

EWA OW CZARZ

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

SPOTKANIE ZE ZŁEM.
GOTYCKIE ELEMENTY *POGANKI*
NARCYZY ŻMICHOWSKIEJ

Zacznę jak Maurycy Mann, który sformułował wobec *Poganki* znamiennej hipotezę (Boy ją tylko pogłębił i ujednoznaczniał¹), hipotezę istotną również dla poniższych rozważań próbujących zmierzyć się z tajemnicą zaszyfrowaną na kartach utworu Żmichowskiej. Najogólniej rzecz ujmując wiąże się ona z przeczcuciem, iż *Poganka* m ó w i o tym, o czym mówić było wolno, po to jednak, aby w y p o w i e d z i e ć rzeczy z różnych względów niewypowiadalne: objęte tabu, ocenzone, niekomunikowalne, nieujmowalne w słowach. Zacznę więc jak M. Mann: „O *Pogance* Narcyzy Żmichowskiej pisały już najwybitniejsze pióra krytyczne naszych czasów”². Dodam wszakże: a jednak trudno uznać, że utwór ten uchwycono w całej pełni jego artystycznej i problemowej niezwykłości. Każdy, kto chce coś dorzucić do istniejących odczytań, staje jednak wobec podwójnie paraliżującego wyzwania; wchodzi w dyskurs z wybitnymi badaczami, którzy w swoich interpretacjach, a czasem na ich marginesach, sformułowali wiele inspirujących uwag, co nie zawsze da się rzetelnie odnotować w przypisach, i – to drugie wyzwanie – próbuje zmierzyć się z utworem szczególnie

¹ M. Mann („*Poganka*” Narcyzy Żmichowskiej. *Geneza, źródła, artyzm i idea utworu*, Warszawa 1916, s. 29) pisał, iż *Poganka* skrywa „wypadek niezwyklej, egzaltowanej przyjaźni, którą bujny umysł młodej poetki podniósł do potęgi romantycznej miłości”. T. Żeleński (Boy) widział już nie egzaltację, lecz romantyczną transgresję: grzeszną miłość dwu niezwyklej kobiet. Zob. idem, Żmichowska, w: *Ludzie żywi*, Warszawa 1956 s. 209-369. Od tej pory przybywa badaczy, którzy tezę tę podtrzymują, jak i tych, którzy jej zdecydowanie przeczą. Do najwnikliwiej badających tę kwestię zaliczyć należy G. Borkowską (przede wszystkim *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

² M. Mann, op. cit, s. 1 (nlb). Do wymienionych przez Manna (Świętochowski, Chmielowski, Chrzanowski) dodam współczesnych historyków literatury: M. Stępnia, M. Romankównę, M. Woźniakiewicz-Dziadosz, G. Borkowską, A. Kubale, B. Zwolińską, U. Philips. Warto nie zapominać i o tych, którzy czasem na marginesie zasadniczych badań (np. J. Bachórz) wypowiadają ważne, zasługujące na głębszy namysł sądy.

enigmatycznym, „dziwnym” jak cała literacka twórczość tej pisarki. Już architektonika powieści, wypromieniowująca sens z wnętrza, z najmniejszej części szkatułkowo skomponowanej całości, tyleż ułatwia, co komplikuje zrozumienie, bo sens ów wskazywany jest metaforycznie, a jednoznacznych rozstrzygnięć – rzecz dość niezwykła w powieści pierwszej połowy XIX wieku – brak. Śledząc w niej konstrukcję tajemnicy (właśnie tajemnicy, nie zagadki), można byłoby powtórzyć za Pierre Machereyem:

Text jest jednocześnie doskonale przezroczysty (wszystko kończy się wyjaśnieniem) i doskonale nieprzezroczysty (wszystko zaczyna się ukryciem. [...] Powieść grozy mówi nam: każda rzecz jest jednocześnie nią samą i inną rzeczą; to dlatego, że powieść ta rozwija się sama w dwóch sensach: są w niej jednocześnie obydwie strony tego samego³.

Na „doskonały szkielet kompozycyjny” *Poganki* zwracał uwagę przywołany już w tych rozważaniach M. Mann, posługując się – to dla prezentowanych rozważań dość istotne – metaforyką rozświetlająco-zaciemniającą: „Przyrównać ją można do dziennej drogi słońca, od różowego świtu przez blask i żar południa, aż do purpury zachodu i ostatnich gasnących fioletów”⁴. Badacz, jak Żmichowska, wyjaśnia i ukrywa równocześnie.

Jeśli *Pogankę* potraktujemy jako *recit enigmatique*, to modelem dla niej będzie (zgodnie z teorią Machereya) powieść gotycka⁵. Teza, którą chcę rozpatrywać, iż utwór Żmichowskiej rozważa problem miłości i sztuki, ale przedstawia i problem zła i grzechu, dodatkowo skłania do zajęcia się gotyckością, grozą i wampiryzmem *Poganki*. Gotycki temat walki dobra ze złem zostaje w omawianym utworze pogłębiany filozoficznie, psychologicznie, powiązany z moralnymi dylematami epoki, dla której symbolem-wyrzutem stał się „zegar bijący smutną niedołęstwa godzinę”⁶, uzmysławiający bezsilne życie w strasznych czasach. Demonizm sztuki i miłości, zarazem świętej i przeklętej, tworzy w powieści atmosferę niepokoju, lęku i – chwilami – grozy. „Groza [...] jest jedynym elementem wspólnym różnym definicjom gotyckości w sztuce”⁷. *Horror, most horror* – podsumuje opowieść Beniamina jedna z najbardziej bogobojnych uczestniczek kominkowego spotkania⁸. Baśniowa opowieść, fantastyczna, egzotyczna

³ Cyt. za: M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: *Prace wybrane*, t. 1: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 176.

⁴ M. Mann, op. cit., s. 63.

⁵ M. Janion, op. cit., s. 176.

⁶ N. Żmichowska, *Poganka*, Warszawa 1976, s. 6. Lokalizację pozostałych cytatów podaję według tego wydania (strona w nawiasie bezpośrednio po cytacie).

⁷ M. Świerkocki, *Magia gotycyzmu*, w: *Gotyctym i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 12.

⁸ J. Pietrkiewicz, *Horror, most horror*, w: idem, *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*, przeł. A. Olszewska-Marcinkiewicz i I. Sieradzki, red. J. Starnawski, Warszawa 1986, s. 252-159.

i kolorowa, objawia słuchaczom jakąś ciemną i straszną prawdę. Występna miłość (najczęściej kazirodca), gdybyśmy chcieli pójść tropem Manna i Boya, też kieruje ku tym problemom, bo jest „ulubionym motywem zachodnioeuropejskiego romansu sentymentalnego i gotyckiego”⁹.

Warto więc spojrzeć na utwór Żmichowskiej jako na „nową powieść gotycką”, wykorzystującą zdobycze wcześniejszego etapu jej rozwoju¹⁰.

Psychologia kominka. Gotyckość i kominkowość

Na początek ważne przypomnienie¹¹. *Poganka* ma podtytuł, współcześnie nie zawsze przedrukowywany, *Powieść przy kominkowym ogniu opowiadana*. Sytuuje on utwór w cyklu powieści „kominkowych” (1846-1861), obok *Książki pamiątek* (1847-1849) i *Zakończenia Książki pamiątek* (1855) wzajemnie się naświetlających. Dodatkowo zwraca uwagę na ramę sytuacyjną, zawsze w powieści obecną, choć w pierwodruku pozbawioną wizerunków przyjaciół. W ramie tej kominek odgrywa rolę zasadniczą, co skłoniło Zygmunta Wasilewskiego do stwierdzenia, że u Żmichowskiej mamy do czynienia ze swoistą psychologią kominka, a ogień kominkowy jest dla wyobraźni pisarki charakterystyczną podnietą i źródłem: „Miała w sobie coś z wróżki, widziała wszędzie «życie dwoiste», jakby wierzyła w czary, chętnie by wróżyła z płomyków palącego się lnu”¹². Wasilewski zwraca więc – podobnie jak później Gaston Bachelard – uwagę na jakąś pierwotną (pogańską?) „zdolność obcowania z ogniem”, odpoczywania i równocześnie „marzenia przed płonącymi polanami”¹³. Ogień uczestniczący w wykreowaniu sytuacji opowiadania/czytania¹⁴ ma podwójną i ambiwalentną moc równoczesnego wywoływania poczucia bezpieczeństwa (domowość, ciepło, spokój) i grozy (coś wieszczy, objawia, „mówi” bez słów). Jest zaproszeniem w sferę fantastyki, tworzy nastrój refleksji, zadumy, kontemplacji, wycisza i prze-raża równocześnie: „Gdy rozniecony ogień w nierówne zacnie połyski dziwaczny,

⁹ Z. Sinko, *Wstęp*, w: M. G. Lewis. *Mnich. Powieść*, tłum., wstęp i objaśnienia Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LXXIII.

¹⁰ A. M. Rustowski, *Angielska powieść gotycka doby wiktoriańskiej*, Katowice 1977, s. 7-28.

¹¹ Odwołuję się w tej części do niektórych ustaleń prezentowanych już przeze mnie w artykule *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzywojennego (rekonesans)*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 491-520, rozbudowując jednak, również w toku dalszego wywodu, wskazane tam tropy interpretacyjne.

¹² Z. Wasilewski, *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1935, s. 45.

¹³ G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia (Wybór)*, przeł. H. Chudak, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 33.

¹⁴ *Książka pamiątek* – zapowiada to zakończenie *Poganki* – nie będzie już opowiadana, ale czyta się ją, co można odebrać jako próbę zażegnania nieprzewidywalnej mocy ognia, jego wyzwalającego grozę wpływu na opowiadającego.

to z tej masy wychylają się takie szydercze twarze szatanów, takie straszliwe potworów głowy i takie liście roślin nieznanymi i takie kształty nieznanymi istot, że mimowolnie bojaźń przejmie...”¹⁵.

Zwróćmy uwagę, że Żmichowska nie opowiada przy kominku, ale przy „kominkowym o g n i u” (podkreśl. moje – E.O.). Ten zaś, zderzony z żywiołem wody, tak istotnym dla zrozumienia symboliki „oazys”, pogłębia problematykę dla powieści najistotniejszą: dialektyki jasności i ciemności, góry i dołu, cnoty i grzechu, pogańskości i chrześcijaństwa, dobra i zła. To, co jasne i dobre przekazywane jest w utworze wprost, to, co ciemne – przez metaforę, symbol, skrót bądź przemilczenie.

Już w *Obrazku wstepnym*, na pierwszych stronach *Poganki* zarysowują się napięcia między tym, co jasne, dobre, oswojone, a tym, co ciemne, niespodziewane, czyhające w ukryciu. „Ogień niepokalany” rozświetla „bielutkie ściany” saloniku, „śnieżyste zwoje muślinowych firanek” i złote ramy obrazów, staje się znakiem oczyszczenia i uduchowienia.

[...] a drewnka olszowe, takie suche, tak mało zostawiające po sobie węgla i popiołu, tak czyste, jasne, płomienne, że choćbyś miał smutek na sercu, choćby zgryzotę na sumieniu, to przy ich blasku i myśli ci się rozjaśni, i droga zbawienia ukaże (s. 5).

Białość, cichość, sterylność wnętrza i jakaś „bezgrzeszność” ludzi wierzących w ogniową moc i ogniową próbę wiodącą do zbawienia, przeciwstawiona zostaje brudnym szmatom śniegu za oknem, zimnu, ciemnościom i wichrom grudniowego popołudnia: groźnej zewnętrznosci. To znamienne. Każda z części tej szkatułkowej kompozycji zaczyna się od idylli, do której wkracza zło, od idylli już skażonej, choć nikt jeszcze tego nie dostrzega. O złu, które przyjdzie jako powiew historii, z zewnątrz, narratorka powie czytelnikowi wprost, nad głowami bohaterów nieświadomych na razie dziejowej grozy, nie poddanych próbie, śmiało i dogmatycznie wyrokujących o sobie i innych (innych przede wszystkim):

Dzisiaj? Los nas rozwiął po szerokiej ziemi, obojętność, zapomnienie, gorzka uraza lub żal gorzki śladem za tymi lub owymi biegną. Gdyby nam znów gościnne kto rozniecił ognisko, gdybyśmy się tak wszyscy dokoła niego zgromadzili – czyby się też zapomniało uraz? Czyby już wszelką z serca zrzuciło tęsknotę? Czy przyjaźń znów by zbliżyła dłonie, a pogodą czoło błysnęło.[...] Bodajby to nam oszczędzonym zostało, nam wszystkim, cośmy wówczas siedzieli przy kominkowym ogniu... (s. 6).

Synonimem kominka w *Pogance* okazuje się „gościnne ognisko”. Ogień jest tu więc bytem społecznym, nie naturalnym¹⁶. Z jego kręgu można zostać wyklu-

¹⁵ N. Żmichowska, *Życie dwoiste (Biała Róża)*. Wyd. Z. Szymdowej w książce *Z dziejów literatury polskiej w. XIX*, Warszawa 1929, s. 144; cyt. za: Z. Wasilewski, op. cit. s. 45.

¹⁶ G. Bachelard, op. cit., s. 29.

czonym przez zło historii, choć nie ono, mimo swej dotkliwej istotności, jest tu rozważane. W „bielutkich ścianach” przyjaznego wszystkim wnętrza jest człowiek, którego wyobcowanie pokazane zostało jako odsunięcie się w mrok, poza światło i ciepło kominka. On opowie o „magnetyzmie zła”, o jego niewymijalności, fatalizmie. Jest to zło tak wielkie, że aż, w kategoriach ludzkich, niewybaczalne i nieoswajalne. Beniamin odejdzie „nie żegnający, nie żegnany”, a ci „bezgrzeszni” (za chwilę przemienieni, o czym jeszcze nie wiedzą) są przez swój maksymalizm etyczny najmniej pomocni dla kogoś, kto zło, nie teoretyczną kategorię, nie poetycką metaforę, ale zło prawdziwe, spotkał na swej drodze. Nie był nim „tknięty”, jak o swojej bohaterce powie w *Ad astra* Orzeszkowa, został przez nie najpierw obezwładniony, a potem zniszczony. I, mimo znaczącego tytułu, nie będzie Żmichowskiej chodzić o „piękno pogańskie grzechu”, o piękno hańby i podłości, co w literaturze Zachodu tak fascynowało Gombrowicza. Wbrew temu, co twierdził autor *Pornografii*, nie jest też tak, iż my Polacy” szukaliśmy li tylko grzechu złagodzonego, grzechu, który nie byłby podły, ani nikczemny, ani brzydki, ani straszny... tak, potrzebą naszą był raczej grzeszek sympatyczny, nie wzbudzający odrazy”¹⁷. U Żmichowskiej nie będzie to „grzech pocziwy” i „złagodzony”.

Kominek, dokładnie, wręcz drobiazgowo w *Pogance* opisany („niziutki, czarnym marmurem wyłożony, miał dokoła brązową galeryjkę od staczania się głowien zabezpieczającą, dwie żelazne podstawki, na których się drewna układało” – s. 5), nie jest dla Żmichowskiej tylko konwencjonalnym rekwizytem, ważnym w taki sposób, jak na przykład w „gawędzie kominkowej”, gdzie ewokował swojskość, wspólnotowość i nieprzepartą potrzebę przywoływania dawnych dobrych czasów. W *Pogance* Beniamin powie: „Mówić mi się nie chce, bo wiatr wieje, a ogień na kominku się pali” (s. 36). A przecież w gawędzie właśnie dlatego mówić się chciało. Beniamin doświadcza tego dobrodziejstwa ognia, które wiąże się z zapomnieniem, oddaleniem od świata, zapadaniem w półsen; tego samego ukojenia, którego zaznawał po swoim spotkaniu z Aspazją-Złem, gdy próbował odzyskać to, co stracone, przez powrót do oazis: „O zmierzchu tylko, w kominkowym świetle, jak gdyby kto czary jakie rzucał, nieomylnie zstępowała na mnie półsenność błoga, dobroczytna i orzeźwiająca” (s. 156). Dobrodziejstwa ognia doświadcza ktoś zniszczony wprawdzie jego piekielną siłą, ale w łagodnym blasku znowu zdolny do marzeń i refleksji. Raz jeszcze przywołajmy Bachelarda:

Doświadczamy dobrodziejstw ognia, kiedy opieramy łokcie na kolanach, a głowę bierzemy w dłoń. Ta postawa ma swoje odległe źródło [...] Ta postawa myśliciela ma swój sens. Określa ona bardzo szczególne skupienie uwagi...¹⁸.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, w: idem, *Dziela*, t. VII: *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, s. 358.

¹⁸ G. Bachelard, op. cit., s. 33.

Taką właśnie postawę marzyciela-myśliciela przyjmie Beniamin: „twarz ukrył w obie ręce łokciami na kolanach wsparte i zdawał się dumać głęboko” (s. 37). Oświetlony płomieniem, który po dołożeniu drewek do kominka „buchnął żywym blaskiem” i oddalonego włączył w krąg przyjaciół, czyniąc go „najgłówniejszym jego ogniwem”, ożył, rozjaśnił się, „rozbłysnął szczęściem” (s. 37). Rozpoczął opowieść, która staje się ważnym argumentem w dyskusji kominkowej. Błyskotliwa salonowa konwersacja na temat interesujący wszystkich i wszystkim znany: miłości i szczęścia zmienia się bowiem dość szybko w roztrząsanie pytania: „Co to jest nieszczęście i grzech?” (s. 34). W ten sposób „gawędka”, która najpierw „szła poważnie, biegła szalenie, skakała wesoło” (s. 29), przekształca się w rodzaj dyskursu filozoficznego. Zasadniczym tematem staje się miłość i grzech. Zarówno temat, jak i sposób rozmowy zbliżają te partie *Poganki* do *Fajdrosa*. Właśnie sposób stawiania problemów kieruje ku filozofii greckiej.

A zatem co jest przypuszczalnie szczególnym greckim sposobem zapytania? *Ti estin*, co to jest, docieka nie tylko co o poszczególnej rzeczy, podaje również pewne wyjaśnienie tego, co owo „Co” oznacza, w jakim sensie należy rozumieć owo *ti*¹⁹.

W rozmowie kominkowej stawia się pytania „dotyczące sensu owego *co* czegoś jednostkowego i co w odróżnieniu od tej jednostkowej rzeczy jest powszechnym udziałem”²⁰. Docieka się, co to jest miłość i szczęście, ale również co to jest grzech i nieszczęście. Ponadto u Żmichowskiej nie tylko się rozumuje. O tych samych sprawach, które trudno objąć myślą i zinterpretować, „m ó w i się w sposób narracyjny”²¹. Jeśli jesteśmy już w kręgu *Dialogów* Platona, to sięgnijmy teraz po ten zatytułowany *Protagoras*. Sofista Protagoras proponuje zebrany naukę w formie mitu, ponieważ jest to przyjemniejszy sposób nauki niż słuchanie logicznej argumentacji. Beniamin uparcie milczy podczas całej dyskusji przyjaciół, choć dysponuje stosowną wiedzą o przedmiocie rozmowy:

[...] gdybyście się go poradzili o cudze względem miłości zdanie, przytoczyłby wam wszystkie prawa i aforyzmy wszystkich znakomitych mędrców i poetów, od Konfucjusza do najnowszego kodeksu, od Salomona aż do Jerzego Sand, powiedziałby wam, jakie w tej mierze mają wyobrażenia Turcy, jakie Indianie, jakie Hotentoci, jakie Grecy... (s. 36).

Wezwany do zajęcia stanowiska, snuje opowieść, którą w *Pogance* określa się jako historię, biografię. Opowiadanie fabuły świadczy, że nie o wiedzę tu idzie, ale o mądrość; nie o eksplikację, ale o samą wyłącznie opowieść.

¹⁹ R. Gasche, *Uzucie długu: O Europie*, przeł. A. Przybylski, „Teksty Drugie” 1999, nr 5, s. 16.

²⁰ Ibidem, s. 16.

²¹ H. Heinrich, *Struktury narracyjne mitu*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 315.

Ten, który zawsze tak „ślicznie opowiadał”, lecz skrywał się za obrazami przedstawionymi z dagerotypową dokładnością, opowiadał więc o poznawaniu świata, lecz nie o poznawaniu siebie w tym świecie, tym razem z własnych losów czyni przedmiot narracji, siebie przede wszystkim wprowadza na scenę wydarzeń. Zostaną one zaprezentowane po to, by stać się najważniejszym, merytorycznie najcięższym argumentem w dyskusji o miłości, złu i grzechu. A zło jest tajemnicą, jest też – jak mówi Marcel – nieujmowalne w słowach. „Wszędzie tam, gdzie pojawia się werbalizm, tam kończy się mowa o złu, rozmywa się ono lub ulatnia”²².

Poganka prezentuje tragiczną wizję świata. Przykład grecki uczy – jak mówi Paul Ricoeur – że „tragiczna wizja świata związana jest z widowiskiem, a nie ze spekulacją. [...] Istota tragiczności ma to do siebie, że ma być pokazana *na* tragicznym bohaterze, *na* akcji tragicznej, *na* tragicznym rozwiązaniu”²³. Dlatego u Żmichowskiej następuje przejście od ramy kominkowej, w której teoretyzuje się na temat miłości i sztuki, do opowieści obrazującej ich tragizm. Ma ona moc symboliczną i jest nie tylko baśnią o pogance; sama jest pogańska, bo nie ma w niej chrześcijańskiego wybaczenia synowi marnotrawnemu. „Tragiczna wizja świata wyklucza odpuszczenie grzechów”²⁴.

Idylla kominkowa Żmichowskiej od początku skażona jest pamięcią nie o tym, jak zmienił się świat (tak było w gawędzie szlacheckiej), ale jak zmienił się ludzie, za którymi śladem biegą „gorzka uraza lub żal gorzki” (s. 6). Zebrani nie wspominają też dawnych lepszych czasów, lecz rozmawiają o współczesnych problemach. Choć Żmichowska na określenie tej rozmowy używa słowa „gawędka”, to jednak w miejsce swojskiego gawędzenia mamy intelektualną dysputę, w miejsce powszechnej zgody – spór, a w miejsce szlacheckiego kręgu ludzi równych stanem – krąg młodych przyjaciół połączonych wspólnymi ideałami, a nie urodzeniem²⁵. W dyskusjach intelektualnych biorą udział, a nawet wiodą prym, kobiety; tworzy to wyraźnie narzucającą się opozycję wobec z gruntu męskiej optyki gawędy szlacheckiej oraz wobec sarmackiego świata bez kobiet. Zwraca ponadto uwagę charakterystyczna filozoficzność rozmów kominkowych, ich niekobieca dociekliwość i niegawędowa dyscyplina intelektualna²⁶.

²² J. Nalbert, *Fenomen zła*, cyt. za: E. A. Mukoid, *Filozofia zła: Nalbert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993, s. 124.

²³ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1986, s. 200.

²⁴ Ibidem, s. 216.

²⁵ Na temat wyznaczników gawędy i gawędowości zob.: K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław 1983.

²⁶ Zob. U. Philips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2008, s. 363: „To postaci kobiece, zarówno w głównej opowieści, jak w narracji ramowej, niosą ciężar etyczny tej powieści”.

Można zgodzić się z Bachelardem, że „kontemplacja ognia sprowadza nas do samych źródeł refleksji filozoficznej”. Ogień jest więc w *Pogance* wartością ambiwalentną, wyzwalająco-niszczącą. Opowiadanie Beniamina – do czego przyjdzie jeszcze powrócić – przesycone jest poezją ognia; szatańska moc ognie spopiela portret Aspazji i Alcybiadesa, niszcząc równocześnie życie tych, których portret obrazował.

Między ramą kompozycyjną, którą stanowi sytuacja kominkowa, ramą quasi-autentyczną, a fantastyczno-baśniowym opowiadaniem Beniamina zachodzą więc – widać to jednak dopiero z perspektywy całości utworu – rozliczne związki tematycznie problemowe i napięcia wynikające z zatarcia granic między literaturą a życiem²⁷.

O demonizmie miłości i sztuki

Beniamin rozpoczyna swą opowieść od wyczarowania przed oczami zgromadzonych przy kominkowym ogniu przyjaciół „zielonej oazis”, przestrzeni dobra i szczęścia odgradzonej od zła tego świata, takiej idylli rodzinnej, której nie jest w stanie naruszyć zło historii (śmierć ojca i brata „wezwanym” przez matkę-ojczyznę tylko konsoliduje pozostałych); rozproszy się jednak i rozpadnie wobec zła wewnętrznego, skrywającego się w tym, co swoje, dobre, piękne i święte, zła więc w sposób szczególny podstępny. W tej części *Poganki* zgromadziła Żmichowska pokaźny repertuar elementów gotyckich znanych od początku kształtowania się gatunku: zamek, labirynt, szatan, obraz, wampir, sobowtór, znaki, przeczucia, przepowiednie. Odczytać je trzeba jako widoczne (konwencjonalne) zasłony Tajemnicy. Jest to wyraźna wskazówka dla czytelnika, że za opowiadaną fabułą kryje się coś, co wprost nie może zostać wypowiedziane, że jednostkowe transgresyjne doświadczenie egzystencjalne szuka środków wyrazu artystycznego, które uczynią je dostępnym dla innych, wstrząsną nimi, wywołując lęk i grozę, prowadząc – być może – do katharsis²⁸.

²⁷ Kiedy na opowieść Beniamina spojrzymy z perspektywy quasi autentycznej ramy dołączonej do *Poganki* w roku 1861, wtedy pytanie o status ontologiczny tej postaci stanie przed nami w całej ostrości. Beniamin opowiada bowiem nie jako postać powieściowa, ale jako „realny” uczestnik „realnych” spotkań. Z wyjaśnień Żmichowskiej, która rozszyfrowała kominkowe sylwetki przyjaciół, wynikałoby, że to, co najistotniejsze wypowiada ktoś fikcyjny, za kim (jako jedynym) nie kryje się żaden egzystencjalny konkret. Pytanie, które nasuwa się nieodparcie, brzmi: ile „Żmichowskiej” – jedynej nieaktywnej uczestniczki opisanej sytuacji – jest w Beniaminie.

²⁸ To szczególna autobiograficzność; opowiada się jako inny, aby zrozumieć siebie i swoją egzystencjalną „przygodę”. Tę wspólność z Beniaminem wyraźnie pokazują listy Żmichowskiej, np.: „Prawda, że i złemu przyjrzałam się z bliska, dotykalnie, prawie stanęło mi na drodze, a tak nikczemne albo tak okropne, że aż mi dusza wyszła obrzydzeniem i oburzeniem”. Cyt za: T. Żeleński (Boy), op. cit., s. 218.

Tak pieczołowicie kreowana jako znak wartości aprobowanych i pożądaných idylla rodzinnego szczęścia i harmonii, owa „zielona oazie”, kruszy się wraz z przybyciem długo oczekiwanego syna, artysty malarza, Cypriana. Wraca on w cichą i świętą noc wigilijną, w momencie gdy rodzina dzieli się opłatkiem. Jakby świętość i niewinność (tak jak w klasycznej powieści gotyckiej, jak np. w *Mnichu* Lewisa) w sposób szczególny wystawiała człowieka i sakralną przestrzeń (dom, kościół, klasztor) na działanie zła. Tylko najmłodszy z rodziny, niewinny i naiwny siedemnastoletni Benjamin (jak Antonia z *Mnichu* w zetknięciu z Ambrozjem) przeczuje zło w szczęściu spotkania: „Dlaczego mnie na wejście Cypriana serce się boleścią ścisnęło?” (s. 61) – zapyta przyjaciół, którzy mają mu pomóc zrozumieć siebie i przeżyte bez ich przyjacielskiego wsparcia lata. Przecież dlatego opowiada, aby pojąć i zapanować nad tym, co go w sobie samym przeraża, a wiąże się z doznaniem grzechu jako przyjemności, zwątpieniem w racje niewinności i siłę woli człowieka wychowanego dla dobra i piękna. Bo

[...] nie chodzi tutaj o wolę uwiedzioną zmysłowością ani o tę, złąkaną, która mylnie dysponuje wolność przeciwko dobru (uniwersalności, rozumowi, prawu etc...). Chodzi o tę wolę, z definicji dobrą (czystą), która ze zdumieniem dostrzegając te możliwości, czające się w niej, które może urzeczywistnić, bo dostrzega je jako możliwości, a dostrzegając już jakoś je akceptuje (o ile nie wytwarza), zmuszona jest zadać sobie pytanie, jak sama może być dobra, skoro zawiera w sobie (może przyjąć w siebie, o ile nie wygenerować z siebie) takie pokłady od niej samej zależnego zła²⁹.

I dopiero z pozycji tego, który w t e d y przeżył, a t e r a z obejmuje to intelektualną refleksją, Benjamin może wyjaśnić przyjaciółom, że w wigilijną noc doznał po raz pierwszy – w przestrzeni do tej pory cechującej się jednoznacznością – ambiwalencji uczuć zmaconych. Była to jednocześnie boleść radości i boleść przerażenia (s. 61), jakby przecucie traumatycznego przyspieszonego procesu dojrzewania, transgresji w grzech. To, co Cyprian opowie Benjaminowi, a będzie to historia obrazoburczego przekroczenia, nie przyniesie wyzwolenia, nic też w sensie egzystencjalnym nie wyjaśni ani artyście, ani słuchaczowi, wprost przeciwnie, „zarazi” tego ostatniego i „skazi” cudzym grzechem. W sensie psychologicznym nastąpi takie przeniesienie, które z Beniamina uczyni kontynuatora brata-artysty, sobowtóra przeżywającego piękno oraz grzech miłości i sztuki.

„Grzech” Cypriana ma źródło w świętości. Malarz opowie bratu o pewnej wyjątkowej chwili zespolenia z transcendencją, o momencie ekstazy religijno-estetycznej, gdy – przed „cudnie zrobioną Matką Boską” – mając „duszę z przewagi nerwów wyzwoloną” w zachwyceniu zobaczył i zrozumiał w s z y s t k o. I nie będzie miał jak mistycy problemu z wypowiedzeniem tego, co zobaczył, z opowiedzeniem widzenia, bo inny przymus został mu narzucony: „świętość

²⁹ J. Nalbert, op. cit., s. 105.

w najokropniejszej boleści” przekształciła się w „świętość w najżywszym szczęścia uniesieniu” i „kazała się malować, wyraźnie kazała się malować” (s. 78). Czyli pojęcie tego, co najgłębiej chrześcijańskie (Pieta) zmienia się w jego oczach w uosobienie „całej przeszłości poganizmu” (obraz Aspazji pieszczącej wspartą na jej kolanach głowę Alcybiadesa). Jest w tej ukrytej, zaledwie sugerowanej analogii (Pieta wobec przyszłego obrazu Cyprian) jakieś naruszenie sacrum, zasadnicze przekroczenie: sakralizacja szczęścia i pogodnego spokoju poganki Aspazji wobec sakralności bólu i cierpienia Matki Bolesnej. To pierwszy chyba w literaturze polskiej portret Anty-Madonny³⁰. Wrażliwość religijna wyniesiona z domu powoduje, że obok rozkoszy artystycznego spełnienia pojawia się u malarza uczucie trwogi związane z wyraźnym wykroczeniem przeciw zakazowi. Groza jest tym większa, że transgresji towarzyszy odkrycie, iż ulega impulsowi, który jest w nim samym, nie przychodzi z zewnątrz, jest rozdarciem wewnętrznym: religijna (błogosławiona) tęsknota rodzi tęsknotę erotyczną, przekłętą, bo chrześcijaństwo sprzeciwia się erotyzmowi³¹. Sfera estetyczna, czyli to, co kontemplował Cyprian w takiej samej mierze jak treść religijną obrazu, „należy do wyobraźni, a właśnie w wyobraźni wolność ludzka nie znajduje dla siebie żadnych ograniczeń”³².

Obraz u Żmichowskiej pełni podobną funkcję jak ten ukazany w *Mnichu*, czy będących wyraźnym nawiązaniem do utworu Lewisa *Diablich eliksirach* Hoffmanna. I tam świętość prowadziła do grzechu i wykroczenia. Była szatańską pułapką. W *Diablich eliksirach* Francesco, tworząc obraz świętej Rozalii, czyni ją podobną do ubóstwianego posągu Wenery. Przejęty trwogą (jak Cyprian wobec obrazu Matki Boskiej), iż szarga świętość, nie maluje twarzy świętej do momentu, gdy, skuszony przez demonicznego doktora, wypije eliksir wyzwalający go ze sfery zakazów: „Nie tak kotłuje wewnątrz Wezuwiusz i nie tak ciska dymem i płomieniem, jak zakotłowały i rozszalały się ogniem żyły Francesco. Wszystkie pogańskie historie, jakie kiedykolwiek malował, stawały mu jak żywe przed oczami...”³³.

To zastanawiająca zbieżność z pogańskością, która „kazała się malować” u Żmichowskiej. Nowa Wenus Hoffmanna i Aspazja Żmichowskiej – niby późniejsze modernistyczne *femmes fatales* – „kuszą kochanką egzotyką przeżyć amoralnych, zapraszają do przekroczenia granic normalnej egzystencji”³⁴. Portret

³⁰ Pisałam o tym w artykule *Marmurowe, pogańskie, bezlitosne – kilka słów o kreacjach kobiet w prozie Narcyzy Żmichowskiej*, w: *Modernizm. Zapowiedzi. Krystalizacje. Kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009, s. 143-153.

³¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 40-43.

³² P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunka, Bydgoszcz 2002, s. 72.

³³ E.T.A. Hoffmann, *Diablich eliksiry*, przeł. L. Eminowicz, Warszawa 2005, s. 252.

³⁴ W. Gutowski, *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, w: idem, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 86.

ukazany w *Pogance*, ogniskujący całe myślenie o pogańskości, grzechu, demoniczności sztuki i miłości, skłania również do namysłu nad problemem, który pojawia się np. u Szytmerera we *Frenofagiuszu* i *Frenolestach* (część zatyłowana *Matka*), w *Czarnych oczach*, a wcześniej u Gogola w *Portrecie* i dotyczy brutalnego realizmu w sztuce, takiego malowania portretu, że człowiek wygląda jak żywy; to daje człowiekowi, ale i złu, które uosabia, szansę „bycia obecnym w tym świecie”³⁵. Sztuka więc uwiecznia, umożliwia trwanie także temu, co niepożądane. „Zło istnieje, jeśli zostanie mu dostarczone «schronienie i osłona» ontologiczna, możliwość egzystencji i ujawnienia się”³⁶. Malarz może stać się – raz jeszcze odwołajmy się do Evdokimova – „nośnikiem dla materializacji zła”³⁷. Taką możliwość zyska za sprawą Cypriana wampir antyku – Aspazja. Edgar Allan Poe (*Owalny portret*) pokazał, że model umierając ożywia rysy portretu, a Żmichowska, że artysta poświęca własne życie dla zrealizowania swej wizji artystycznej. To z kolei prowadzi ku rozważaniom na temat wampiryzmu sztuki. Pamiętamy: obraz kazał się malować. Dla Żmichowskiej bycie artystą, po pierwsze, nie oznacza wybrania, oznacza napiętnowanie, które jest fatalizmem, nie dającą szczęścia nieuchronnością, pozbawioną wszelkiej metafizyki. Z bezduszną trzeźwością wobec przyjaciół wyznających kult sztuki i artystów wypowie tę prawdę Beniamin. „Być artystą znaczy tylko: być obdarzonym pewną ilością mózgu, który w pewnym miejscu czaszki tworzy pewną wypukłość – nic więcej” (s. 74). Stąd bierze się nakaz: „postrącajcie artystów z ołtarzy waszych, bo to nowe bałwochwalstwo tylko, sabeizm intelektualny” (s. 76). Po drugie jednak, takie napiętnowanie, skazanie na bycie artystą, uwalnia urodzonych z tym piętnem od odpowiedzialności za wyrządzone zło:

Artysta tworzy tylko, tworzy zaś, bo ma zdolność i musi tworzyć, bo tego wymaga organizm całej jego istoty, [...] Czasem tworzy okropnymi sposobami. Żeby odmalować konającego twarz Chrystusa, przybija do krzyża żywego człowieka i bok mu włócznią śmiertelnie rani (s. 74-75).

To dlatego Cyprian „szukając kształtu” dla swoich wyobrażeń artystycznych zaszczepi w Beniaminie żądzę pogańskiej ekstazy. Potrzebuje bowiem nie tylko jego piękna, ale i bezwolnej uległości kochanka Aspazji, więc „nastraja do gry krwawe żyły cudzego serca” (s. 75). Kusi jak szatan, celując w to, co w Beniaminie najslabsze, już gotowe na przyjęcie zła. Zło jest magnetyczne, Dobro – naiwne, młodzieńczo beztroskie, zadufane w możliwość zamiany „każdej rany – w perłę”, a więc w swej ufności wobec świata bezbronne. To pierwsze zetknięcie Beniamina ze złem uosobionym w jeszcze niegotowym portrecie

³⁵ P. Evdokimov, op. cit., s. 62 (podkreśl. autora).

³⁶ Ibidem, s. 64-65.

³⁷ Ibidem, s. 65.

Aspazji czekającej na przyjęcie w swe ramiona Alcybiadesa. Zetknięcie odsunięte, odroczone za sprawą „ducha jasności” – matki:

Jeśli z was kto ma jaką skłonność do mistycyzmu, niech sobie wystawi, że w tej chwili dwa duchy walczyły o całą przyszłość moją. Duch ciemny, niekształtnie jeszcze uwinięty w owe grube pakunkowe płótno, potrącony ręką brata, z wolna toczył się po ziemi jak gad plugawy, co by niechętnie miejsca ustępował; a duch jasny, kobieta, matka, spokojnym uśmiechem, tkliwym słowem ścierała jego potęgę, zabierała mu chwilę po chwili życia mojego i odepchnęła go wreszcie daleko, przynajmniej na czas jakiś odepchnęła jeszcze (s. 83).

Cyprian (artysta, każdy artysta) jest jak ogień, który ogrzewa i niszczy. Ale niszczy tylko tych, którzy, jak czciciele ognia, składają mu siebie w ofierze. Symbolika ognia powraca w opowieści Beniamina wielokrotnie. W tym wypadku pozwala sformułować ważną przestrożę:

Patrzcie, co za ogień wyborny! Świeci i grzeje – wyborny ogień – a jednak z wolna wszyscy usunęliście się od kominka i między nim a wami zostało puste, szerokie koło – geniusz artysty ogniem jest, rzucajcie mu na pastwę wszystko, co chcecie, tylko nie rzucajcie złotego szczęścia i serc miłością bijących – alboż wy to Sabejczykowi lub Gwebry? Czyciele tego, co świeci? (s. 75).

A Benjamin, który t e r a z udziela dobrych rad („niech ci, których kochacie, z dała artystów idą drogą swoją”), w t e d y, wychowany w miłości i w kulcie artystów, nie usunął się z drogi brata i jego rysy zostały wiernie przedstawione na obrazie; stał się częścią fantazmatu artysty, umożliwił ucieleśnienie z gruntu demonicznej idei ożywienia pogańskich kochanków. Na portrecie zaistnieje jako Alcybiades/Benjamin/Cyprian, odda artyście część własnego ja. Będzie *alter ego*, ale jeszcze nie *ego alter*³⁸, choć po obejrzeniu portretu nic już nie będzie w stanie ocalić go od losu, który tak bezwzględnie zaprojektował dla niego brat artysta.

O drugim zetknięciu ze złem mówi najbardziej baśniowa, czarodziejska część *Poganki*, operująca charakterystycznymi rekwizytami gotyckości, wprost dopraszająca się analiz uwzględniających specyficzną nadorganizację językową bliską poematowi. Głęboko symboliczna jest podróż Beniamina ku położonemu na szczycie góry zamkowi Aspazji. Ten siedemnastoletni chłopak o naturze melancholika i marzyciela zapatrzonego w wodę, jak jego ukochana siostra Ludwinka, wyciszony zwykle i jakby zjednoczony z naturą i kosmosem³⁹, zawsze ciekawy – i to go odróżnia od siostry – tego, co za horyzontem, miewał i lubił, jak sam to określa, chwile „tabunowej niesforności”. W jednej z takich chwil, w lipcowy wieczór, duszny, ciężki, oświetlany błyskawicami nadciągającej burzy pędził na karym lotnym koniu, aby odebrać na poczcie pobliskiego miasteczka list z domu.

³⁸ Zob. M. Janion, op. cit., s. 187.

³⁹ G. Bachelard, op. cit., s. 161, 164.

A kiedy przestraszony czymś Sokół poniósł jeźdźca, ten, zamiast go uspokoić, gwizdnął na większy pośpiech: „niech sobie leci, gdzie chce i póki chce mój Sokół” (s. 86). Jest w tym locie coś, co znamy z *Farysa* (nieskończona wolność, indywidualizm, romantyczne zdobywanie przestrzeni, pęd ku zatraceniu, powierzenie się żywiołom). Jest też – tak dobrze opisana później przez poetów młodopolskich, posługujących się chętnie obrazem rozkiełzanego konia zawieszono go nad przepaścią – „energia przekraczania granic i łamania norm moralnych, ale też ryzyko egzystencjalnej przygody”⁴⁰. Żmichowska więc, znowu wbrew rozpoznaniom Gombrowicza na temat literatury polskiej, nie nakłada „wędzidła koniowi młodości”⁴¹. Jak słusznie pisze badaczka, która nie zajmowała się gotyckością *Poganki*, ale poczyniła ważne z tego punktu widzenia spostrzeżenie:

Trajektoria lotu przyjmuje postać czarnego potoku, pędzącej drogi, wpierv wypełnionej przez alegoryczne postaci olbrzymów, drzew-łasu, ptaka-łchmury, potem postaci te giną, a pozostaje tylko przestwór kosmiczny bez granic, bez przedmiotu, bez tła. Czarny potok drogi rozszerza się w bezkres i dematerializuje, przechodzi baśnią metamorfozę i przybiera postać niematerialnej fali, płynącej bez granic⁴².

Nocna, podniebna wyprawa Beniamina to znana całej romantycznej literaturze, liryce w szczególności, podróż wzdłuż wertykalnej „osi kosmicznej” oznaczająca wtajemniczenie, inicjację. Józef Bachórz tak pisał:

W *Pogance* podróż Beniamina z arkadyjskie krainy dzieciństwa do pałacu Aspazji odbywa się również po linii wertykalnej – najpierw do szczytu góry (na koniu o znaczącym imieniu Sokół) – potem w otchłań. Całą zresztą tragiczną autobiografię opowiada bohater w kategoriach wzlotów i upadków (bo romantyczna „oś horyzontalna” nie jest linią szczęścia jest linią heroizmu)⁴³.

Zgadzam się z Bachórzem, że w *Pogance* „wzlatywanie w górę i zstępowanie w głąb dokonuje się wzdłuż w e r t y k a l n e j «osi kosmosu»”⁴⁴. Badacz ma też rację, gdy mówi, że „oś horyzontalna” nie jest to linia szczęścia. Szczególny tragizm wynika jednak w *Pogance* z faktu, że nie jest to też linia heroizmu. Beniamin nie poświęca się dla (innych, ojczyzny, matki), zostaje wciągnięty w wir zdarzeń odciągających go od spraw społecznych przez demoniczne siły, a powrót do domu (symbolu arkadyjskiego dzieciństwa, ale i patriotycznych zobowiązań) obciążony jest podwójnym niespełnieniem: indywidualnym i narodowym. Jak powie potem, w podsumowaniu kominkowej dyskusji Leon, zamiast poetą, prorokiem (Tyrtuszem lub Ezdraszem) zostaje „kochankiem pięknej kobiety”

⁴⁰ W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999 s. 66.

⁴¹ W. Gombrowicz, op. cit., s. 357.

⁴² A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984, s. 108.

⁴³ J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 219.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 218.

(s. 162). Bezsilny, złamany, bezużyteczny nigdy, nikomu, w żadnych okolicznościach nie będzie już pomocny. I nie to nawet, wyraźnie wskazane, „grzeszne” w warunkach polskich, niespełnienie (niedokonana metamorfoza w kochanka ojczyzny) okazuje się najgorsze. Z. Wasilewski wyczuwał groźbę tam, gdzie Bachórz chciał zobaczyć heroizm: „Opowieść wspina się w górę... Poczęta w nizinie życia rodzinnego, wkraczała [...] w sferę jakichś tajemnic, przejmujących dreszczem...”⁴⁵.

W *Pogance* są dwa rodzaje opowieści wtrąconych w historię prezentowaną przez Beniamina. Jedne, nawet te odmienne formalnie, wypowiedziane bowiem w mowie wiązanej, nie powstrzymują fabularnego działania się, współtworząc to, co niezwykle, baśniowe, gotyckie i zarazem nakierowane na doraźne oddziaływanie dydaktyczne, w związku z tym opatrzone czytelnymi znakami wartości (np. pieśni szatanków). Drugie jednak, wynikające z namysłu opowiadającego, z jego dociekliwości, zatrzymują i tak już nie nazbyt wartką akcją, skupiając uwagę słuchających (kominkowe grono przyjaciół) i czytających na problemie, na próbie jego zgłębienia i zrozumienia. To one właśnie „wypromieniowują” sens, który, działając także wstecz, na to, co już zostało powiedziane, przydają nowych znaczeń zdarzeniom z pozoru bez głębszej wymowy. Ich symboliczny sens jest bogatszy od tego, co jesteśmy w stanie pochwycić w naszych racjonalnych rozbiorach i dążących do precyzji wywodach. Ich pełnia jest przeczuwana, lecz niepochwytana, sugerowana, więc skłaniająca do ponawiania prób wysłowienia. Tak działa „bajka Tereni” i połączona z nią, ale także z opowieścią o farysowym pędzie ku górze zaduma Beniamina nad fenomenem otchłani, „przepaści miltonowskiej”.

Przypominacież wy sobie owo spadanie, coraz wolniejsze, coraz cięższe – ziemia cała już sprzed oczu zniknęła, niebo tylko widać przez małą szczelinę, ale i niebo znika – a coraz ciemniej, coraz okropniej, a spadający wie, że tam gdzieś na dnie rozbić się musi, tylko dna nie dojrzy, nie dojrzy (s. 58)⁴⁶.

⁴⁵ Z. Wasilewski, op. cit., s. 49.

⁴⁶ Pisałam już o szczególnie trudnym do wyjaśnienia (Żmichowska nigdzie nie odnotowała znajomości utworów Szyrmera) podobieństwie rozwiązań formalnych (*Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009). Tu chciałabym zwrócić uwagę na podobieństwo problemowe. Szyrmer też, w podobny do Żmichowskiej sposób, pisał o uwiedzeniu pustką i przepaścią: „Zdało mi się nic więcej, jak tylko, zem spadał głową na dół w jakiejś przestrzeni, która nie miała granic z żadnej strony: lecę w dół... lecę, nie widzę, gdzie mam upaść, bo przestrzeń, w której spadam, nie ma końca, nie ma dna – czas płynie, długo, ja lecę jak kamień rzucony w bezdenną przepaść... a wokół mnie nie ma żadnego przedmiotu, nie ma dna, tak jak patrząc na niebo nie widać wierzchu... a ja lecę jak strzała, jak kula armatnia... i głową na dół... okropnie!... W całym poemacie Danta nie masz nic, co by można porównać z tym cierpieniem!...” (L. Szyrmer, *Dusza w suchotach. Wyciąg z papierów Doktora*, w: idem, *Powieści nieboszczyka Pantoffla*, wybrał i oprac. oraz szkic o życiu i twórczości napisał L. Sokół, Warszawa 1978, s. 341).

Przepaść przeraża i fascynuje. To podobna jak u Krasińskiego opowieść o egzystencji-uwięzieniu, egzystencji-pułapce⁴⁷, ale i egzystencjalnym rozeznaniu, o zdobyczach świadomości, o dotarciu do jakiegoś ludzkiego maksimum. „Otchłań jest synonimem całego obszaru pozaludzkiej rzeczywistości [...] Należy tu również zagadka bytu, śmierci, tego, co niepoznawalne (Spencerowskie *Unknownable*); niepoznawalne także w głębi ludzkiej psychiki”⁴⁸.

Za sprawą tych wtrąceń rozumiemy, że to nie tylko grzeszna opowieść o Gustawie, który nie stał się Konradem. To opowieść o takim grzechu, który nie może być naprawiony, bo nie chce tego ten, który zgrzeszył, jak nie chciał rybak z baśni Tereni, za ostatni pocałunek księżniczki-wampira oddający duszę na potępienie wieczne. A Beniamin o locie-spadaniu tak mówi: „[...] piekielną fantasmagorią rozwija się przed nami ów obraz na owej górze podziwiany; i choć poznaliśmy szatana, my czujemy, że byśmy znowu na jedną chwilę podobną drugi raz wieczność oddali” (s. 59).

Wystawiony na grzech i pokusę Beniamin zdobył wiedzę o sobie samym, o ciemnej stronie swej osobowości, o tym drugim ja, które wiedząc i tak wybrałoby ponownie grzech, a więc Aspazję i jej zamek – siedzibę bezprawia, występku i... szczęścia.

To znamienne, Maria Janion, wymieniając różne zamki literatury polskiej, nie dysponującej przecież nadmiarem utworów gotyckich, nie wspomina o *Pogance*. Pisze: „największe chyba sukcesy udało się osiągnąć wyobraźni zamkowo-gotyckiej Seweryna Goszczyńskiego (*Zamek kaniowski*, *Król zamczyska*) i dlatego zapewne, że tajemnica zamku kojarzyła mu się z tajemnicą zła”⁴⁹. A przecież u Żmichowskiej zamek jest miejscem, gdzie rozegra się ponowna walka dobra i zła o duszę Beniamina, to zarazem siedziba bosko-demonicznej Aspazji. Objawia się on oczom pędzącego ku górze Beniamina jak pochodnia lub wybuch wulkanu:

[...] ot, już blisko... nie, to nie wulkan – to gmach tylko cały w płomieniach, a mury, grube jak czarna siarka, odbijają nieprzejrzystymi kratami od tej ze wszystkich okien rażącej światłości. Czy gmach się pali?... Nie – to jakaś uczta zapewne, bo mię niby dźwięk muzyki zaleciał, niby gwar ludzkich głosów – ale Sokół tym okropnym rżeniem boleści i trwogi, co to je kwikiem końskim nazywają, zagłuszył wszystko... (s. 87).

Piekielność miejsca sugerowana jest nie tylko przez „czarną siarkę” murów i trwogę Sokola. W innym miejscu sama Aspazja wyznaje, że „Podróźni żegnali się, mijając mój zamek – strach padł na okolicę, bajeczne wieści po kraju się rozeszły. Ale, bo też prawda, że wielkie, bardzo wielkie obchodziłam święto...

⁴⁷ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa b.d., s. 28.

⁴⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 47.

⁴⁹ M. Janion, *Prace wybrane*, t. 4: *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, s. 544.

[...] wracałam do życia...” (s. 125-126). Tajemnica zamku to tajemnica zła. Aspazja świętowała tam swój powrót do życia, wampiryczny, nocny, okupiony śmiercią artysty, który swoją natchnioną kreacją „wywołał” ją z zaświatów i powołał do nowego trwania. Jej życie sprzed życia, egzystencję wyjętą spod praw czasu odgaduje Beniamin, gdy – pijany światłami, wonią, dźwiękami egzotycznej przestrzeni, niby „dozą wschodniego narkotyku” – wkracza po raz pierwszy do zamku. Jest to poznanie przekraczające granice niepoznawalnego, „poznanie przez trans i transgresję, przez «oko wewnętrzne», które otwiera się jedynie w momencie przekroczenia «zwyczajności»”⁵⁰. Poznanie, które budzi niepokój i zaciekawienie pysznej władczyni zaczarowanego świata, a prezentowane jest przez Beniamina jako odkrycie historyka: „ja pani przepowiedzieć bym nie mógł ani jednej chwili z przyszłości, ani jednego z jej zamiarów – ja tylko przeszłość widzę – jak historyk. W tej przeszłości imię twoje było: Aspazja” (s. 99). Wrażenie niesamowitości jest nad wyraz ulotne, jakby kamuflowane; tworzy się między niepojętym rozpoznanem prostego górnika (wybrany i też chyba symboliczny zawód Beniamina) a ukrytym skrzętnie zdziwieniem Aspazji, która szybko odzyskuje wyraz „nie mogę powiedzieć wrodzonej, lecz jak gdyby przedsięwziętej pustoty” (s. 100).

Teraz *Poganka* staje się opowieścią nie tylko o połączeniu zła i sztuki, ale o „nieskończonym złączeniu Piękna ze Złem, tego, co boskie, z tym, co szatańskie – w człowieku i w sztuce”⁵¹. Aspazja powie przecież do Beniamina: „ja kocham jak Bóg – zniszczeniem i tajemnicą”. I doda jeszcze: „Szatan i Bóg, nienawiść i miłość, czyż to nie dwa oblicza nieskończoności?” (s. 101). To bezprawie, które prezentuje przepyszna poganka jest pełne blasku i życia, odurza, uwodzi i kusi. A jednak z drugiego zetknięcia ze Złem Beniamin wychodzi jeszcze zwycięsko.

Po śmierci Cypriana demoniczna moc portretu staje się większa, również dlatego że Beniamin po raz pierwszy ma możliwość zobaczenia i głębokiego doznania czegoś, co do tej pory tylko przeczuwał:

[...] i miałem taką chwilę, jakiej z was żaden podobno mieć nie będzie – wyście marzyli, kochali, jednym waszym nędznym ciałem, jam miał dwie dusze, dwa ciała, dwa szczęścia, ja w obrazie drżałem pod jej pieszczotą, piłem jasność jej źrenicy, dumny byłem radością jej, wielki byłem miłością jej – a poza obrazem tkwiła we mnie pewność niezachwiana, spokojność rozumna, bo taka kobieta żyła przecież... (s. 118).

Obraz wyzwalał w młodym chłopcu gotowość sprzymierzenia się z siłami piekła, aby tę, mroczną i uwodzicielską, którą zobaczył w pałacu, upodobnić do kobiety z malarskiej wizji brata – jasnej, radosnej, zwiastującej spokojne szczęście. Następne spotkanie będzie tyleż bezwolnym, co pożądanym zetknięciem

⁵⁰ M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 179.

⁵¹ M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: eadem, *Prace wybrane*, t. 1, s. 171.

nie z rzeczywistością jednak, a z podwójnym fantazmatem: własnym i brata artysty. Wracający do życia po ciężkiej chorobie Benjamin ocknie się – jak na portrecie – w ramionach „odzyskującej wszystko tak, jako niegdyś było” (s. 126) Aspazji. W związku z tym zdarzeniem los jawi się Humboltowi, a więc Benjaminowi, który przestał być Alcybiadesem, jako nieprzenikalny labirynt. Nie ma zeń wyjścia, bo „nie uciekniesz przeznaczeniu” (s. 123). Trzykroć wystawiony na pokusę ulegnie w końcu, jakby nie w pełni świadomie, na granicy jawy i snu.

Szczególnego namysłu wymaga wspomniane już zderzenie symboliki ognia i wody. Aspazja, płynąc łodzią, znajduje zemdlonego, zanurzonego w wodę Beniamina, który w jej ujęciu wygląda jak Szekspirowska Ofelia:

[...] pięknie ci było, jak gdybyś ty, młody bożek szklistych nurtów rzeki, dobrowolnie w wieczną nieruchomość przyległ u jej boku – świeże gałązki wierzby powikłały się niby wieńce i korony nad głową twoją – płaszcz twój ułożył się w snycerskiej dokładności fałdy – woda jak rozkochana nimfa całowała białe stopy twoje (s. 126).

A więc Ofelia, która się nie utopiła! Benjamin ukazany zostaje jako istota uśpiona, płynąca z prądem, bezwolna i... niemęska. Zapowiada to motyw bierności miłosnej, wiecznej młodości i niedojrzałości („dziecięcości” w sposobach przeżywania siebie i świata). „Woda to głęboki, organiczny symbol kobiety, która potrafi tylko p ł a k a ć nad swoją niedolą”⁵². To obraz poetycki, nie realistyczny, symboliczny jak ten, który prezentował przyjaciółom Benjamin, gdy opowiadał im o swym idyllicznym dzieciństwie i mieszkańcach oazys, a wśród nich o Ludwince. Najmniej ładną i najcichszą z siostr zapamiętał jako dziecko zapatrzony w nurt rzeki, jako zwolenniczkę szczęśliwej apatii, osobę, która posiadała niepokojącą cechę: „umiała być nieszczęśliwa”. I właśnie ją rozumiał najlepiej: „odgadłem ja, dziecię, ją, marzycielkę, kobietę – lub raczej nie odgadłem, uczułem tylko, co ona czuła” (s. 47). To ona uczyła go słuchać rzeki, ale „Kto słucha strumienia, nie jest w stanie zrozumieć tego, kto słucha śpiewu płomienia – jeden i drugi nie posługują się tym samym językiem”⁵³.

Nie chodzi mi o psychoanalityczne czytanie utworu, raczej o zwrócenie uwagi na sygnowane czytelnymi symbolami rozgraniczenie dwu przestrzeni, na tę alegorię, za którą kryje się spora część *n i e w y r a ż a l n e g o* domagająca się wnikliwych analiz.

W *Pogance* pokazuje więc Żmichowska bezradność człowieka wobec „skandalu zła”, zła, które przybiera u niej charakter antycznego fatum – unikanie go nigdy nie oznacza uniknięcia. Z gruntu pogański jest także tragizm bohatera, wydane go na pastwę zła zewnętrznego i wewnętrznego, ściganego przez przeznaczenie. Fatalnością zarazony jest już moment narodzin – nocny, o północnej godzinie

⁵² G. Bachelard, op. cit., s. 155.

⁵³ Ibidem, s. 54.

– pokazany jako moment „wyciągnięcia losu”. Dziecię obdarzone wyrocznym imieniem Beniamina/Benoniego (syna boleści), a po na pół świadomej metamorfozie – Alcybiadesa, nie uniknie losu wpisanego w semantykę obu imion, zaś symboliczna data polskiej literatury (noc z pierwszego na drugi listopada), kiedy nasz bohater zdecydował się na powrót czyli skrucę, nie stanie się podstawą nowej metamorfozy: Beniamina-kochanka Aspazji-upiora w kochanka ojczyzny. Tragizm nie prowadzi w tym utworze do katharsis ani nie zostaje rozświetlony chrześcijańskim przebaczeniem (motyw powrotu syna marnotrawnego jest polemiczny wobec wersji biblijnej), a i grupa przyjaciół zebranych przy kominkowym ogniu nie potrafi dokonać oceny moralnej opowiadanej historii. Jak pisze Grażyna Borkowska: „W zamykającej (?) powieść części kominkowej przyjaciele próbują wypełnić to zadanie. Bez rezultatu; jest tyle racji, ilu rozmówców. Koniec nie przynosi pointy”⁵⁴. W moim przekonaniu nie może i nie powinien. Wyznanie Beniamina jest „mową zarazem pełną i niejasną”⁵⁵. Oni – w swym zarozumiałym racjonalizmie – skupiają się na tym, co Beniamin powiedział, a nie na wyraźnej przecież nadmiarowości sensów, na faktach, a nie na zamglonych znaczeniach. Tymczasem, jak pamiętamy z przytaczanego już twierdzenia Marcela, „zło jest nieujmowalne w słowach”. Ci, którzy sami zła nie doznali, mogą tylko milczeć. Gadulstwo kominkowego grona nie świadczy o współczuciu, skazuje Beniamina na bezgraniczną samotność. „Na zło, które współodczuwamy, jedyną właściwą reakcją jest pewien gatunek milczenia, cisza”⁵⁶.

Grozotwórcza struktura artystyczna *Poganki*

Zgadzam się z takim oto stwierdzeniem badacza piszącego o „magii gotycyzmu”: „bez grozotwórczej struktury artystycznej nie sposób wyobrazić sobie nie tylko powieści gotyckiej, ale żadnego utworu opatrywanego etykieta gotyckości czy gotycyzmu”⁵⁷. Strukturę *Poganki* najtrafniej opisała swego czasu Maria Woźniakiewicz-Dziadosz. Badaczka zwróciła uwagę, że

[...] wielopoziomowy układ sensów utworu kształtuje się nie tyle bezpośrednio w narracji, ile raczej w migotliwym zetknięciu różnorodnych formuł gatunkowych. Prostota baśni zderza się tu z komplikacjami opowieści fantastycznej, jednoznaczne exemplum z wieloznacznością romantycznej paraboli, a wszystko to zostało uwikłane w wewnętrzny porządek aluzyjnego narratorskiego dyskursu. W wyniku powstał szkatułkowy układ wzajemnie się warunkujących sensów⁵⁸.

⁵⁴ G. Borkowska, op. cit., s. 82.

⁵⁵ E. A. Mukoid, op. cit., s. 133.

⁵⁶ Ibidem, s. 124.

⁵⁷ M. Świerkocki, *Magia gotycyzmu*, s. 12.

⁵⁸ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Między buntem a rezygnacją. O powieściach Narcyzy Żmichowskiej*, Warszawa 1978, s. 47.

Prostota baśni pozwala pochwycić motyw wampiryczny i zrozumieć jego wagę w interpretacji spowiedzi Beniamina. Wampiryczna potęga sztuki i artysty (ciekawa odpowiedź Żmichowskiej na pytanie, w jaki sposób predestynowany do dobra człowiek staje się zły) działa tu jak fatum, wzmagając grozę, tragizm i nieuchronność losu. A przecież wyzwala tylko to, co w człowieku było i ułatwia mu sformułowanie jego własnych pytań wobec losu. Motyw kuszenia i uległości wobec pokusy jest w *Pogance* tajemniczym momentem przejścia między stanem „niewinności” i stanem „grzechu”⁵⁹.

Jeśli teraz powrócimy do ramy kominkowej, to przypomnimy sobie, że opowiadanie Beniamina pojawia się jako rodzaj argumentu w czysto teoretycznej i filozofującej rozmowie przyjaciół. Teorii przeciwstawiony więc zostaje życiowy konkret. Beniamin spróbuje przekazać to, co z gruntu nieprzekazywalne, powiedzieć innym o i c h cierpieniu. Ta gromadka „tak wesoło, tak swobodnie, tak poczciwie” gwarząca przy kominku już za chwilę (to wiedza powieściowego narratora ujawniona na wstępie) nie rozpozna siebie wzajem w „upiorach” egzystencji. „Upiorowość” Beniamina, który po swej przygodzie w zamku, wraca do oazis, ma być ostrzeżeniem. Za jego sprawą otwiera się przed gronem kominkowym „tajemnicza przestrzeń mądrości osobistej, mądrości, której nie można przekazać innym pod groźbą, że natychmiast stanie się fałsyfikacją i mistyfikacją. Nic nie możemy powiedzieć innym o ich cierpieniu”⁶⁰. Beniamin ma jednak nadzieję, że jest to wiedza przekazywalna. Powie tak: „Powinniście mię przynajmniej z ciekawością słuchać, ja wam opowiem, jak to się umiera za życia” (s. 97). Spróbuje więc opowiedzieć o tajemnicy zła.

Meeting the Evil.

Gothic elements in *Pagan Woman* by Narcyza Żmichowska

Summary

Casket-like structured *Pagan Woman* by Narcyza Żmichowska is shown as a ‘fear-generating’ composition. The main thesis underlying the article is as follows: in her novel Żmichowska discusses the problem of love and art, but in fact shows the problem of evil and sin. She relies on such lively Gothic motifs as: castle, Satan, picture, look-alike and the icon of fear – the vampire. The motif of fire as an epiphany of fear will be analysed in detail in the following discussion.

⁵⁹ C. Wodziński, *Światłocienie zła*, Wrocław 1998, s. 28.

⁶⁰ P. Ricoeur, *Skandal zła*, s. 5.