, in *ibidem*, 104.

kulturowy. Alegoria mówi zatem o komunikacji realizowanej w układzie horyzontalnym, odwołującej się do tradycji, do jakiegoś zbioru szczątkowych zapisów, akcentując „doniosłość minionego”²¹ czy, jak to ujął Paul de Man, „niedosięzną uprzedniość”²², dystans między elementem znaczącym i znaczoną, między znakiem a jego sensem. Ta niespoistość implikowana samą retoryczną strukturą tropu skłoniła autora książki o języku figuralnym Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta do uznania opowieści o niemożności pełnego zespolenia kochanków, Erosa i Psyche, za *mythos* alegorii²³. Skierowała także jego uwagę na „przypadłości świadomego podmiotu”, posługującego się takimi figurami retorycznymi jak alegoria czy ironia, konstatając, że „świadomość ta najwyraźniej jest nieszczęśliwa, skoro próbuje z siebie wyjść na zewnątrz”²⁴.

W ten sposób znaleźliśmy się na „tropie” prowadzącym w stronę rozpoznania Waltera Benjamin, który jako pierwszy zwrócił uwagę na związki łączące alegorię z melancholią, przyczyniając się walcie do rehabilitacji tej deprecjonowanej w XIX wieku (zwłaszcza za sprawą przeciwstawiania jej symbolowi) figury semantycznej.

Niewątpliwą zasługą autora pracy *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* jest – jak można sądzić – zmiana stylu prowadzenia dyskursu o interesującym nas tropie. Niemiecki badacz i krytyk kultury zaproponował bowiem „filozoficzne poznanie alegorii”²⁵. Rozpatrywana pod takim kątem alegoria z klasycznej figury retorycznej, za sprawą przynależnej jej strukturze – odwołamy się tu do sformułowań Agaty Bielik-Robson – „kondycji separacji”, przekształca się w „trop istnienia jako takiego”²⁶. Staje się znakiem materii wydrążonej, ogołoconej z sensu, naznaczonej śmiercią, gdyż to śmierć, jak pisał Benjamin, „najgłębiej wyrzyna zębatą linię demarkacyjną między fizycznością a znaczeniem”²⁷. Dlatego też alegoria okazuje się formą ekspresji tak bliską melancholikowi, który boleśnie doświadcza swego „upadku w czas”. Adam Lipszyc w posłowniu do polskiego przekładu *Ursprung des deutschen Trauerspiels* podkreśla, że alegoria odcięta jest od komunikacji symbolicznie wyrażanej w układzie wertykalnym, wskazującym na istnienie jakiejś transcendencji i w tym sensie staje się znakiem melancholijnym. Nie oferuje ona – jak pisze wytrawny znawca twórczości Waltera Benjamin – „symbolicznych rozbłysków”,

²¹ Morton W. Bloomfield, „Alegoria jako interpretacja”, in *ibidem*, 53.

²² Paul de Man, „Retoryka czasowości”, in *ibidem*, 187.

²³ *Ibidem*, 195.

²⁴ *Ibidem*, 188.

²⁵ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 253.

²⁶ Agata Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności* (Kraków: Universitas, 2008), 500–501.

²⁷ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 218.

potrafi tylko w rozpaczliwych gestach odsyłać od jednego przedmiotu do drugiego na mocy samowolnych konwencji, produkować nieskończone, horyzontalne szeregi, w których każda rzecz może znaczyć coś innego. [...] Jest też znakiem na „czasie”, i to w podwójnym sensie: dlatego, że jest właściwa ponurym czasem nowożytnym, oraz dlatego, że alegoryczne sekwencje powstają w rytmie nieustannie osypujących się chwil, które nie zatrzymają się już nigdy w punkcie symbolicznego rozświetlenia²⁸.

Benjaminowa „filozofia” alegorii każe ją zatem postrzegać jako trop oznaczający „semantyczną rozpacz”²⁹, trop mówiący o ontologicznej bezradności człowieka wrzuconego w świat, poszukującego sensu istnienia i zmagającego się z nieokreślonymi tęsknotami i lękami własnej jaźni – człowieka zatrwożonego, przeżywającego *horror vacui*. Lęk otchłani sprawia, że próbuje on zapęlić pustą przestrzeń wokół siebie ocalałymi szczątkami, które mają pełnić funkcję „kotwicy” sensu w wydrążonej ze znaczeń rzeczywistości. „To właśnie – pisał Benjamin – jest istota melancholijnego zapatrzenia w głąb: ostatnie przedmioty [...] przeistaczają się w alegorie, te zaś wypełniają nicość, a zarazem owej nicości zaprzeczają”³⁰. Towarzysząca melancholikowi intencja alegoryczna każe mu szukać w świecie zewnętrznym znaków, by poprzez nie wyrazić traumę przemijania. Opiera się więc, wedle Benjamin, na zasadzie powtórzenia i zmyśle kolekcjonerskim, inwentaryzującym pamiętki pochodzące „z obumarłego doświadczenia, które zwie się eufemistycznie przeżyciem”³¹. Podmiot melancholijny rejestruje obraz świata w rozpadzie, fragmentaryczny, składający się ze spetryfikowanych elementów, które nie odsyłają już do żadnej całości, żadnego wyższego sensu, a jedynie się replikują, zamykając podmiot – niczym w gabinecie luster – w „alegorycznej logice odbić”³².

Aporetyczne piękno Baudelaire’a

Poezja Baudelaire’a, którego Albert Béguin uznał za poetę najbardziej świadomego swej estetyki, jaki kiedykolwiek istniał³³, pokazuje dobitnie, że autor *Kwiatów zła* posługiwał się alegorią jako figurą rozpadu. Jak pisał Jean-Pierre Richard o fenomenie twórczości piewcy paryskiego splinu: „obraz rozbitego świata wymaga bowiem retoryki pęknięcia. [...] w subtelnych dysonansach zestawia zderzające się ze sobą i pozbawione wewnętrznego związku małe obrazki,

²⁸ Adam Lipszyc, „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie”, in Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 340–341.

²⁹ Agata Bielik-Robson, op. cit., 438.

³⁰ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 315.

³¹ Walter Benjamin, „Park centralny”, 403.

³² Piotr Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie* (Kraków: Universitas, 2011), 210.

³³ Albert Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, trans. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 452.

z których «każdy może istnieć osobno»³⁴. Choć autor pracy *Poezja i głębia* nie wymienia w tym miejscu pojęcia alegorii, to jednak znakomicie charakteryzuje cechy poetyki Baudelaire'owskiej, odpowiadające intencji alegorycznej. Jej „źródłową kategorią konstytutywną”³⁵ jest przecież – przypomnijmy stwierdzenie Paula de Mana – czas. O sensotwórczej funkcjonalności tropu decyduje relacja między znakami, z których jeden poprzedza drugi, znacząc odległość od swego początku. Na tym właśnie zasadza się „alegoryczne zapatrzenie w głąb”³⁶, o jakim pisał autor książki o niemieckim dramacie żałobnym. Baudelaire, co należy podkreślić, był poetą, którego „najboleśniej trwożył rozrost czasu”³⁷, poetą w dojmujący sposób przeżywającym kwestię przemijania, czasowego wymiaru istnienia. Alegoria, będąca figurą „retoryki pęknięcia”, stanowiła idealny środek wyrazu dla artysty nostalgicznie przywołującego to, co zostało bezpowrotnie utracone. Poeta bowiem – jak Benjaminowski Anioł Historii, kroczący naprzód z odwróconą w tył głową – „przez ciemność nocy patrzył za siebie w głębię lat”³⁸, próbując upamiętnić własną egzystencję. Jak zauważył Jean-Pierre Richard: „W Baudelaire'owskiej otchłani będącej przezroczystością, oddźwiękiem i głębią, odtwarzany był cały świat człowieka”³⁹. Odtwarzany był – moglibyśmy dodać – z ułamków, szczątków, śladów, z pamiątek przeszłości łączonych ze sobą zgodnie z alegoryczną logiką odbici, która wpisywałaby się w to, co Baudelaire nazywał „retoryką głęboka”⁴⁰.

Jako pierwszy, przypomnijmy, zwrócił na to uwagę właśnie Walter Benjamin. „Sztuka Baudelaire'a, która żywi się melancholią, ma charakter alegoryczny”⁴¹ – pisał w swojej nieukończonej pracy o autorze *Kwiatów zła*. Jednocześnie zauważył, że alegoria dziewiętnastowieczna, która najgenialniej objawiła się w twórczości francuskiego poety, w znaczący sposób różni się od alegorii barokowej.

³⁴ Jean-Pierre Richard, *Poezja i głębia*, trans. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 119.

³⁵ Paul de Man, op. cit., 167.

³⁶ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, 314.

³⁷ Charles Baudelaire, *Sztuczne raje. Opium i haszysz*, in idem, *Sztuczne raje*, trans. Ryszard Engelking, ed. Claude Pichois (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 127.

³⁸ Charles Baudelaire, *Race*, in ibidem, 357.

³⁹ Jean-Pierre Richard, op. cit., 174.

⁴⁰ Vide Ilona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 149.

⁴¹ Walter Benjamin, *Park centralny*, 396. O połączeniu w twórczości autora *Kwiatów zła* doświadczenia melancholijnego z estetyką alegoryczną vide Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire* (Paris: Julliard, 1989); Gérard Gasarian, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire* (Paris: Honoré Champion, 1996); Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (Genève: Droz, 1999). Warto też przywołać prace polskojęzyczne podejmujące to zagadnienie: M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Świat Książki, 2012); idem, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* (Warszawa: Sic!, 2002); Piotr Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*.

Najprościej mówiąc, przenosi się ona ze świata zewnętrznego w świat wewnętrzny, znacząc różne stany psychiczne i doświadczenia związane przede wszystkim z postępującym poczuciem wyobcowania, zatrąta bezpośredniości. Przypomnijmy, że już Antoni Lange, autor wstępu do pierwszego polskiego przekładu zbioru poetyckiego Baudelaire'a, postrzegał ten tom jako saturniczny pamiętnik:

Księga Baudelaire'a wyobraża duszę ludzką w nudzie i utęsknieniu pogrążoną, – a która szuka i pragnie Ideału – i poprzez szaleństwa – marzenia – upojenia – rozkosze – okrucieństwa – udęczenia – bunty – upadki – rozczarowania – rozpacze dąży do harmonii – do akordu – do szczęśliwości – ale znajduje ją tylko w jednej Śmierci⁴².

Ważnym tematem w tym poetyckim dzienniku intymnym melancholika jest tęsknota za ideałem, „żądza nieskończoności” – by posłużyć się cytowanym już sformułowaniem Mariana Zdziechowskiego – i ciągłe ponawianie pytań o transgresyjne możliwości człowieka/artysty. Mieczysław Jastrun, inny polski tłumacz poezji *Kwiatów zła*, tym razem dwudziestowieczny, pisał:

Po romantyzmie i zapewne również po mistrzach Renesansu odziedziczył Baudelaire tęsknotę za ideałem. Tego pragnienia nieosiągalnego ideału nie może zastąpić w świecie Baudelaire'a żadna piękność ziemską. Stąd bunt przeciwko zastanemu pojęciu piękna, odwoływanie się do zbrodniczej piękności Lady Makbet i potężnej *Nocy* Michała Anioła⁴³.

Baudelaire'owskie pojęcie piękna znacząco oddala się od klasycznego ideału *kalokagathia*, a zatem – jak pisał autor *Paryskiego splinu* – „doktryny nieodłączności Piękna od Prawdy i Dobra”, którą poeta nazywa „wynalazkiem nowoczesnego filozofstwa”⁴⁴, mieszczańską wersją platonizmu. Wskazane przez Jastruna przykłady z wiersza *Ideał (L'Idéal)* mówią o pięknie tytanicznym i tajemniczym, zbrodniczym i melancholijnym. Należy przy tym podkreślić, że szczególnie ważną znaczeniowo parę pojęć w refleksji estetycznej Baudelaire'a stanowi powiązanie piękna z melancholią. W jednej z notatek zamieszczonych w *Racach* francuski poeta obwieścił:

Znalazłem definicję Piękna – mojego Piękna. To coś, co jest żarliwe i smutne, a także trochę niejasne, otwierające pole domysłom. Pozwólcie, że odniosę swe przemyślenia do obiektu oddarzonego czuciem, obiektu najciekawszego w świecie, mianowicie kobiecej twarzy. Głowa urzekająca i piękna, kobieca oczywiście, to głowa skłaniająca do marzeń, w których rozkosze mieszają się mgliście ze smutkiem; wionąca melancholią, znużeniem, nawet przesytem – bądź też,

⁴² Antoni Lange, *Od wydawcy*, in Karol Baudelaire, *Kwiaty grzechu*, trans. Adam M-ski et Antoni Lange (Warszawa: nakł. Hieronima Cohna, 1894), 10.

⁴³ Vide *Baudelaire i Rimbaud. Poeci wielkiego przełomu*, ed. Maciej Krassowski (Warszawa: „Jota”, 1991), 13.

⁴⁴ Charles Baudelaire, „Teofil Gautier”, in idem, *Sztuka romantyczna*, trans. Ewa Burska et al. (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 119. Cf. Marc Eigeldinger, *Le Platonism de Baudelaire* (Neuchâtel: La Baconnière, 1951).

przeciwnie, żarem, pragnieniem życia, zmieszonym jednak z resztką goryczy, zrodzonej z wyrzeźceń albo rozpacz. Inne cechy piękna to żal i tajemnica⁴⁵.

Melancholia jako nieodłączna „dostojna towarzyska”⁴⁶ piękna pojawia się w wielu wypowiedziach Baudelaire’a na temat sztuki. Za hipostazę tak definiowanego przez poetę ideału uznać można alegorię nagrobną z florenckiej kaplicy Medyceuszy, która inspirować też będzie Kazimierza Przerwę-Tetmajera⁴⁷. W apostroficznym wezwaniu do „wielkiej” *Nocy* Michała Anioła z wiersza *Ideal* Baudelaire podkreśla „spokojną a dziwną moc” (*qui tors paisiblement dans une pose étrange*)⁴⁸ medycejskiego posągu. Jak można sądzić, to właśnie rzeźba Buonarrotiego stanowiła inspirację do ukazania niezwykłego artefaktu w wierszu *Maska (Le Masque)*. Utwór dedykowany rzeźbiarzowi Ernestowi Christophe’owi nosi znaczący podtytuł: *Posąg alegoryczny w guście Odrodzenia*. Dodajmy, że jest to – tak jak dzieło genialnego Michała Anioła – posąg florencki. Ale posąg niezwykły, ukazujący kobietę o dwóch obliczach, kobietę będącą alegorią sztuki. Maska dwugłowego monstrum, którą zobaczył podmiot wiersza, wznosząc wzrok do góry, wyraża jej dwoistą naturę. Gdy awersem jest rozkoszne piękno, rewersem

⁴⁵ Charles Baudelaire, „Race”, in idem, *Sztuczne raje*, 349.

⁴⁶ Ibidem, 350.

⁴⁷ Na temat poetyckiej dylogii Tetmajera, poświęconej rzeźbom Michała Anioła, powstały dwa bardzo interesujące studia. Vide Katarzyna Fazan, „*Michał Anioł* – poetycki dyptyk o mocy i zwątpieniu”, in *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, 207–229; Jarosław Ławski, „*O cicha, śpiąca, niezgłębiona nocy!* Wokół dylogii poetyckiej *Michał Anioł* Kazimierza Przerwy-Tetmajera”, in ibidem, 231–293. Choć autorzy wskazanych prac nie podejmują tego tropu, warto zauważyć, że dylogię młodopolskiego poety można potraktować jako utwory ekfrastyczne nie tylko w związku z przywoływanymi w nich rzeźbami Buonarrotiego: *Mojżeszem* i *Nocą*. Chodzi mianowicie o znaczące korespondencje zachodzące między koncepcją poetyckiego dyptyku Tetmajera a obrazem Eugène’a Delacroix *Michał Anioł w swojej pracowni* (1849–1850). Francuski malarz ukazuje renesansowego artystę siedzącego w pozie zamyślenia pomiędzy dwiema swoimi rzeźbami, pochodzącymi z dwóch wielkich projektów sztuki sepulkralnej: grobowca papieża Juliusza II (*Mojżesz*) i kaplicy Medyceuszów (*Madonna z dziecinkiem*). Podobnie imaginacyjnie sytuuje Michała Anioła w swej dylogii Tetmajer: między „bryłą marmuru, z której wykuł Mojżesza” a posągiem medycejskim (innym, co prawda, niż na obrazie Delacroix). Naczelny temat w obu dziełach – malarskim i literackim – jest analogiczny. Można, jak sądzę, powiedzieć, że młodopolski poeta werbalizuje dramat twórczy genialnego artysty ukazany w formie obrazowej przez Delacroix. Cf. Charles de Tolnay, „*Michel-Ange dans son atelier* par Delacroix”, *Gazette des Beaux-Arts*, no. 59 (1962), 43–52. O zainteresowaniu postacią Buonarrotiego w owym czasie vide Urszula Kowalczyk, „Est/etyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku”, in *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, ed. Ewa Ihnatowicz et Ewa Paczoska (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2006), 331–342. Wiele interesujących uwag na temat postrzegania postaci Michała Anioła w piśmiennictwie polskim znaleźć można również w książce: eadem, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

⁴⁸ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, ed. Maria Leśniewska et Jerzy Brzozowski, trans. Jan Opęchowski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 52–53.

kobiecego posągu jest ściągnięte bólem oblicze⁴⁹. W ten sposób, posługując się ekspresją alegoryczną, Baudelaire przedstawił aporetyczny, czyli trudny do jednoznacznego określenia ze względu na wewnętrzne sprzeczności, charakter twórczości artystycznej i samego piękna⁵⁰.

Warto w tym miejscu przywołać fragment z dziennika Eugène'a Delacroix, mentora poety w sprawach sztuki⁵¹, który zafascynowany był twórczością renesansowego artysty z Florencji. Zwrócił on uwagę na pewne cechy arcyzmu Buonarrotiego, odróżniające jego dzieła od sztuki antycznej:

wrażenie, jakie robią posągi Michała Anioła, wywołane jest dzięki pewnym dysproporcjom lub też dzięki niewykończeniu niektórych partii [...]. Widzi on swoje postaci i grupy jak gdyby od jednej tylko strony: to malarz. Dlatego, gdy zmieniamy punkt widzenia, jak to się zazwyczaj robi, oglądając rzeźbę, ukazują się nam powykręcane członki, źle rozłożone płaszczyzny, słowem to wszystko, czego nie znajdziesz w antyku⁵².

Fragment ten stanowi znakomity komentarz do wiersza *Maska*. Trudno nie odnieść wrażenia, że opinia francuskiego malarza zaprzyjaźnionego z Baudelaire'em została przetransponowana na obraz poetycki z wykorzystaniem ekspresji alegorycznej, by odsłonić aporetyczność sztuki. Autor *Kwiatów zła* odwołał się przy tym do anamorfozy, rozpowszechnionej zwłaszcza w malarstwie manierystycznym, szczególnej postaci ekspresji alegorycznej, polegającej na zastosowaniu odmiennej perspektywy patrzenia na obiekt. Jak pisał Galileusz, oceniając twórczość Tassa, alegoryczna struktura anamorfozy polega na tym, że „to, co «widziane z przodu» (*vedute in faccia*) nie pokrywa się z tym, co «ogłądane z ukosa» (*riguardate in scorcio*)”⁵³. Tak też – zdaniem Delacroix – jest w przypadku rzeźb Michała Anioła. Gdy patrzymy z przodu, widzimy klasyczne piękno, gdy zaś zmienimy punkt widzenia, naszym oczom ukazują się „powykręcane

⁴⁹ Przypomnijmy, że motyw maski, sugerujący dwoistość zjawisk, obecny jest także w rzeźbie nagrobnej wykonanej przez Buonarrotiego i znajdującej się w kaplicy Medyceuszy. Atrybutami alegorycznej personifikacji Nocy są maki i sowa, usytuowane u jej stóp, natomiast ramię postaci wspiera się na masce wyrażającej przeciwstawne jakości estetyczne wobec wysublimowanego „smutnego piękna” posągu.

⁵⁰ Na aporetyczny charakter piękna zwracał też uwagę autor rozprawy o dramacie żałobnym. Vide Walter Benjamin, „O kilku motywach Baudelaire'a”, in idem, *Konstelacje. Wybór tekstów*, trans. Adam Lipszyc et Anna Wołkowicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 295–296.

⁵¹ O relacji między dwoma artystami vide Juliusz Starzyński, „Delacroix i Baudelaire”, *Rocznik Historii Sztuki*, no. 5 (1965): 127–148.

⁵² Eugène Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822–1853)*, trans. Joanna Guze et Julia Hartwig (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 384.

⁵³ Vide Michał P. Markowski, „Anamorfoza”, in idem, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999), 192. Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgus opticus*, trans. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009).

członki” i „źle rozłożone płaszczyzny”⁵⁴. Rozróżnienie to zastosował również Baudelaire w swoim wierszu, sugerując, że zewnętrzne piękno jest tylko jedną stroną sztuki. Jej rewersem jest wpisane w nią bolesne doświadczenie, towarzyszące twórcom, zmagającemu się z materią, by osiągnąć doskonałość. W sztuce bowiem syntetyzuje się to, co wieczne, z tym, co przemijające. Jak pisał Baudelaire w traktacie estetycznym *Malarz życia nowoczesnego*:

Dwoistość sztuki jest nieuniknioną konsekwencją dwoistości człowieka. Przyjmijmy, że element wiecznie istniejący jest duszą sztuki, zmienny zaś – jej ciałem. Oto dlaczego Stendhal [...] zbliżył się do prawdy, mówiąc, że Piękno jest tylko obietnicą szczęścia⁵⁵.

Pewna enigmatyczność tego stwierdzenia zostaje rozproszona, gdy przeczytamy poniższy fragment z eseju o Teofilu Gautierze:

To ten cudowny, ten nieśmiertelny instynkt Piękna każe nam uważać ziemię i jej widoki za szkic nieba, za jego odpowiednik. Nienasycone pragnienie wszystkiego, co jest ponad nami i co życie nam objawia, jest najwyższym dowodem naszej nieśmiertelności. To w poezji i przez poezję, w muzyce i przez muzykę dusza ogląda wspaniałości, które znajdują się za grobem; i kiedy przepiękny poemat wyciska łzy z oczu, te łzy nie dowodzą nadmiaru rozkoszy, lecz są raczej świadectwem podrażnionej melancholii, odzewem nerwów i natury wygnanej w niedoskonałość, która chciałaby od razu, już na ziemi, zawładnąć objawionym rajem⁵⁶.

⁵⁴ Dramat artysty, któremu zabrakło weny i/lub zniechęcił się do swego niedoskonałego dzieła, ukazał Delacroix na przywoływanym już obrazie *Michał Anioł w swojej pracowni*. Malarz przedstawił renesansowego twórcę w klasycznej pozie melancholika (*figura sedens*), umieszczając go pomiędzy stworzonymi przez siebie rzeźbami, ukazanymi jednak w szczególny sposób: albo fragmentarycznie (stopa *Mojżesza*), albo z perspektywy ujawniającej dysproporcje artefaktu (*Madonna z dzieciątkiem* z kaplicy Medyceuszów w Florencji). Istotne wydaje się również usytuowanie artysty poniżej posągów, u ich stóp, sugerujące dominację sztuki nad jej twórcą. Warto przy tym pamiętać, że francuski malarz powoływał się na słowa Michała Anioła, opisując własny wysiłek twórczy: „Pracuję młotem Wulkana, to znaczy, że wykuwam dzieła moje z wielkim wysiłkiem”. Wypowiedź tę cytuję za: Maria Poprzęcka, *Kuźnia. Mit, alegoria, symbol* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972), 134. Śledząc w dziejach sztuki przykłady przedstawiania kuźni jako alegorii artystycznej, Poprzęcka wskazuje na znaczącą relację łączącą Wulkana z Minierwą, przywołując obraz Giorgia Vasarięgo, ukazujący mitycznego kowala, który przykucnął u stóp swojej boskiej siostry. Alegoryczny charakter tej sceny – jak zaznacza autorka pracy – mówi o podrzędnej roli mistrzowskiego wykonawcy wobec bogini uosabiającej *concelto*, a zatem samą ideę sztuki. Vide ibidem, 128–133. Taki układ relacji, wywiedziony z estetycznych teorii renesansowych, podkreślający podrzędność działającego w materii twórcy względem pojęciowego wyrazu sztuki odnajdziemy w twórczości Baudelaire’a, choć w znaczącej wobec florenckiego neoplatonizmu modyfikacji. Przypomnijmy, że to właśnie wśród renesansowych wyznawców filozofii platońskiej utrwala się przekonanie o związku melancholii z geniuszem artystycznym. Vide Erwin Panofsky, „Artysta, uczonec, geniusz. Uwagi o *Renaissance-Dämmerung*”, trans. Agnieszka Morawińska, in idem, *Studia z historii sztuki*, ed. Jan Białostocki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 174–175.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, trans. Joanna Guze (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998), 14.

⁵⁶ Charles Baudelaire, „Teofil Gautier”, 121.

W sztuce zatem przejawia się pierwiastek wieczny, tj. idea piękna, mówiąca o ludzkiej tęsknocie za doskonałością i nieśmiertelnością, ale immanentnie związana z nią jest także bolesna świadomość niedoskonałości, skończoności materii, osuwającej się w niebyt. Obok Mocy i Glorii w sztuce objawia się też Ból, który dostrzec może rzucane z ukosa spojrzenie melancholijne:

Biedna wielka Piękności! Łkanie piersi twojej
 W moje zbolale serce ciężkie fale toczy.
 Twe kłamstwo mnie upaja, duszę moją poi
 Rzeka, którą spod Bólu tryskają twe oczy!

[*Pauvre grande beauté! Le magnifique fleuve
 De tes pleures aboutit dans mon coeur soucieux;
 Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
 Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!*]⁵⁷

Kobiocy posąg odsłania swoją podwójną naturę, stykają się w nim sprzeczne kategorie: wieczność i przemijalność, doskonałość i ziemskie niespełnienie, błoga rozkosz i bolesna trwoga, uśmiech i łzy, życie i śmierć. Nic dziwnego, że właśnie tu – nawiążemy do słów Benjamina z motta niniejszego studium – „najtrwalej sadowi się” Baudelaire’owska alegoria.

Na zmaganie się z tą aporią, której hipostazą stał się płaczący posąg kobiety z wiersza *Maska*, w szczególnie sposób narażony jest artysta. Oksymoroniczny charakter obrazowej reprezentacji pojęcia sztuki ujawnia dwie tendencje towarzyszące każdemu, kto z nią obcuje. Z jednej strony to tęsknota za nieśmiertelnością związana z ideą piękna absolutnego, co w wierszu Baudelaire’a metaforycznie wyraża doskonały kształt kamiennego posągu, z drugiej zaś strony łzy, o których mowa w utworze, stają się świadectwem – jak pisał autor *Kwiatów zła* w eseju o Teofilu Gautierze – „podrażnionej melancholii”, będącej wyrazem bolesnej świadomości, że „Czas pożera życie” (*Le Temps mange la vie*)⁵⁸, wrzucone w niedoskonałość natury. Motyw ten, przeciwstawienie boskiego, wieczystego piękna łzom ronionym nad przemijalnością każdego poszczególnego istnienia, pojawia się w wielu utworach poświęconych tematyce artystowskiej. Wiersz *Sygnaly* (*Les Phares*), puentujący w formie poetyckich emblematów najważniejsze fenomeny artystyczne europejskiego malarstwa, kończą słowa, mówiące o niezwykłej sztafecie artystów, przekazujących sobie – posłużymy się tu sformułowaniem z wiersza *Portret* Leopolda Staffa – „jak lampadeforzy pochodnię”⁵⁹, ból, będący nieodrodnym pierwiastkiem sztuki:

⁵⁷ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, 56–57.

⁵⁸ Ibidem, 36–37.

⁵⁹ Leopold Staff, *Poezje zebrane*, vol. 2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 871.

Bowiem zaprawdę, Panie, jedynym na świecie
 Dowodem, co zaświadczy o naszej godności,
 Jest ten szloch, który płynie z stulecia w stulecie,
 By – nim skona – dopełnić na próg twjej wieczności!

[*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
 Que nous puissions donner de notre dignité
 Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
 Et vient mourir au bord de votre éternité!*]⁶⁰

W sztuce zapisane zostaje zmaganie się człowieka z niedoskonałością natury, bo jest ona próbą uchwycenia i utrwalenia tego, co skazane zostało na nicestwienie. W ten sposób sztuka ujawnia „nieobecną obecność innego”⁶¹. Przywołane sformułowanie jest trafnym komentarzem Bernda Witte’a do następujących słów Benjamina z jego pracy o Baudelaire: „Zgodnie ze swoim bytem dziejowym to, co piękne, jest wezwaniem do tego, by dołączyć do ludzi, którzy wcześniej je podziwiali. Porażenie tym, co piękne, jest pewnym *ad plures ire*, jak Rzymianie mówili o umieraniu”⁶². Sztuka zatem – według Benjamina interpretującego twórczość Baudelaire’a – okazuje się fenomenem, który wykazuje podobieństwo do alegorii jako figury zapośredniczającej znaczenia, figury ufundowanej na „doniosłości minionego”. Znajduje to oczywiście odbicie w twórczości francuskiego poety, z upodobaniem korzystającego przeciw z ekspresji alegorycznej przy przedstawianiu swoich koncepcji estetycznych. „Alegoryczne zapatrzenie w głąb” – czyż nie tak interpretuje autor *Kwiatów zła* istotę sztuki?

Rekapitulując ten fragment rozważań, warto jeszcze zatrzymać się przy dwóch utworach Baudelaire’a, odsłaniających aporetyczny charakter samego piękna, a zarazem ukazujących dotkliwie poczucie niespełnienia, jakie staje się udziałem artystów podążających za swym ideałem. Piękno bowiem, jak kobieta, *la belle dame sans merci*, zwodzi swoich wyznawców; ludzi wieczystą rozkoszą, przynosząc niepokój i cierpienie. Doświadczenie to na przykładzie kontemplacji jesiennego pejzażu opisał Baudelaire w prozie poetyckiej *Confiteor artyście*, puentując je słowami: „Zgłębianie piękna to pojedynek, w którym artysta krzyczy w przerażeniu, zanim ulegnie pokonany”⁶³. W sonecie *Piękno* i w poemacie prozą *Błazen i Wenus*, by wyrazić relacyjny charakter tego doświadczenia, autor *Kwiatów zła* posłużył się alegoryczną figuracją, abstrakcyjną ideę piękna „ubierając” w kształty kobiecego posągu i stylizując zgodnie z parnasistowskim ideałem *impassibilité*.

⁶⁰ Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, 28–29.

⁶¹ Bernd Witte, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność: Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, trans. Roman Kubicki et Anna Malitowska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 305.

⁶² Walter Benjamin, „O kilku motywach Baudelaire’a”, 295.

⁶³ Charles Baudelaire, „Paryski splin. Małe poematy prozą”, in idem, *Sztuczne raje*, 169.

Marmurowa rzeźba antycznej bogini z utworu Baudelaire'a jawnie bowiem przypomina niewzruszoną Wenus z Milo Leconte'a de Lisle'a, której kamiennej piersi nigdy nie wstrząsał szloch, a płacz nie przyćmił blasku jej urody⁶⁴. Ten sposób zobrazowania idei piękna uzmysławia niedosiężność ideału, ontyczny *hiatus* między podmiotem a obiektem pragnień. Niepodlegający procesowi fizycznego rozkładu kamienny posąg odzwierciedla metafizyczną tajemnicę wieczności, ale jednocześnie podkreśla śmiertelną naturę ludzkiego istnienia. Pobudzająca artystów do tworzenia „miłość Piękna” jest miłością fatalną⁶⁵, jest tylko iluzoryczną „obietnicą szczęścia”, boleśnie uświadamiającą przemijalność życia wobec świata wiecznotrwałych idei. Nic bowiem – jak pisał Baudelaire w *Confiteorze artysty* – „nie rani dotkliwiej niż ostrze Nieskończoności”⁶⁶.

„Ogródek Adonisa”, rozdarta dusza i jej cień

Opisany powyżej alegoryczny kompleks znaczeniowy ujawni się bardzo wyraźnie w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Stały w króla Ramzesa ogrodzie...* (1910). Utwór ten, powstały już w okresie zmierzchu aktywności twórczej młodopolskiego poety, przynosi przejmujący zapis artystowskich doświadczeń czołowego „wykładacza serc” pokolenia przełomu wieków. Można powiedzieć, że jest *sui generis* poetycką spowiedzią i podsumowaniem drogi twórczej Tetmajera, „alegorycznym zapatrzeniem się w głąb” duszy artysty – by przywołać raz jeszcze sformułowanie Waltera Benjamina.

Zacytujemy ten mało znany utwór polskiego poety w całości:

Stały w króla Ramzesa ogrodzie, wśród lwów kamiennych i lwic,
dwa w różanej alei posągi: bogini i bóg –
bogini cudna jak brzoza biała i senna znad wód,
która oczy wzniesione miała w głęboką gdzieś dal,
i bóg, który miał w ręku berło owite we bluszcz.
I przychodziły dziewczęta, gdy słońca prażył je żar
i kiedy żądzą rozpałał tajnię wspaniałych ich biodr,
i brały boga w ramiona, cisnąc mu usta do ust

⁶⁴ Charles-Marie Leconte de Lisle, *Poezje*, trans. Krystyna Knothe, ed. Janusz Strasburger (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 97. Cf. Aneta Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (Opole: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1993), 29. W tym kontekście o kompleksie Pigmaliona i młodopolskim antypigmalionizmie vide Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997), 130–146.

⁶⁵ Tak autor *Kwiatów zła* określił powołanie artysty, charakteryzując twórczość Teofila Gautiera, któremu – przypomnijmy – ten zbiór poetycki był dedykowany. Charles Baudelaire, „Teofil Gautier”, 124.

⁶⁶ Charles Baudelaire, „Paryski splin”, 169.

i krwi szukając w nim żywej, jak ich, bijącej w nim, krew.
Lecz gdy cicha noc zeszała, naówczas – naówczas ten bóg
w króla Ramzesa ogrodzie, wśród wonią śmiertelnych aż róż,
cień swój z berłem bluszczowym ciskał bogini do stóp,
która oczy wzniesione miała w głęboką gdzieś dal – –
i czekał – czekał na grom, co nie przychodził weń bić!⁶⁷

Zanim przejdziemy do interpretacji dramatycznego układu relacji, wpisanego w tekst wiersza, warto przyjrzeć się scenerii, w jakiej rozgrywa się poetycka „akcja” utworu. Już incipit wskazuje na odwołanie się do tak ważnego w kulturze śródziemnomorskiej motywu jak topos ogrodu. Nie znajdziemy jednak w wierszu plastycznego opisu przestrzeni, nasyconego zmysłowymi szczegółami, charakterystycznymi dla synestezyjnych kreacji pejzażowych Tetmajera. Choć w poetyckiej ewokacji ważną rolę odgrywa przejście od tonacji elizejsko-solarnej do tonacji nokturnowo-funeralnej, jedynymi – oczywiście poza głównymi *dramatis personae* – „rekwizytami” wystroju przestrzeni są kamienne lwy i aleja róż.

Ta plastyczna ascetyczność wykreowanego obrazu ogrodu skłania do zatrzymania się przy wymienionym w incipicie wiersza, a następnie powtórzonym w jednym z wersów pod koniec utworu, imieniu króla. Bez wątpienia przywołuje ono świat starożytnych władców Egiptu, co musi zastanawiać w kontekście uczynienia głównymi bohaterami tekstu pary posągów, imitujących grecki antyk (motyw tyrsu). Nadanie ogrodowi egipskiego kolorytu naprowadza nas na trop łączący pismo z alegorią. Starożytna hieroglifika – jak wskazuje Walter Benjamin – stanowi wzorzec dla ekspresji alegorycznej⁶⁸. Warto też pamiętać, że w *Fajdro-sie* Platona mowa jest o wynalazku pisma, które egipskiemu królowi Tamuzowi przekazał bóg Teut. Fakt ten jest dla nas znaczący zwłaszcza z tego powodu, że to właśnie w tym dialogu znajduje się wykład inspirujący renesansowych neoplatoników do przedstawienia swojej teorii twórczości artystycznej i jej związku z melancholią. W nim też pojawia się – szczególnie nas teraz interesujące – porównanie dzieła literackiego do ogrodu. Platon, nieceniący twórczości poetyckiej, pisanie zestawiał z uprawianiem ogródka Adonisa⁶⁹:

Ogrody z liter i słów dla własnej zabawy będzie obsiewał i pisał, jeżeli zechce; będzie sobie kaplicę osobistych pamiątek budował, aby do niej chodził, kiedy starość niepamięć przyniesie; on sam i każdy, który za nim pójdzie śladami. Rozkosz będzie miał patrzeć, jak te kwiaty kwitną [...] ⁷⁰.

⁶⁷ Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Poezje* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 898.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, 220–231.

⁶⁹ Vide Maria Eustachiewicz, „Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich”, *Pamiętnik Literacki*, no. 3 (1975): 6.

⁷⁰ Platon, *Fajdros*, trans. Władysław Witwicki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958), 124.

Praca pisarska – zgodnie ze słowami wypowiedzianymi przez Sokratesa w *Fajdosie* – jest tylko czczą retoryką, jeżeli nie przyświeca jej dążenie do poznania prawdy. „Ogródkowi Adonisa”, będącemu alegorią literatury rozumianej jako zapis doświadczeń i rejestrowanie wrażeń („kaplica osobistych pamiętek”), filozof przeciwstawia „poważną” aktywność poznawczą, której celem jest „przypomnienie” tego, co bytuje w krainie wiecznych idei, a zatem wiedzy o tym, co jest sprawiedliwe, piękne i dobre. Przedstawiając w *Fajdosie* apologię filozofa, „przyjaciela mądrości”, Platon jednocześnie krytycznie ocenia działalność *stricte* literacką: „kto nie ma we własnym wnętrzu niczego cenniejszego nad to, co z siebie wydusił i napisał po długich a ciężkich cierpieniach, dodając i kreśląc niezliczone razy – tego tylko słusznie możesz nazywać poetą”⁷¹. Jednym słowem, „lichotę tworzy w porównaniu do prawdy”⁷², gdyż koncentruje się na świecie wrażeń zmysłowych, nie zaś na dotarciu do transcendentnego świata rzeczywistości prawdziwej. „Ogródek Adonisa” nie może być przecież „ogrodem Idei”...

Gdy przyjmiemy zaproponowaną wyżej interpretację toposu ogrodu, rozgrywający się w nim dramat przedstawiony w wierszu Tetmajera odczytać możemy jako, wyrażoną w formie alegorycznej, refleksję autotematyczną poety, który dokonuje wewnętrznego rozrachunku z własną twórczością.

Najważniejsze sensory utworu koncentrują się wokół napięć w relacjach między trzema podmiotami działań: dziewczętami, posągiem bogini i posągiem boga. Dodajmy od razu, że ekspresja alegoryczna przyjmuje tutaj postać klasycznej psychomachii⁷³, w centrum której znajduje się bohater, wyróżniony przez znaczący rekwizyt, jakim jest „berło bluszczowe” – tyrs. „Co to jest tyrs?” – zapytajmy za Charles’em Baudelaire’em i przywołajmy od razu jego odpowiedź: „W sensie duchowym i poetyckim jest to sakralny emblemat w dłoni kapłanów lub kapłanek oddających cześć bóstwu, któremu służą i które przez nich przemawia”⁷⁴. W poemacie prozą *Tyrs*, dedykowanym Franciszkowi Lisztowi, tytułowy rekwizyt ukazany jest jako atrybut kompozytora, mówiący o „zdumiewającej dwoistości” artysty-Bachanta, kapłana „tajemnego i namiętnego Piękną”⁷⁵. W takiej też funkcji pojawia się w wierszu Tetmajera. Dwoistość przypisaną bohaterowi, dzierżącemu w dłoni „berło owite we bluszcz”⁷⁶, uwidacznia relacyjna sytuacja, w jakiej się znalazł. Z jednej strony jest bowiem obiektem zmysłowych

⁷¹ Ibidem, 128.

⁷² Platon, *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, vol. 2, trans. Władysław Witwicki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1958), 70.

⁷³ Vide Dorothy L. Sayers, „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”, in *Alegoria*, 24.

⁷⁴ Charles Baudelaire, „Paryski splin”, 235.

⁷⁵ Ibidem. Cf. Marek Bieńczyk, „Francuz na wyspie Lesbos (O wierszach saficznych Baudelaire’a)”, in idem, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002), 263–264.

⁷⁶ Kazimierz Przerwa-Tetmajer, op. cit.

pragnień przybywających do ogrodu dziewcząt, z drugiej – nękania jest tęsknotą do „cudnej jak brzoza biała i senna znad wód” kamiennej bogini. Bohater, ucieleśniający w posągowej formie „ja” artysty, imaginacyjnie usytuowany został między fantazmatami libidalnymi (dziewczęta) a ideą piękna, naznaczonego – dodajmy – jak u Baudelaire’a melancholią⁷⁷. Taka alegoryczna figuracja, przedstawiająca udratyzowane starcie sprzecznych tendencji w wewnętrznym świecie artysty, zdaje się potwierdzać rozpoznanie Mariana Stali, który pisał, że Tetmajer przewiduje dla ciała tylko dwie role: „materialnego więzienia dla zagrożonej przez nie duszy lub przedmiotu pożądania i źródła zmysłowej rozkoszy”⁷⁸.

Wiersz *Stały w króla Ramzesa ogrodzie...* odczytać można jako jeszcze jedną wariację na temat sytuacji przedstawianej wielokrotnie przez autora *Kwiatów zła*, a ukazującej miłosną tęsknotę cierpiącego mężczyzny do niewzruszonej „posągowej” kobiety (*Piękno, Błazen i Wenus*). Sytuacja ta, poddawana alegorycznej figuracji, jest transpozycją skomplikowanej relacji artysta – sztuka i ukazuje to, co Józef Tischner nazwał „tragizmem piękna”, stającym się początkiem dramatu człowieka⁷⁹. I u Baudelaire’a, i u Tetmajera kondycja artysty powiązana została ze szczególną formą samotności, mówiącą o niedopełnieniu, o zranieniu przez ostrze Nieskończoności. W obu przypadkach nieubłagana bogini „przygląda się czemuś w oddali swymi marmurowymi oczami”⁸⁰, niewzruszona cierpieniem „miłośników Piękna”.

“DECEASED EXPERIENCE”.

ALLEGORY, MELANCHOLY AND LIBIDINAL PHANTASMS,
OR THE CONDITION OF THE ARTIST ON THE EXAMPLE OF THE POETRY
OF CHARLES BAUDELAIRE AND KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

S u m m a r y

Starting from the diagnosis of Walter Benjamin, who first noticed the relationship between allegory and melancholy, contributing significantly to the rehabilitation of this semantic figure, the author of the article draws attention to the imaginary configuration linked to artist’s problems present in the poetry of Charles Baudelaire and Kazimierz Przerwa-Tetmajer. An important part of the configuration is a female statue which is the object of amorous longing of a suffering man. This situation, subjected to allegorical figuration, is the transposition of the complicated relationship artist – art. In the works of both authors, the condition of the artist has been associated with

⁷⁷ Tak rozpisana sytuacja liryczna prowokuje do odczytań psychoanalitycznych, nie starczyło tu już jednak na nie miejsca.

⁷⁸ Marian Stala, op. cit., 134.

⁷⁹ Józef Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2002), 135.

⁸⁰ Charles Baudelaire, „Paryski splin”, 175.

a particular form of solitude, meaning a failure, an injury by the blade of infinity. The perfect shape of the stone statue embodies the idea of absolute beauty. As it is not subject to the process of physical decay, it reflects the metaphysical mystery of eternity, but at the same time it emphasises the mortal nature of human existence and reminds of the inability to achieve the ideal. In this way, it reveals the dual nature of the experience of art which consists of contradictory categories: eternity and impermanence, perfection and earthly failure, blissful pleasure and painful fear, smiles and tears, life and death.