

Grażyna Legutko

Akademia Świętokrzyska w Kielcach

Instytut Filologii Polskiej

ul. Leśna 16, 25-509 Kielce, Polska

Tel.: (48-41) 349 71 20

E-mail: gralegutko@poczta.onet.pl

WIDOK Z OKIEN EUROPEJSKICH POETÓW (PRÓBA ANALIZY PORÓWNAWCZEJ „OKIEN” STÉPHANE’A MALLARMÉGO I GUSTAWA DANIŁOWSKIEGO)

Artykuł prezentuje analizę porównawczą dwóch wierszy francuskiego i polskiego poety pod jednakowo brzmiącym tytułem „Okna”. Oba utwory stanowią poetycki zapis wysiłku poszukiwania sensu ludzkiej egzystencji i próby rozwikłania niejasnych zagadek bytu. Choć Stéphane Mallarmé i Gustaw Daniłowski są twórcami pochodzącymi z różnych, odległych od siebie krajów, łączą ich podobne przekonania, bliskie idealistycznemu światopoglądowi symbolistów europejskich. Powoduje to, że tematyka ich wierszy obraca się wokół analogicznych problemów. Podmioty liryczne mówią o bólu, cierpieniu, rozpacz i trywialności ziemskiego bytu; tęsknią do wyrwania się z kręgu ziemskiej egzystencji, marzą o ucieczce od codzienności i dotarciu do sfer nieskończonych (Absolutu).

Tytułowe „okna” stanowią dla obu poetów tajemniczą granicę między życiem ziemskim a pozaziemskim. Ich znaczenie jest symboliczne: u Mallarmégo kojarzą się ostatecznie ze sztuką i marzeniem, u Daniłowskiego – z widzeniem mistycznym.

SŁOWA KLUCZE: *symbolizm, modernizm europejski, poezja Młodej Polski, transcendencja, Absolut, śmierć, życie pozaziemskie, mistyka, światopogląd symbolistyczny.*

Przez jakie „okna” patrzą poeci z dwóch różnych, odległych od siebie krajów? Na ile podobne są ich światopoglądy poetyckie? W jakim znaczeniu można mówić o europejskiej tożsamości myślowej artystów żyjących na przełomie XIX i XX wieku? Czy symbolika identycznych tytułów wierszy ukrywa analogiczne sensory? Słowem: co łączy, a co dzieli utwory poetów tworzących w tym samym czasie, ale ukształtowanych w odmiennych etnicznie kręgach kulturowych? Na te i inne pytania próbuje odpowiadać poniższa interpretacja, oparta na analizie porównawczej *Okien* Stéphane’a Mallarmégo i *Okien* Gustawa Daniłowskiego.

Pomysł porównania wiersza Daniłowskiego, drugorzędnego twórcy młodopolskiego (zupełnie dziś już jako poeta zapomnianego), z utworem

Mallarmégo, jednego z najważniejszych i najwybitniejszych przywódców szkoły francuskiego symbolizmu, zrodził się z przekonania autorki, że wielojęzyczna literatura europejska tworzy pewną niepodzielną całość, w obrębie której widoczne są nie tylko oczywiste zależności i związki formalne, ale także wspólne podstawy filozoficzne i ideowe. Paralele te prowadzą do operowania zbieżnymi motywami literackimi oraz do manifestowania podobnych (a czasem wręcz tożsamy) światopoglądów artystycznych. Zwłaszcza w okresie symbolizmu, kiedy wymiana wartości literackich była bardzo ożywiona, pojęcie Europy literackiej jako wspólnoty poglądów artystycznych nie było pustym dźwiękiem.

Mówienie o modernistycznej poezji polskiej przełomu wieków nie wydaje się być zresztą w

ogóle możliwe bez uwzględnienia szerokiego kontekstu sztuki europejskiej. Opozycja: 'tradycja rodzima – wpływy zachodnioeuropejskie' była przecież jednym z podstawowych problemów dyskutowanych przez zbudowane pokolenie młodopolan, toczące burzliwe spory wokół postulatów europeizacji sztuki polskiej.

Zagadnienie wpływów obcych podjęte na nowo przez polskich modernistów¹, jako kontynuacja refleksji krytycznoliterackich romantyzmu, pojawiło się najwcześniej w wystąpieniach publicystycznych znanego młodopolskiego krytyka i tłumacza, Zenona Przesmyckiego-Miriama. W szeregu swoich artykułów (począwszy od publikacji w warszawskim „Życiu”, poprzez cykl *Harmonie i dysonanse* w „Świecie”, aż do szkiców zamieszczanych na łamach ekskluzywnego „Chimery”) wyrażał on silne poczucie wspólnoty z modernizmem europejskim. Twierdził, że wielkość sztuki narodowej polega między innymi na umiejętnej asymilacji wartości wytwarzanych przez inne kraje oraz na wykorzystywaniu inspirującej roli wpływów obcych w kreowaniu „czegoś swojego”. Sprzeciwiał się stanowczo zawężaniu kultury polskiej do dóbr duchowych własnego kraju, ale jednocześnie ganił płytkie i bezkrytyczne naśladownictwo cudzoziemszczyzny. Uważał, że przyswajanie wybranych pierwiastków kultury europejskiej winno polegać na odpowiednim ich przetransmisowaniu w celu odświeżenia i wszechstronnego rozwijania rodzimych gustów estetycznych. Umiejętne wykorzystywanie wpływów obcych prowadziło, jego zdaniem, nie

tylko do rozszerzania literackich widnokręgów własnego kraju, ale również do czynnego włączania się w rozwój prądów światowych.

Miriamowski postulat szerokiego „otwarcia okna do Europy” rozwijali, oczywiście, także inni polscy modernści. Jedną z ciekawszych propozycji programowych przynosił artykuł Cezarego Jellenty *Cieplarnie bezducha*, zamieszczony w zbiorowych *Forpocztach* (z 1895 r.), w którym krytyk zalecał polskim twórcom zapoznanie się z osiągnięciami awangardy europejskiej i pilne obserwowanie zmian dokonujących się w literaturach Zachodu po to, by zdobyć odpowiednie siły do wyrwania się z bezdusznej atmosfery, jaka ogarnęła kulturę polską. Przysłowiową iskrą zapalną dyskusji, która rozgorzała wokół problemu europeizacji sztuki narodowej, nie stał się jednak ani szkic Jellenty, ani wcześniejsze teksty programowe Miriama, lecz skromny artykuł Tadeusza Konczyńskiego z 1898 roku, przychylnie oceniający twórczość wodza włoskiej moderny, Gabriela d'Annunzio². Artykuł ten sprowokował znany ciąg polemik przedstawicieli starszego pokolenia (S. Szczepanowski i M. Zdziechowski)³, żądających „dezynfekcji prądów europejskich”⁴ – z młodymi modernistami (L. Szczepańskim i A. Górskim)⁵, opowiadającym się za prawem do swobodnego korzystania z bogatego skarbcza kultury światowej.

W tok dyskusji toczonej się na progu XX w. wokół problemu europeizacji sztuki polskiej włączyli się również wybitni twórcy młodopolscy. Kazimierz Przerwa-Tetmajer przestrzegał przed stawianiem znaku równości między uleganiem

¹ Piszę o tym szerzej we *Wstępie* do książki Zenon Przesmycki (*Miriam*) – *propagator literatury europejskiej*. Kielce, 2000.

² KONCZYŃSKI, Tadeusz. Gabriel d'Annunzio. In *Głos Polski*, 1898, Nr 37.

³ PIAST [SZCZEPANOWSKI, Stanisław]. Dezynfekcja prądów europejskich. In *Słowo Polskie*, 1898, Nr 14; ZDZIECHOWSKI, Marian. Spór o piękno. In *Przegląd Literacki*, 1898, Nr 7.

⁴ Określenie to pochodzi, oczywiście, od tytułu artykułu S. Szczepanowskiego.

⁵ SZCZEPAŃSKI, Ludwik. Sztuka narodowa. In *Życie*, 1898, Nr 9-10; GÓRSKI, Artur. Młoda Polska. In *Życie*, 1898, Nr 15-16, 18-19.

⁶ PRZERWA-TETMAJER, Kazimierz. O młoda poezję polską. In *Życie*, 1898, Nr 12.

obcym wpływom a niepłodnym „odbijaniem cudzych form językowych, cudzych pragnień i dążeń”⁶. Wilhelm Feldman wyrażał nadzieję, że twórcy współcześni zdołają przetransponować podniety zachodnioeuropejskie „na krew i mięsz podług praw własnej indywidualności”⁷. Stanisław Brzozowski występował przeciwko odgradzaniu sztuki rodzimej od europejskiego życia kulturalnego „parkanem, poprzez który przedostają się do nas tylko oddzielne gałązki tego wspaniałego lasu”⁸. Wacław Berent, odpierając zarzuty konserwatywnych krytyków, dotyczące zależności polskiego modernizmu od wzorów zachodnioeuropejskich, wskazywał na wielkie osiągnięcia generacji polskich romantyków, która „w zależności od europejskiej myśli <...> budowała szpizowe podwaliny naszej w dziejach sztuki odrębności”⁹. W końcu, autonomii artysty i jego praw do czerpania z wzorów obcych bronił Stanisław Przybyszewski. Pisząc o syntetycznym charakterze kultury polskiej, wynikającym ze zdolności wchłaniania przez nią zdobyczy obcych kultur i przetwarzania ich na coś całkowicie odrębnego i „swojskiego”, konstatował on z emfazą:

Ależ oczywiście! Myśl Polska jest częścią Myśli Wszczęświatowej – przecież nie tworzy jakiejś egzotycznej oazy, chińskim murem odgraniczonej od wszystkich ościennych narodów¹⁰.

Przykłady można by mnożyć, ale już nawet ten pobieżny przegląd stanowisk uzmysławia jasno, że w obrębie samego pokolenia Młodej Polski opozycja: ‘swojskość – europejskość’ w zasadzie nie istniała, zgadzano się bowiem jednogłośnie i bez zastrzeżeń na to, iż powinno się korzystać z kultury Zachodu w sposób możliwie najwszechstronniejszy i przyswajac z

niej to, co najwartościowsze. Europejska tożsamość literatury polskiej była więc dla twórców przełomu wieków kwestią oczywistą.

* * *

Poddane poniższej interpretacji wiersze francuskiego i polskiego poety łączy wiele, ale też i wiele dzieli. Daniłowski nie naśladuje Mallarmégo. Tak jak z reguły nie naśladowali Mallarmégo poeci francuscy, którzy odwoływali się częściej do jego teorii niż wzorowali się w praktyce na jego poezji.

Uprowadzając szczegółową analizę, wskaźmy na wstępie podstawowe analogie między tekstami. Podmiot liryczny w obu utworach znajduje się w sytuacji osamotnienia. Jego alienacja wynika ze świadomego wyboru zamknięcia się w sobie i ucieczki od zniechęcającego świata, dlatego z jednej strony uważana jest za powód do dumy, z drugiej zaś staje się źródłem odczuwanej goryczy i bólu ziemskiego istnienia. Z wiersza Mallarmégo, podobnie jak z wiersza Daniłowskiego, nie wynika prosty sens – jednoznaczne odczytanie utworów nie jest możliwe, ponieważ wpisują się one w konwencje poetyki symbolistycznej, przekształcającej dane bezpośrednio elementy w znaki czegoś innego. Zasada mówienia nie wprost – sugerowania sensów – jako zasada twórcza poezji symbolicznej proponuje potencjalnemu czytelnikowi wspólną wędrówkę w nieznanne i często niepoznawalne. Jednoznaczne rozumienie sensu zostało celowo przez obu poetów udaremnione po to właśnie, by zaprosić odbiorcę do tej wędrówki, do współpracy w budowaniu znaczeń tekstu. Czytelnik nie jest więc prowadzony za rękę do określonego miejsca myśli poetów; ich utwory podsuwają mu wiele refleksji

⁷ FELDMAN, Wilhelm. Drogi duszy. In *Krytyka*, 1901, t. 2, s. 2–3.

⁸ BRZOZOWSKI, Stanisław. My młodzi. In *Głos*, 1902, Nr 50.

⁹ BERENT, Wacław. Uwagi. In NIETZSCHE, Fryderyk. *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Warszawa, 1905 (*Dziela*, t. 1), s. 47.

¹⁰ PRZYBYSZEWSKI, Stanisław. *Szlakiem duszy polskiej*. Poznań, 1917, s. 112.

niejasnych, a główna idea zawarta jest w mglistym polu znaczeniowym tekstu. Owa mglistość rozrzedza się w zależności od wrażliwości odbiorcy, jego wyobraźni, erudycji, środowiska, w którym się wychował itp. Wiersze obu poetów nastawione są więc na adresata otwartego na rozumienie wielorakie; zachęcają go do kontynuacji twórczego aktu poety własnym wysiłkiem twórczym. To po pierwsze. Po drugie – owa zamierzona wieloznaczność jest naturalnym sposobem wyrażania „niewyraźnego”, próbą zasugerowania istnienia „sfer tajemniczych”, pozaziemskich, niepoznawalnych sensów ontologicznych czy metafizycznych. Zadaniem odbiorcy jest zatem nie tylko rozszyfrowanie ukrytych znaczeń, ale także bezpośrednie wkroczenie w sferę zagadkowości. Dzięki temu wolno mu myśleć o takich nawet sensach tekstu poetyckiego, które nie leżały w zamyśle autora.

Jeśli zaś chodzi o generalne różnice między tekstami, to należy wstępnie zaznaczyć, że u Mallarmégo pojawia się nieobecna w wierszu Daniłowskiego problematyka estetyczna. W utworze polskiego poety natomiast występuje Bóg – nieobecny z kolei w poemacie francuskiego mistrza. Mallarmé zastępuje bowiem Boga – poetą, obdarzając ostatniego mocą kreacyjną: gestem demiurga dokonuje on aktu stworzenia nowej nad-ziemskiej (odrodzonej) istoty. Dalej, u Daniłowskiego tytułowe okna jawią się jako przedmiot konkretny (mają framugi, kratę itd.) i znajdują się w ściśle określonej przestrzeni, którą zamykają ściany domu. U Mallarmégo, choć okna figurują w tytule, bezpośrednio z nim sąsiadująca pierwsza część wiersza oddala ich konkretyzację na skutek użycia pojęć synonimicznych: *tafle*, *szyby*. W części drugiej pojawia się, co prawda, pojęcie okien, ale przez zestawienie z epitetem *wszystkie* traci swą konkretność, odrealnia się i nabiera znamion abstrakcyjności, którą pogłębia dalsze uogólnienie – okna stają się pod koniec tekstu metaforą poezji lub mistyki (czy po prostu poezji mistycznej).

Przyjrzyjmy się bliżej utworowi francuskiego poety:

*Znużony smutkiem szpitala i kadzidłem wstrętnym,
Co bije wśród banalnej firanek białości
Ku krzyżowi na murze nagim, obojętnym,
Konający prostuje czasem stare kości.*

*Zwłóczy się i – nie tyle, by rozgrzać swe padło,
Ile, by ujrzeć słońce na bruku – przyciska
Białą zarost i twarz swą kościstą, wybladłą,
Do szyb, gdzie blask wypala tęczowe zjawiska.*

*Usta wyschłe a żądne nieb, lazurów trunku,
Jak za młodu wdychały skarb, świeżość dziewczęcą,
Zatłuszczają w przeciągłym, gorzkim pocałunku
Ciepłe i lśniące tafle z radością zwierzęcą.*

*Pijany, żyje, zapomniał o olejach świętych,
Lekach, kaszlu, zegarze, łożu w ciemnym kącie...
A gdy wieczór krwawi zbroczy zręby dachów ściętych,
Oko jego, na sytym świątym horyzoncie,*

*Widzi galery złote, piękne jak łabędzie,
Śpiące cicho na rzece z purpur i wonności
I kołyszące lśniące swych linii krawędzie
W ogromnej, wspomnieniami brzemiennej
gnuśności.*

*Tak ja, zdjęty niesmakiem, wstrętem do człowieka
Twardej duszy, co w szczęściu brodzi życie całe
I plugastwo rozkoszy związszy się zacieka,
Aby je dać kobiecie karmiącej mu małe,*

*Pierzcham – i wszystkich okien czepiam się
przebojem,
Gdzie tyłem się do życia staje – i z zachwytem
W ich szybach, zmytych rosy wiekuiestej zdrojem,
Nieskończoności czystym ozłoconych świtem,*

*Przeglądam się – i nagle widzę się aniołem!
Mrę i – czy szybą sztuka, czy mistyka – szczytnie
Odradzam się, w diademie marzenia nad czołem,
Pod jakimś dawnym niebem, kędy piękno kwitnie!*

*Lecz biada! Rzeczywistość jest panem: jej tchnienie
I w tym pewnym schronieniu ściga mię i plami,
A gdy Głupota rzygnie nieczyste swe rdzenie,
Muszę śpiesznie zatykać nos przed lazurami.*

*Niepodobnaż, o moje Ja, co znasz gorycze,
Rozbić szkło, przez potworu żelzone wszeteczność,
I skrzydły bez piór wzbicić się w sfery tajemnicze,
– Chociażby potem przyszło spadać całą wieczność?*

(tłum. Miriam)

Wiersz ma budowę stroficzną, przestrzegającą konwencji w zakresie regularnych rymów (przestawne, paroksytoniczne) oraz stałego rozmiaru wersu (trzynastozgłoskowiec), typowego dla epiki lub liryki opisowej. Harmonijna, jednolita forma kontrastująca z wieloznaczną treścią jest zabiegiem typowym dla poezji Mallarmégo, który uważał, że „im bardziej rozrzedzamy nasze treści, z im cieńszej są one materii, tym usilniej musimy wiązać je w wersy uchwytnie, wyraźnie zarysowane i nie do zapomnienia”¹¹.

Dwudzielność kompozycyjna tekstu (5 strof + 5 strof) odpowiada jego dychotomii semantycznej: w pięciu strofach części pierwszej, utrzymanych w konwencji liryki opisowej (pośrodkowej), bohaterem lirycznym jest chory, umierający człowiek; w pięciu strofach części drugiej, stanowiących osobistą lirykę wyznania, podmiot ujawnia się bezpośrednio w postaci „ja” lirycznego, którym jest artysta. Całość zamyka formalnie (a zarazem myślowo otwiera) pytanie retoryczne. Wiąże się ono bezpośrednio z częstym w liryce Mallarmégo motywem milczenia¹². Brak mowy (świadomość niewystarczalności czy nieudolności języka) towarzyszy zazwyczaj doświadczeniu transcendencji, a cały analizowany wiersz francuskiego poety (szczególnie jego część druga) jest przecież, jak przystało na utwór symbolistyczny, nacechowany myśleniem mistycznym. Toteż wizje konającego (strofa 4–5) usytuowane są w szczególnym czasie: w jakimś nieokreślonym wieczorze. Ta charakterystyczna pora (dzień przechodzący w noc) koresponduje z odchodzeniem z życia ku śmierci, zapadaniem, unicestwieniem. Ważne, choć dyskretnie zaznaczone, sygnały czasu w części drugiej (wiekuistość, nieskończoność, dawne niebo,

wieczność) sugerują istotność tego, co późne, dawne, nieprzemijające.

Sytuacja liryczna w wierszu (przedstawione „zdarzenie” w części pierwszej i towarzysząca mu refleksja podmiotu mówiącego w części drugiej) realizuje typowy dla symbolistów schemat ontologiczny. Jego podstawą jest odwrót od rzeczywistości, ucieczka od ziemskiego (pospolitego i trywialnego) życia – od frazesu i sztywnych konwencji powszedniości, od jej brutalnej i odrażającej materialności – w stronę „tajemniczych sfer” Nieskończoności. Uzdrowienie konającego dokonuje się przez swoiste oczyszczenie: chory zapomina o materii codziennego doświadczenia i odwraca się od wartości praktycznych, od odczuć i pragnień przeciętnego człowieka. Odwrót ten umożliwia mu... umiejętność marzenia, która czyni go „poetą”. Poeta (ozdrowieniec) osiąga prawdziwą wolność właśnie dzięki sztuce, dzięki uruchomieniu kreatywnej wyobraźni, za pomocą której usiłuje docierać do ukrytych odniesień. Mallarmé jest przekonany o tym, iż sztuka w ogóle, a poezja w szczególności, jest obszarem unicestwiającym marność rzeczywistości, terenem ocalającym duchowość człowieka z „powodzi banału” i trywialnej prozy życia. Sztuka umożliwia zatem ucieczkę ze skomercjalizowanego świata. Świadczy o tym cała druga część *Okien*. Ucieczka ta jednak ma swoją cenę: twórczość poetycka jest bowiem kontrastującą z życiem normalnego społeczeństwa anormalnością, dlatego poeta postrzegany jest przez ludzi przeciętnych jako „chory”, jednostka odchylona od normy.

Sfera idealna, ku której dąży poeta (i chory), jest odwróceniem wszystkiego, co dane realnie. Cechuje ją nieokreśloność – stąd w wierszu

¹¹ List S. Mallarmégo do R. Ghila z 7 III 1885 r. In FRIEDRICH, Hugo. *Struktura nowoczesnej liryki*, tłum. E. Feliksiak. Warszawa, 1978, s. 162–163.

¹² Poeta francuski nazwał kiedyś poezję „milczącym wzlotem w sferę abstrakcji”. In FRIEDRICH, odsyłacz 11, s. 166.

Mallarmégo pojawia się szereg enigmatycznych pojęć, takich jak: „tęczowe zjawiska” (których blask wypala szyby), „trunek lazurów” (upijający i ożywiający umierającego), „światły horyzont” (z kołyszającymi się na nim złotymi galerami), „senne niebo” (nazywane rzeką purpur i wonności), „wiekuisty źródł rosy” (obmywający szyby z potwornej wszeteczności), „świt Nieskończoności” (ozłacający i oczyszczający szyby), „wieczność” (wraz z „tajemniczymi sferami”). Świadomość istnienia „idealnej krainy” zniewala podmiot liryczny do wznoszenia się ku niej po to, by ostatecznie ponieść klęskę. Zuchwałe rozbicie szkła może prowadzić tylko do samozatrącenia (ostatnia strofa), bowiem kontakt człowieka (czującego głębiej i wrażliwego jak poeta) z transcendencją, kontakt tu na ziemi, gdzie „Rzeczywistość jest panem” – jest z gruntu chyba nieosiągalny, a na pewno niemożliwy do wyrażenia za pomocą słowa poetyckiego, które okazuje się niewystarczalne. Przychodzi tu nieodparcie na myśl fragment znanego wiersza Ch. Baudelaire’a *Skargi jakiegoś Ikara*:

*Napróżno-m chciał wśród nieskończenia
Dotrzeć, gdzie środek, kres lub dno;
Skrzydła mi gną się, łamią, rwą
Pod okiem jakimś, co splotnienia.*

(tłum. Miriam)

Przez poemat Mallarmégo przewija się podobna rezygnacja. Dążące „wzwyż” marzenia chorego i wyobraźnia poety skazane są na niepowodzenie, pogrążają się w niemoc, wracają tam, skąd wyszły, pozostawiając po sobie na szybach tylko ... blask Absolutu (strofa 2) i rosę Nieskończoności (strofa 7).

Twór francuskiego symbolisty ma kilka nakładających się na siebie warstw znaczeniowych. Są to: historia konającego, predyspozycje „chorej” wyobraźni, egzystencja ziemiska, kondycja poety i jego relacje z doczesnością, zakres zdolności kreatywnych

artysty, istota wieczności, tajemnice zaświatów. Ostatnia z tych warstw otwiera niepochwytne wprost możliwości odkrycia i odtworzenia sensu wszechświata. „Dawne niebo, kędy piękno kwitnie” ewokuje wspomnienie jakiejś odległej, szczęśliwej przeszłości, pozaziemskiej Arkadii, do której tęskni poeta. Skrócowa i enigmatyczna prezentacja owej tajemniczej przeszłości przeciwstawiona jest drobiazgowej, konkretnej i wielostronnej charakterystyce teraźniejszości: nieczystej, śmierdzącej i gorzkiej. Zabiegom synestezyjnym, służącym jej odtworzeniu, towarzyszy stylistyka naturalistyczna – to ona właśnie oddaje w całej wyrazistości trywialność i brutalizm powszedniości. Stąd nagromadzenie w tekście takich określeń i porównań, jak: życie skojarzone ze smutkiem szpitala, roślinnością, chorobą; stare ciało postrzegane jako „padło”; „usta wyschłe a żądne nieb”; zatłuszczający, gorzki pocałunek; radość zwierzęca czerpiąca swą rozkosz z przyjemności cielesnej; stadne życie filistra „z kobietą karmiącą mu małe”; wieczór broczący dachy krwią; brzemienne gnuśność; niesmak do człowieczej duszy splugawionej rozkoszą; głupota rzygająca nieczystymi rdzeniami itp.

Opisana w ten sposób teraźniejszość nie ma nic wspólnego z „prawdziwym” życiem. Jest chorobą, roślinnością, śmiercią. Owo zaś „prawdziwe” życie znajduje się za oknami, przesłaniając je szyby, lśniące tafle. Rozgorączczony podmiot liryczny odwraca się od twardej ziemskiej rzeczywistości, staje do niej tyłem i przeglądając się w szybach, widzi się aniołem, traci poczucie ludzkiej znikomości i śmiertelności, odradza się, z-martwych-wstaje do nowego życia, wiecznego i nieprzemijającego. Tytułowe okna stają się bramą do tego nowego pozaziemskiego czy nadziemskiego istnienia. Dzieje się tak, rzecz jasna, tylko w marzeniu, w sferze wyobraźni twórczej artysty. Okna skojarzone zostają zatem ze sztuką, z mistyką

(strofa 8). Praktycznie cała druga część utworu Mallarmégo mówi pośrednio o tworzeniu sztuki (poezji). Jest ona czymś transcendentnym, dalekim od wszelkiej jednoznaczności. Jest tajemnicą, nie tylko uwalniającą artystę od krępującej realności, ale także korespondującą z wyższą transcendencją (Absolutem). Czyni artystę aniołem, który uskrzydłony mistycznymi możliwościami wzbija się w pozaziemską atmosferę znaczeń, by ją przenikać i interpretować.

Okna są symbolem, którego istotą – zgodnie ze słynną definicją Mallarmégo¹³ – jest aluzyjność, nieokreśloność, sugestia będąca warunkiem kreacji poetyckiej. Zwyczajne i banalne pojęcie *okno* – w wyobraźni twórczej artysty – ulega przemianom w słowo poetyckie. Owa przemiana wymaga, jak zauważał poeta francuski, „wykorzystania wirtualnego sensu słowa, przesunięcia z funkcji semantycznej do funkcji stylistycznej”¹⁴, z funkcji informacyjnej do funkcji ewokacyjnej. Okna stają się nowym słowem, słowem magicznym, słowem-zaklęciem, które dla Mallarmégo ma wartość nie poprzez swoje oczywiste związki, ale poprzez tajemnicze pokrewieństwa, przez swoją aluzyjność i wieloznaczność. Poezja chodzi przede wszystkim o uzyskanie efektu tajemniczości, dlatego nie wykląda swoich koncepcji ontologicznych za pomocą jednoznacznych pojęć; jednoznaczność spowodowałaby przecież zatracenie tajemniczości.

Okna skupiają więc w sobie wiele znaczeń. Wskażmy najważniejsze. Są zwykłymi szpitalnymi szybami, do których przyciska usta

umierający starzec, szukając w nich (czy raczej za nimi) pokarmu dla swej ciągle jeszcze „zdrowej” wyobraźni. Są nadzieją poety, który pragnie w nich właśnie znaleźć ucieczkę od szarego życia w krainę sztuki. Są symbolem marzenia (poeta odradza się „w diademie marzenia nad czołem”), umożliwiającego otwarcie się na kosmiczną wieczność. Są mistyczną bramą do zaświatów. Ewokują też motyw magicznego zwierciadła (przypomnijmy, że podmiot liryczny przeglądając się w nich widzi się aniołem); to w oknie-lustrze dzieje się przecież coś, co staje się źródłem wykroczenia poza czas teraźniejszy ku ponadczasowej tajemnicy – wiecznej i nieogarnionej, pozbawionej wymiarów temporalnych. Tak więc okno-lustro jest symbolem wglądu w nieskończoność transcendencji. Szyba – wprawiona w ramę okienną – oddziela kosmiczny Absolut od trywialnej rzeczywistości ziemskiej. Jej rozbitcie umożliwia ucieczkę od zniechęconej powszedniości.

Sugestia, którą Mallarmé zalecał w miejsce ścisłej nazwy, wiąże się nie tylko z wieloznacznością symboliki poszczególnych słów (tu: okien). Dotyczy także większych całości wiersza – wykreowanych w nim obrazów. Jedną z ważniejszych tez przywódcy francuskich symbolistów brzmiała:

*[Należy] ustanawiać powiązania pomiędzy ostrymi obrazami i niech się z nich sam wylania aspekt trzeci, oszalałajaco jasny i przemawiający do wyobraźni*¹⁵.

W *Oknach* znajdujemy takie dwa ostre obrazy: pierwszy tworzy opis sytuacji życiowej

¹³ Symbolista francuski twierdził: „Nazwać przedmiot, to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej, jaką daje powolne odgadywanie; sugerować – oto idea!” (MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et Jean-Aubry. Paris, 1961, s. 869.) Sugerowanie, zamiast nazywania czy oznajmiania, było oczywistą konsekwencją przekonania o nadrzędnej roli poezji, która powinna potęgować tajemnicę istnienia.

¹⁴ MALLARMÉ, Stéphane. Notes. In PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków, 1975, s. 69.

¹⁵ MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In THIEGHEM, Philippe van. *Główne doktryny literackie we Francji*. Warszawa, 1971, s. 274.

konającego, który tuż przed śmiercią marzy o szczęściu, drugi – przedstawia kondycję społeczną artysty i jego status wśród zwykłych zjadaczy chleba. Z ich zderzenia wyłania się uniwersalna myśl na temat sztuki postrzeganej jako okno ku niepoznawalnemu i niewyraźalnemu, jako droga do poznania tajemniczego Absolutu.

Typowa dla symbolistów zasada pośredniego sugerowania sensów dzieła nie jest jedyną zasadą wiersza Mallarmégo. W ścisłej z nią łączności pozostaje w analizowanym utworze zasada analogii. Podmiot liryczny z drugiej części wiersza – odwracający się tyłem od doczesnej rzeczywistości po to, aby umrzeć i zmartwychwstać w nowym wcieleniu: marzyciela wielbiącego piękno – przypomina konającego w smutnym szpitalu starca (z pierwszej części utworu), który dzięki sile swej wyobraźni i tęsknocie do słońca, odradza się na chwilę, zdrowieje, by podziwiać lazur nieba. Obaj posiadają dar wewnętrznego widzenia: w przypadku chorego umożliwia on dostrzeżenie, przenikających spoza ziemskiego widnokągu, promieni metafizycznych oświetlających horyzont, na którym kołyszą się sennie „złote galery” wspomnień, „piękne jak łabędzie”; w przypadku poety – ów wzrok wewnętrzny projektuje wizję odczłowieczonego artysty – Ikarą, wzbijającego się w „sfery tajemnicze”, oddalone o całą wieczność od trywialnej doczesności.

Na zasadzie wzajemnego podobieństwa funkcjonuje w wierszu nie tylko wspólna kondycja chorego i poety. Otwartą analogią są też tytułowe okna – szkła magiczne, dzięki którym i poprzez które powstają twórcze wizje zarówno podmiotu lirycznego z drugiej części, jak i bohatera z części pierwszej poematu. Oknami konającego starca są szpitalne szyby, znajdujące się za banalną białością firanek; oknami artysty zaś wszystkie okna, odgradzające

plugawą rzeczywistość świata realnego od czystego źródła Nieskończoności. Zarówno jedno, jak i drugie, są przepustką w zaświaty, paszportem umożliwiającym przekroczenie granic kondycji ludzkiej: słabości, starości, choroby, w końcu – śmierci.

Postawa „odwrócenia” decyduje o tożsamości chorego i poety. Podobnie jak chory – wskutek ucieczki od smutku i szpitalnej banalności w świat nad-ziemskich wizji i wspomnień, ożywionych własną wyobraźnią, staje się twórcą – tak poeta, rezygnując ze swego powołania (czyli kreacji bezinteresownego piękna) i wiktając się w życie stadne, pospolite i głupie (z kobietą karmiącą mu małe), zamienia się w chorego. Konający przekracza swoją cielesność i samotnie przygląda się słońcu, by „doświadczyć” w abstrakcyjnej grze swej wyobraźni zaspokojenia żądzy pełni życia. Analogicznie poeta – próbuje uwolnić się od swych bliskich czy ludzi w ogóle i przyległego im systemu wartości, by móc przyrzeć się własnemu wnętrzu i wydobyć zeń czyste piękno. Poeta i chory z wiersza Mallarmégo to zatem dwa oblicza tej samej istoty: poetą się bywa w locie, odcinając się od ziemskiego życia i kołysząc w zaświatach na skrzydłach marzeń; chorym się jest wówczas, kiedy zwija się skrzydła, „żyje” przyziemnie, bez Ikarowych aspiracji:

*O jakież jesteś marny, jaki szpetny z bliska,
Ty niegdyś piękny w locie, wysoko, daleko!
Ktoś ci fajką w dziób stuka, ktoś dla pośmiewiska
Przedrzeźnia twe podrygi, skrzydlaty kaleko!
Poeta jest podobny księżciu na obłoku,
Który brata się z burzą, a szydzi z łucznika;
Lecz spędzony na ziemię i szczuty co kroku,
Wiecznie się o swe skrzydła olbrzymie potyka.*

To oczywiście fragment *Albatrosa* Baudelaire’a (w tłumaczeniu W. Szymborskiej). Problematyka estetyczna zamykająca wiersze obu poetów francuskich wydaje się być dla nich najistotniejsza.

Nie da się tego powiedzieć o utworze Gustawa Daniłowskiego, który eksponuje przede wszystkim zagadnienia natury ontologicznej. Przyjrzyjmy się uważniej tekstowi polskiego poety:

*Mam cztery dziwne okna w moim domu:
Przez jedno patrzę smutnymi oczyma
Na bliskich ludzi rozprószone plemię,
Nad którym Pan Bóg błyskawicę gromu
W surowej dłoni ustawicznie trzyma.
Przez drugie widzę w mgły spowitą ziemię,
Tę dawną gwiazdę zagaszoną w błocie,
Do której żywe istnienia się tułą,
Odkąd się stała z jasnej mroczną kulą,
Płamą błędzącą w błękitnym namiocie.
Przez trzecie śledzę głąb mojego ducha
I widzę serce dzikie i podarte...
Lecz najdziwniejsze jest to okno czwarte,
Raczej nie okno, lecz framuga głucha,
Którą zamyka jakaś gęsta kratka;
I tylko czasem przez szczeliny ciasne
Dochodzą oczu zarysy niejasne
Nieznanych światła, płynące z zaświata.
Gdy trzech poprzednich zmęczą mnie widoki,
Uciekam w czwarte i żrenicą suchą
Śledzę ciekawie tajemnicze mroki.
I mam przecucia, którymi się łudzę,
Że śmierć, co widne, zatrasnie na głucho,
Kratę wysadzi w tej ciemnej framudze.*

Stychiczną strukturę wiersza tworzą cztery obrazy (ujęte w 24 jedenastozgłoskowe wersy). Trzy pierwsze są dosyć łatwo definiowalne, choć ich prezentacja w nierównym stopniu poddaje się konkretyzacji. Oto obraz wyłaniający się spoza pierwszego „dziwnego” okna w domu poety (wersy 1–5): załknieni, zdeintegrowani, wzajemnie obcy ludzie, ściągający na siebie gniew okrutnego Boga, zaś w podmiocie lirycznym budzący litość i żal; „rozprószone plemię” stanowiące dawniej integralną i szczęśliwą całość, żyjącą we wzajemnej miłości i harmonii z otoczeniem. Obraz drugi (wersy 6–10) przynosi rozszerzenie perspektywy przestrzennej: oto widzimy w nieostrych zarysach, spowitą we mgłę ziemską planetę – jest mroczną kulą, niewyraźną płamą błędzącą

we wszechświecie, gwiazdą pozbawioną naturalnego światła („zagaszoną w błocie” powszedniej trywialności), do której mimo wszystko „żywe istnienia się tułą”, potrzebując ciepła i wsparcia. Smutek podmiotu lirycznego pogłębia świadomość minionej bezpowrotnie wielkości planety zamieszkaanej przez ludzi. Obraz trzeci – skondensowany objętościowo do dwóch wersów (11–12), co wpływa na lakoniczność opisu – gwałtownie zawęży pole obserwacji: przedmiotem penetracji jest teraz nieprzejrzana głębia jednostkowej duszy. Obecny stan podmiotu lirycznego („serce dzikie i podarte...”) sugeruje przeżyte dawniej życiowe tragedie i dramaty. Rzecz znamienita, przeszłość nie jest tu nazwana wprost, jak w obrazach poprzednich, ale wyłania się jako przypuszczenie, potencjalność, zmuszając czytelnika do współtworzenia zasugerowanych przez poetę sensów. Jeszcze większej inwencji twórczej odbiorcy wymaga interpretacja ostatniego, czwartego obrazu, najbardziej rozbudowanego w strukturze kompozycyjnej wiersza (wersy 13–24). Dzięki owemu rozbudowaniu stanowi on formalny równoważnik trzech pierwszych obrazów, co pozwala budowę całości tekstu traktować jako dychotomiczną. Czwarty widok z okna, zaznaczmy to wyraźnie, wymyka się możliwościom dokładnego opisu poprzez swoją zamierzoną nieokreśloność i niewyraźność. Co więcej, nazwany jest przez poetę widokiem „najdziwniejszym”. I rzecz charakterystyczna, niemożność werbalizacji tego, co się widzi, a raczej przeczuwa (czy zakłada jako potencjalną przyszłość), powoduje, że uwaga podmiotu lirycznego skupia się teraz na precyzyjnym opisie szczegółów wyglądu zewnętrznego samego okna. W przeciwieństwie do przezroczystości i jakby fizycznej nieobecności okien z pierwszej części wiersza (wersy 1–12), okno czwarte ma szereg elementów indywidualizujących: głuche framugi, gęstą kratę, ciasne szczeliny. Na

zasadzie kontrastu z trzema poprzednimi, widok spoza niego nie jest męczący, łagodzi dotychczasowe cierpienie, przynosi ukojenie bólu oraz nadzieję na lepszy, spokojniejszy i szczęśliwszy byt pozaziemski. I również na zasadzie kontrastu z poprzednimi, w miarę ostrymi wizerunkami zaokiennymi, widok ten celowo spowijają „tajemnicze mroki”, wśród których dojrzeć można jedynie jakieś „niejasne zarysy” i nieokreślone bliżej „światła”, docierające z zaświatów.

Owe cztery, obecne w wierszu Daniłowskiego, obrazy warunkują niejednolity status podmiotu lirycznego. Wobec trzech pierwszych przyjmuje on postawę czynną, nacechowaną ostrością widzenia; jego aktywność sprowadza się do takich czynności, jak: *posiadanie* (domu, okien), smutne *patrzenie* (na bliskich sobie dawniej ludzi), baczne *obserwowanie* (skarłałego globu ziemskiego), bolesne *śledzenie* (własnych myśli). Natomiast w stosunku do ostatniego obrazu sytuuje się on w roli biernego obserwatora: poddaje się jakimś niejasnym zarysom (które *dochodzą* do oczu), jego wzrok *męczony* jest przez natrętne i nieprzyjemne *widoki ziemskie*. Ostatni obraz powoduje zatem wyraźne zachwianie dotychczasowej aktywności podmiotu mówiącego. Zaburzenie to ujawnia się przede wszystkim w tym, że wcześniejsza czynność *posiadania* obejmuje już teraz tylko przeczucia, *śledzenie* związane jest z błędzeniem w mroku, a ofensywne działanie, tj. bystra obserwacja realnej rzeczywistości, sprowadza się do defensywnej ucieczki z życia i w końcu do całkowitej fizycznej bierności (tj. kontemplacji, poddania się marzeniu). Aktywny podmiot

przeobraża się zatem w przedmiot pasywny, w obiekt działań jakichś tajemniczych, pozaziemskich mocy. Ta dwojaka kondycja podmiotu lirycznego (czynna i bierna) przypomina wielokrotnie artykułowaną przez symbolistów koncepcję człowieka jako istoty dwoistej¹⁶, należącej jednocześnie do świata zmysłowego i nadzmysłowego. Owa bierna strona natury ludzkiej, w wierszu Daniłowskiego celowo opisana enigmatycznie (bo trudna do wyrażenia słownego), była – wedle koncepcji francuskich symbolistów – najważniejsza. To przez nią bowiem przenikały pierwiastki Nieskończoności i nieodgadnione światła Absolutu.

Konsekwencją przekonania o dwuwymiarowości ludzkiego istnienia – łączącego w jedną całość cielesność i duchowość, pierwiastki ziemskie i metafizyczne, świeckie i boskie, zmysłowe i transcendentalne (jakby powiedzieli symboliści) – było traktowanie człowieka jako jednego z ogniw nieskończonego łańcucha niepoliczonych form i postaci bytu pierwotnego. W przekonaniu symbolistów widzialna, zmysłowa strona natury ludzkiej ukrywała w swej głębi nieśmiertelną cząstkę „zaświatów” (*au-dela*), będącą łącznikiem z odwieczną Siłą Kosmiczną (Absolutem). Zauważmy, uruchamiając perspektywę religijną podczas analizy tekstu Daniłowskiego, że oblicze transcendentalne (ukryte pierwiastki boskie) podmiotu lirycznego ujawnia się dopiero wówczas, gdy przytłumiona zostaje jego świadomość zmysłowa, kiedy poznanie rozumowe zastępuje intuicja.

Sytuacja liryczna w wierszu polskiego twórcy, mająca przede wszystkim charakter

¹⁶ Mamy tu na myśli przede wszystkim koncepcje M. Maeterlincka zawarte w rozprawkach: *Le théâtre* (1890) i w *Confesion de poète* (1890). Belgijski poeta i dramaturg widział w człowieku dwie natury: zewnętrzną, skończoną, zmysłową i wytłumaczalną oraz wewnętrzną, nieskończoną, transcendentalną. Dostrzegając „janusowe” oblicze człowieka, twierdził, że jego strona zmysłowa jest tylko symbolem innej, ważniejszej – choć niewidzialnej – nadzmysłowej i nieskończonej. W związku z tym zachowanie istoty ludzkiej (w najgłębszej swej naturze tajemniczej i niezgłębionej) było dla Maeterlincka nie zawsze jasne i wytłumaczalne. Szerzej na ten temat piszę w książce *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej*. Kielce, 2000, s. 155–186 (rozdz. *Rozprawa o Maeterlincku*).

osobistej konfesji, jest zarazem uogólnieniem postawy alienacyjnej jednostki wśród zbiorowości czującej i myślącej inaczej oraz uniwersalizacją ludzkiego smutku, rozpacz, znużenia życiem.

Tytułowe okna mogą być więc odczytywane jako metafora smutku, korespondująca z nastrojem melancholii, tęsknoty i żalu podmiotu lirycznego¹⁷. Doświadczenia wyniesione przez poetę z ziemskiego życia nie nastroją optymistycznie. Planeta, którą zamieszkują ludzie, jest mroczna i nieprzyjazna, nieznany jest kres jej błędnej wędrówki w przestrzeni kosmicznej. Ludzkie plemie, podległe procesowi dezintegracji, wzbudza jedynie pełen litości smutek; pojedynczy zaś człowiek (tu: sam podmiot liryczny) jest wewnętrznie rozdarty, a stan jego emocji niebezpiecznie graniczy z obłądem. Takie życie jest nie-bytem, ale faktyczną śmiercią. Gorzkie doświadczenia wyniesione z ziemskiej egzystencji wzbudzają jednak w podmiocie lirycznym nieśmiałą nadzieję, że być może zostaną one w jakiś sposób zrekompensovane po śmierci, zgodnie z przekonaniem Maeterlincka: „Moje prawdziwe ja, które się stanie wiecznym, weźmie początek od mego krótkiego pobytu na ziemi”¹⁸.

Bo też okna w wierszu Daniłowskiego, podobnie jak w poemacie Mallarmégo, nie są jednoznaczne – funkcjonują na prawach symbolu i skupiają, jak soczewka, wiele sensów. Rozszyfrujmy te najbardziej oczywiste. Stanowią przede wszystkim obrazowy równoważnik świata materialnego, postrzeganego i odbieranego za pomocą zmysłów. Dalej, odsłaniają widok na rozproszone cząstki Prabytu (te najważniejsze to: „ziemia”, „ludzkie plemie”,

„głęb duszy”). I w końcu, co istotne, ukrywają byt prawdziwy – nieskończony, wieczny i niezniszczalny.

Zwróćmy uwagę, iż refleksje podmiotu lirycznego z wiersza Daniłowskiego dotyczą trzech perspektyw czasowych oraz trzech wymiarów przestrzennych. I tak, konstrukcja czasu poetyckiego ogarnia udramatyzowaną terażniejszość (jawi się ona jako moment nieprzychylny, wręcz wrogi istnieniu jednostkowemu), retrospektywną przeszłość (kiedy świat nie był jeszcze chaosem, a ludzie żyli w harmonii ze sobą i kosmosem) oraz potencjalną przyszłość (będącą zapowiedzią nowożytniej Arkadii czy raczej odwiecznego ładu praistnienia). Uderza dodatkowe, dychotomiczne uwikłanie perspektywy czasowej. Z jednej strony pojawia się opozycja: *dawniej* (gdzieś i kiedyś) – *dziś* (tu i teraz), z drugiej zaś antynomia: *realne dziś* – *metafizyczne jutro*. Jak przystało na światopogląd symbolistyczny, którego manifestacją jest przecież analizowany wiersz, terażniejszość jest waloryzowana negatywnie, natomiast to, co było dawniej oraz to, co ma nastąpić w przyszłości (po obecnym życiu), jest przedmiotem tęsknoty i marzeń poety.

Trzy wymiary przestrzenne sprowadzają się z kolei do trzech zasadniczych obszarów: na jednym poruszają się ludzie, w drugim – ziemia jako planeta, trzeci rozciąga się w głąb, umożliwiając penetrację jednostkowej psychiki. Poetycka koncepcja przestrzeni, przypominająca nieco trójwymiarowość euklidesową, zostaje poszerzona ponadto o wymiar czwarty (umiejscowiony, rzecz jasna, poza ostatnim oknem), sugerujący niedwuznacznie, że poeta zakłada istnienie potencjalnej nad-przestrzeni czy meta-przestrzeni. Jest ona oczywiście

¹⁷ Analogiczną wykładnię okien (szyb) znajdujemy w innym wierszu Daniłowskiego zatytułowanym *Z jesiennych dum*. In DANIŁOWSKI, Gustaw. *Poezje*. Lwów, 1910, s. 31–32.

¹⁸ MAETERLINCK, Maurycy. *Śmierć*. Tłum. H. Czarkowska. Warszawa, 1921, s. 31.

niepoznawalna za pomocą zmysłów i ludzkiego rozumu. Maeterlinck pisał:

Niewątpliwie, w mrok tego Niepoznawalnego nie przenikniemy nigdy, lecz nie powinno to być powodem, by sobie mówić: „Zamykam wszystkie drzwi i okna; nie zajmuję się już niczym, jak tylko rzeczami, które moja codzienna inteligencja może objąć z łatwością. <...> Tajemnica świata jest dla nas tym, czym ją mieć chcemy; twórzmy ją więc ze wszystkiego, czego możemy dosięgnąć na horyzoncie nas samych. Wiemy z góry, że nie dosięgniemy jej nigdy; lecz możemy o wiele łatwiej zbliżyć się do niej, stawiając jej czoło, niż gdybyśmy się odwrócili do niej plecami i powrócili tam, gdzie wiemy dobrze, iż jej nie ma”¹⁹.

Podobnie jak niepoznawalny jest czwarty wymiar przestrzeni, tak nieprzenikniona jest tajemnica śmierci i Boga, choć – rzecz znamienita – nie są to w wierszu Daniłowskiego pojęcia abstrakcyjne. Oba są upersonifikowane i nacechowane nadzwyczajną mocą. Bóg utożsamiony z najwyższą pozaziemską siłą występuje jako srogi władca „błękitnego namiotu”, w którym błądzi mroczna ziemska planeta wraz z ludzkim plemieniem, oraz jako bezwzględny i surowy sędzia grzeszników, trzymający nad nimi „błyskawicę gromu”. Ten dany bezpośrednio wizerunek karzącego Stwórcy, wzbudzający twrogę i niepokój, równoważony jest jednakże innym obrazem-sugestią Boga z drugiej części wiersza. Jawi się On tu jako świetlista siła zaświata, rozpraszająca tajemnicze (dla ludzi) mroki, gwarantująca spokój i szczęście (myśl o ostatnim nasuwa sucha, czyli pozbawiona łez, żrenica).

Wiersz zamyka upersonifikowana wizja śmierci, zatraskującej na głucho wszystko, „co

widne” (czyli ziemskie, jasne, pozornie zrozumiałe, zaś w istocie mroczne, niepojęte i bolesne) oraz wysadzającej „kratę w ciemnej framudze” najdziwniejszego czwartego okna. Owa głucha i ciemna framuga, zamknięta, powtórzmy raz jeszcze, gęstą kratą, spoza której przez szczeliny prześwitują z zaświatów jakieś nieznanne światła, przywodzi na myśl Maeterlinckowskie utożsamienie śmierci z „nieśmiertelnym narodzeniem w kołysce z płomieni”²⁰. Przywołanie po raz kolejny nazwiska belgijskiego twórcy i jego paradoksalnego na pozór porównania śmierci do nieśmiertelnego narodzenia nie jest przypadkowe. Potraktowanie przez Daniłowskiego śmierci jako wrót do nieznanego, ale zapewne lepszego świata, jako pomostu do innego bytu, prawdziwego życia w harmonii i spokoju, czyli jako symbolu przejścia z ziemskiej (skończonej i przemijalnej) ciemności w pozaziemską (nieskończoną i odwieczną) jasność, jest przecież bliskie przesłaniu *ślepców*. W przedakcji tego znanego dramatu symboliczna dwunastka ślepców, wiedzona przez księdza (mitycznego Charona), przechodzi na drugą stronę rzeki (Styks) i przekracza granicę ziemskiego życia, zresztą w ogóle jej przez swą ślepotę nie zauważając. Fizycznie nieobecny (bo już martwy) w czasie trwania sytuacji dramatycznej ksiądz-przewodnik (przewoźnik czy wystannik zaświatów? chrześcijański Mesjasz dwunastu apostołów czy okultystyczny – liczba „13” – synonim śmierci?), kieruje swój niemy wzrok „ku widzialnej stronie wieczności”²¹ i „widzi” więcej niż pozostali przy życiu ślepcy, którym dane jest tylko dostrzeżać przy blaskach słońca „błękitne linie

¹⁹ MAETERLINCK, odsyłacz 18, s. 113–114.

²⁰ MAETERLINCK, odsyłacz 18, s. 11. Rozwijając swe refleksje na temat śmierci, belgijski poeta i dramaturg pisał w dalszej części rozprawy: „Przyzwyczajmy się uważać śmierć jako formę życia, której jeszcze nie rozumiemy; naucmy się patrzeć na nią takim samym wzrokiem, jak na urodzenie, a wtedy radosne oczekiwanie, którym je witamy podąży niedługo za naszą myślą, aby zasiąść wraz z nią na stopniach grobowca”. (s. 96)

²¹ MAETERLINCK, Maurycy, *Ślepcy*. Tłum. Z. Przesmycki (Miriam). In MAETERLINCK, Maurycy. *Dramaty wybrane*. Pod red. K. Pleśniarowicza. Kraków, 1994, s. 19.

pod powiekami”²² i biernie trwać w lęku, tajemniczej grozie i bezbronnyemu oczekiwaniu na coś nieokreślonego, co zmierza nieuchronnie w ich kierunku. Oczywiście, dramat można odczytywać też w inny sposób (np. jako przedstawienie człowieka w jego egzystencjalnej beznadziejności, w jego wydaniu na pastwę ślepego losu, którego poznanie jest niemożliwe), bo zgodnie z zasadą symbolicznej wieloznaczności dopuszcza on różne sposoby interpretacji.

Podobieństw między przesłaniem utworu Maeterlincka a konkluzją wiersza Daniłowskiego, poświadczających europejską tożsamość literatury modernistycznej, jest zresztą znacznie więcej. Wystarczy bowiem postawić znak równości między oknami a oczami, czy szerzej wzrokiem człowieka, a dodatkowe sensory generują się same. Okna Daniłowskiego są dziwne, głuche, ciemne, tajemnicze, zaś oczy (wzrok) podmiotu lirycznego spoglądające poza owe okna są nie tylko smutne, zmęczone czy płaczące, ale także uważne, „widzące”, „prze-czuwające” coś nieodgadnionego, rejestrujące jakieś światła czy w końcu suche (co można interpretować albo jako nieplaczące, albo jako martwe, czyli wreszcie spokojne). Okna stają się więc synonimem wzroku człowieka, ogarniającego różne rzeczy „widne”, tzn. możliwe do zobaczenia tu na ziemi, a ślepego wobec zagadek ontologicznych, nie-widzącego światła zaświata²³. Takie ślepe życie człowieka na ziemi utożsamione zostaje przez podmiot liryczny z więzieniem (stąd motyw krat, zamknięcia), życiem nieprawdziwym, nie-życiem. Dlatego śmierć stanowi dlań kuszącą propozycję ucieczki w nieznanne, budzi nadzieję na lepszą pozaziemską egzystencję, przynosi możliwość

wyzwolenia do nowego życia w metafizycznej czasoprzestrzeni.

* * *

Powyższa interpretacja uzmysławia, że Gustaw Daniłowski i Stéphane Mallarmé dochodzą (co prawda innymi drogami) do tego samego wniosku: prawdziwe życie człowieka zaczyna się dopiero po śmierci, w innym niż ziemski wymiarze. Myśl ta w pełni zgodna była, jak wiadomo, z idealistycznym światopoglądem wszystkich europejskich symbolistów.

Wiersze poetów pochodzących z dwóch różnych i odległych od siebie krajów poruszają, jak się okazuje, podobne problemy – mówią o beznadziei ludzkiej tuzińskiej egzystencji, której podstawowymi wyznacznikami są ból, cierpienie, smutek i rozpacz. Podmioty liryczne występujące w obu tekstach jednakowo tęsknią do wyrwania się poza krąg ziemskiej egzystencji, marzą o ucieczce z otaczającej je rzeczywistości i dążeniu ku nieskończoności i sferom tajemniczym (Mallarmé), ku zaświatom i kojącym światłom kosmosu (Daniłowski).

Obaj twórcy podejmują też ambitną próbę rozwikłania niejasnych zagadek egzystencjalnych. W tym rozumieniu ich teksty stanowią poetycki zapis wysiłku poszukiwania różnych sensów, w jakie obfituje byt człowieka. Zapis ten tworzy nie tylko pojemna symbolika poszczególnych słów i sytuacji w wierszach obu poetów, ale także specyficzne powiązania, jakie ustanawiają oni między wykreowanymi obrazami (zderzanie ostrych obrazów u Mallarmégo i kontrastowanie obrazów ostrych z rozmytym znaczeniowo u Daniłowskiego).

Okna Daniłowskiego i Mallarmégo przynoszą również refleksje na temat śmierci, a

²² MAETERLINCK, odsyłacz 21, s. 25.

²³ Widzenie człowieka – zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne – uzależniane było, przypomnijmy koncepcje symbolistów, od jego wrażliwości.

raczej na temat możliwości istnienia innego, niż rzeczywistość ziemską, bytu. W tym kontekście tytułowe okna w wierszach obu poetów stanowią tajemniczą i nieprzenikloną dla ludzi przegrodę śmierci, granicę między życiem ziemskim a pozaziemskim. Granica ta warunkuje możliwość odrodzenia się do ponownego, tym razem nieśmiertelnego życia. U Mallarmégo owo odrodzenie dokonuje się przede wszystkim za pośrednictwem sztuki i marzenia, u Daniłowskiego – za pomocą widzenia mistycznego.

I choć utwór Mallarmégo zamyka pytanie retoryczne, a wiersz Daniłowskiego kończą niejasne przeczucia, semantykę obu tekstów otwiera wielofunkcyjna wykładnia symboliczna, sugerująca raczej możliwe sensory, niż je jednoznacznie artykułująca. A „dzieło, które *sugeruje* – jak pisał Umberto Eco – spełnia się przez przyjmowanie każdorazowego uczuciowego i imaginacyjnego wkładu interpretatora”²⁴. Takimi właśnie dziełami wydają się być omówione tutaj wiersze. Oparte są przecież na

zasadzie pośredniości znaczeniowej i wykorzystują takie środki stylistyczne, które służą ekspresji czegoś nieokreślonego, otwartego na coraz to nowe odczytania. Oba teksty zakładają czynny odbiór, nastawione są na czytelnika samodzielnie współtworzącego sensory poetyckie i odgadującego podsuwane mu sugestie. I oba, jak przystało na utwory symboliczne, wpisują się w poetykę dzieła otwartego, o którym wspomniany przed chwilą U. Eco pisał, iż „jest świadomie otwarte dla swobodnej reakcji czytelnika”²⁵. Ta oczywista w przypadku analizowanych tekstów konkluzja niech posłuży jako „otwarte zamknięcie”, zawieszenie niniejszej interpretacji, która – jak przystało na jej symboliczną materię – jest tylko pewną propozycją odczytania znaczeń zawartych w wierszach, jedną spośród wielu innych możliwości. „Zamknięcie” to tym bardziej jest pożądane, że nadmierny komentarz krytycznoliteracki prowadzić może do zabójczych dla poezji uściśleń i zmienić ją w banalną prozę.

Grażyna Legutko

Holy Cross Academy n. a. Jan Kochanowski in Kielce
Institute of Polish Philology

A VIEW FROM THE EUROPEAN POETS “WINDOWS” (AN ATTEMPT ON COMPARATIVE ANALYSIS OF “WINDOWS” BY STEPHANE MALLARMÉ AND GUSTAW DANIŁOWSKI)

Summary

The article presents a comparative analysis of two poems written by French and Polish poets, titled exactly the same “Windows”. Both of them are a poetical notation of an effort to seek the sense of human existence and an attempt to solve a vague

Grażyna Legutko

Jano Kochanovskio Šventojo Kryžiaus akademija
Kielcuose
Lenkų filologijos institutas

ŽVILGSNIS PRO EUROPOS POETŲ LANGUS (STEPHANE’O MALLARME IR GUSTAWO DANIŁOWSKIO EILĖRAŠČIŲ “LANGAI” LYGINAMOSIOS ANALIZĖS BANDYMAS)

Santrauka

Straipsnyje pateikiama lyginamoji dviejų eilėraščių analizė. Šie eilėraščiai, parašyti prancūzų ir lenkų poetų, yra vienodai pavadinti – “Langai”. Abu jie yra poetinė bandymo siekti žmogiškios egzisten-

²⁴ ECO, Umberto. Poetyka dzieła otwartego. Tłum. K. Fekecz. In *Miesięcznik Literacki*, 1969, Nr 6, s. 86.

²⁵ ECO, odsyłacz 24, s. 86.

riddle of existence. Although Stephane Mallarmé and Gustaw Daniłowski are the authors from two different countries, they have common convictions, which are close to idealistic outlook on life of European's Symbolists. Because of their similar views, the subject of their poems has analogical problems. Lyrical subjects narrate the pain, suffering, despair and the crudeness of human existence; they long to break out from the circle of human existence; they dream of escape from everyday life and reach the sphere of infinity (the absolute).

"Windows" are the mysterious borderline between earthly and extraterrestrial life for both poets. The meaning of both "Windows" is symbolic: Mallarme associates them with art and dream while Daniłowski associates them with a mystical vision.

KEY WORDS: symbolism, European modernism, Young Poland's poetry, transcendence, the absolute, death, extraterrestrial life, mysticism, symbolic outlook on life.

cijos prasmės ir bandymo išspręsti neaiškų egzistencijos mįslę raiška. Nors Stephane'as Mallarmé ir Gustawas Daniłowskis yra skirtingų šalių poetai, jie turi bendrus įsitikinimus, panašius į Europos simbolistų idealistinį gyvenimo suvokimą. Kadangi jų požiūriai panašūs, tai ir jų eilėraščių herojus patiria panašias problemas. Lyriniai herojai kalba apie skausmą, kančią ir žmogiškosios egzistencijos žiaurumą; jie trokšta išsiveržti iš žmogiškosios egzistencijos rato; jie svajoja pabėgti nuo kasdieninio gyvenimo ir pasiekti begalybę (absoliutą).

Abiem poetams "Langai" yra paslaptinga riba tarp žemiškojo ir nežemiškojo gyvenimo. Abiejų "Langu" prasmė yra simboliška: Mallarme sieja juos su menu ir svajonėmis, o Daniłowskis – su mistine vizija.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: simbolizmas, europinis modernizmas, Jaunosios Lenkijos poezija, transcendencija, absoliutas, mirtis, nežemiškasis gyvenimas, misticizmas, simbolinis požiūris į gyvenimą.

Gauta 2005 11 20

Priimta publikuoti 2005 12 08