

Hanna RATUSZNA

MOŻLIWOŚĆ INNEJ JAWY Ukryty wymiar poetyckiego świata Gérarda de Nerval

W dziełach Nerval dominuje strategia artystyczna, którą można by określić jako „trwanie w oczekiwaniu”, wyczuwanie na wizje oniryczne, dopełniające tak zwaną rzeczywistość. Sytuacja ta wiąże się ze specyfiką twórczości francuskiego poety, dla którego literatura była możliwością „innej jawy”. Utwór stanowił zwykle alegoryczną konstrukcję słów i obrazów, poprzez które Nerval wciąż opowiadał sobie, poszukiwał „rzeczywistej obecności”.

Anamorfoza przetwarza rzeczywistość, wyznacza odmienną perspektywę, jest „optyczną sztuczką, w której to, co widzialne, przesłania to, co rzeczywiste”¹. W malarstwie zatrzymuje uwagę na szczególe, zagadnieniach pozornie drugoplanowych, pozwalając tym samym odnaleźć ukryte ogólne znaczenie obrazu². Anamorfoza opiera się na odmiennym widzeniu, swoistej grze spojrzeń, geometryzacji odbić. Nie sprowadza się wyłącznie do „sztuki obrazu” (malarstwa, filmu czy fotografii), ujawnia swoją obecność także w literaturze, prezentując między innymi płynność czasoprzestrzeni, migotliwość tożsamości podmiotu, semantyczny potencjał języka i problematykę aksjologiczną. Michał Paweł Markowski definiuje ją jako „skrajną konsekwencję zasad perspektywy linearnej, polegającą na deformacji obrazu poprzez umieszczenie punktu zbiegu linii wychodzących z oka z dala od punktu centralnego, a punktu widzenia bardzo blisko płaszczyzny przedstawienia”³. Obraz oglądany z innej perspektywy, na przykład z ukosa, odsłania swą „rzeczywistą obecność”⁴, czyli „powraca (*ana*) do właściwej formy (*morphe*)”⁵. Sposób odczytania obrazu jest więc uzależniony od punktu widzenia podmiotu, niekiedy – w przypadku anamorfoz refleksyjnych – ważne okazuje się odbicie lustrzane, które ujawnia ironiczną grę w przestrzeni znaczeń⁶. Pro-

¹ J. B a l t r u ś a i t i s, *Anamorfoza albo Thaumaturgus opticus*, tłum. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 7

² Por. tamże, s. 11.

³ M. P. M a r k o w s k i, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 189.

⁴ G. S t e i n e r, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 8.

⁵ Tamże. Michał Paweł Markowski wprowadza pojęcia ikony i idola, które wzajemnie się warunkują (por. M a r k o w s k i, dz. cyt., s. 189).

⁶ Przekształceniom podlega zarówno porządek semantyczny utworu (dzieła), jak i porządek retoryczny.

ces interpretacji opiera się zatem na relacji dwóch wymiarów: „widzialnego” (rzeczywistego) i „ukrytego” (nierealnego), bywa nieoczywisty – to, co widzialne, przybiera postać nierealnego, w przeciwieństwie do tego, co ujawnia się jako ukryte. Slavoj Žižek określił ten rodzaj relacji jako zsubiektywizowany: „Anamorfoza zaciera różnicę między obiektywną rzeczywistością a jej zniekształconą subiektywną percepcją; subiektywne zniekształcenie zostaje tu uznane za cechę postrzeganego obiektu i w tym sensie samo spojrzenie (gaze) zaczyna istnieć w sposób rzekomo obiektywny”⁷. Spojrzenie wydaje się zatem kształtować obraz, czyniąc go „widzialnym” (rzeczywistym). Istotny w tym przypadku okazuje się sam proces odsłaniania znaczeń, wiara w obecność tajemnicy. Gra spojrzeń powołuje do istnienia strategię interpretacji, „różnicę znaczeń”⁸ – granicznych, niejasnych tożsamości, sennych widzeń, wyobrażeń, które odkrywają ważne dla obrazu konteksty, sensy, perspektywy jednego lub wielu punktów widzenia. Podobnie dzieje się w przypadku anamorfozy katoptrycznej (lustrzanej)⁹, która ujawnia swoje znaczenie w odbiciu (odwróceniu lub nawet zwielokrotnieniu), odsyła do przestrzeni pozamaterialnej (poza-obrazowej). Figura anamorfozy „zastosowana w obrazowaniu literackim”¹⁰, odnosi się nie tylko do ikonicznej prezentacji poetyckiego świata, lecz przede wszystkim do ukrytych znaczeń zdekomponowanych obrazów (oznacza niejako „definiowanie bezładu”¹¹), w jej metafory wpisują się bowiem deformacje („pewne przejawy patologii umysłowych”¹²).

W twórczości Gérarda de Nerval’a anamorfoza odsłania ukryty wymiar poetyckiego świata¹³, tworzy nowy horyzont znaczeń, scala i równocześnie dekonstruuje ukazany w twórczości świat – mroczny „pejzaż duszy” (ukrytą w obrazie przestrzeń). Jest więc figurą zarówno sensów (przeczutych), jak i płynących z bezpośredniego doświadczenia świata roszczeń wobec jednostki – bezsensów sygnalizujących rozpad „ja”. Podobną strategię przyjmują poszukujący nowego ładu artyści młodopolscy, przede wszystkim Maria Komornicka jako autorka *Biesów* (1903)¹⁴, a także inni: Tadeusz Miciński, Jan Wroczyński czy Ewa Łuskińska. Anamorficzna gra znaczeń staje się wówczas

⁷ S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 14(2001) nr 10(157), s. 98.

⁸ T e n Ź e, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2003, s. 13.

⁹ Por. B a l t r u ś a i t i s, dz. cyt., s. 15.

¹⁰ Tamże, s. 18. Jest ona „źródłem literackich inspiracji” (tamże).

¹¹ Tamże, s. 256.

¹² Tamże.

¹³ Por. M. B r i x, *Nerval et les anamorphoses de l'Orient*, w: „Clartés d'Orient”. *Nerval ailleurs*, red. J.N. Illouz, C. Mouchard, Éditions Laurence Teper, Paris 2004.

¹⁴ Zob. M. K o m o r n i c k a, *Biesy*, w: też, *Utwory poetyckie proz i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 331-366.

wyrazem bezsilności, niedopasowania do świata, inności, których nie można przewyciężyć.

W STRONĘ OBRAZÓW

Roland Barthes zwracał w swoich pracach uwagę na to, że wszystko, co najistotniejsze, pojawia się zwykle na marginesie, ukośnie i jest „głosem podmiotu spoza planu”¹⁵. W dziełach Nervalu dominuje strategia artystyczna, którą można by określić jako „trwanie w oczekiwaniu”¹⁶, wyczulenie na wizje oniryczne (fr. rêves endormis), dopełniające tak zwaną rzeczywistość¹⁷. Sytuacja ta wiąże się ze specyfiką twórczości francuskiego poety, dla którego literatura była możliwością „innej jawy”¹⁸. Utwór stanowił zwykle alegoryczną konstrukcję słów i obrazów, poprzez które Nerval wciąż opowiadał sobie, poszukiwał „rzeczywistej obecności”¹⁹. Podmiot liryczny, bohater jego utworów, stawał się coraz bardziej dyspersyjny, „ja” poszukujące swojego miejsca traciło podstawę, zdzierało kolejne maski – rycerza, melancholika, flâneura. Perspektywa ta jest szczególnie wyraźna w *Aurelii*, utworze, który powstał po okresie załamania nerwowego autora (wydanym w roku 1855). Jego bohater przegląda się w słowach (zanurza się w żywioł mowy, opowieści)²⁰ i tekstach kultury²¹, jest istotą żyjącą na pograniczu dwóch światów: rzeczywistego

¹⁵ R. B a r t h e s, *Roland Barthes*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 84.

¹⁶ Tamże. Bohater utworów Nervalu pozostaje w nieustannym ruchu (horyzontalnym i wertykalnym), jest to jednak ruch pozorny, który nie implikuje zmian (pozostaje jedynie „trwanie w oczekiwaniu”). W ten sposób realizowana jest koncepcja „rzeczywistej obecności”.

¹⁷ Rzeczywistość „przelewa się” w szereg onirycznych obrazów, które stanowią jej rewers.

¹⁸ Por. np. G. d e N e r v a l, *Sylwia. Wspomnienia z Valois*, tłum. R. Engelking, w: tenże, *Śnienie i życie*, tłum. R. Engelking, T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 29-62.

¹⁹ Pragnął przeniknąć „bramy z kości słoniowej czy rogu, co dzieli nas od świata niewidzialnego” (t e n ż e, *Aurelia, czyli Śnienie i życie*, tłum. R. Engelking, w: tenże, *Śnienie i życie*, s. 73).

²⁰ Narrator *Aurelii* pragnie spisać „wrażenia z długiej choroby” (tamże).

²¹ W utworze pojawiają się odwołania do wielu dzieł, jak *Życie nowe* Dantego (zob. D a n t e A l i g h i e r i, *Życie nowe*, tłum. E. Porębowicz, nakładem własnym E. Porębowicza, Florencja 1934), *Memorabilia* Emanuela Swedenborga (zob. *The Memorabilia of Swedenborg: Or, The Spiritual World Laid Open*, red. by G. Bush, John Allen, Boston 1846), *Złoty osioł* Apulejusza (zob. A p u l e j u s z, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, tłum. E. Jędrkiewicz, PIW, Warszawa 1976), które przyjmują postać kryptocytatu. Na przykład w nawiązaniu do *Życia nowego* istotne okazuje się kończące poemat zdanie tokańskiego poety, który pragnie sławić imię „tej jedynej” i mówić o niej w taki sposób, w jaki nikt nigdy nie mówił o kobiecie (por. D a n t e A l i g h i e r i, dz. cyt., s. 78). Nerval pragnie zatem mówić o Aurelii. Nie jest ona wyłącznie kobietą, lecz także duszą, utraconym, a może rozproszonym „ja”. Końcowe frazy *Aurelii* (pamiętajmy, że jest to utwór niedokończony) przywodzą na myśl etapy zaświatowych wędrówek w *Boskiej komedii* (zob. t e n ż e, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, PIW, Warszawa 1975).

i wyśnionego. Celem wędrówki, nigdy niezrealizowanym w pełni, staje się samopoznanie, rozpoznanie miejsc w świecie ruin²², czyli nabranie przekonania, że między światem zewnętrznym i wewnętrznym istnieje pewna łączność (zarówno świat zewnętrzny, jak i wewnętrzny postrzegany jest przez bohatera w perspektywie agonii, gaśnięcia). Różnorodność doświadczeń ukazanych za pomocą obrazów: mrocznych (nocnych) i jasnych (dziennych), towarzyszące im dźwięki²³, bogactwo ich znaczeń zmuszają bohatera do podjęcia gry z rzeczywistością: „Jednocześnie zdejmowałem swoje ziemskie szaty i rozrzucałem je wokoło. Droga zdawała się nieustannie wznosić, gwiazda rosnać. Wreszcie stanąłem z wyciągniętymi rękoma, czekając chwili, gdy moja dusza uleci z ciała, wyssana przez magnetyczny promień gwiazdy. Wtedy wstrząsnął mną dreszcz; żal za ziemią, za tymi, których na niej kochałem, ścisnął mi serce: bezgłośnie a żarliwie jałem błagać wzywającego mnie Ducha i poczułem, że znów zstępuję pomiędzy ludzi. Otoczyła mnie nocna straż – wydawałem się sobie wówczas tak ogromny i tak potężnie naładowany elektrycznością, że mógłbym obalić każdego, kto się do mnie zbliży”²⁴.

Odczuciom jedności ze światem, z jego mistyczną głębią towarzyszy wrażenie podwojenia, istnienia tożsamej duszy, bratniego cienia: „Moja dusza jakby się rozdwała – dzieląc się po równo między wizję i rzeczywistość”²⁵. Sobowtór nie jest jednak bratem bliźniakiem, lecz kimś obcym, przeciwnikiem, którego należy się lękać (Nerval przywołuje ten motyw także w innym utworze, w *Podróży na Wschód*²⁶). Jak zauważa Michel Foucault: „Granica i transgresja zawdzięczają sobie wzajemne osadzenie w bycie [...]. Transgresja wiedzie granicę do granicy jej bytu: prowadzi do jej ożywienia przed rychłym zniknięciem”²⁷. Postać sobowtóra wskazuje na klęskę podejmowanych prób

²² Strategia ta pojawi się także w poezji młodopolskiej, między innymi w twórczości Tadeusza Micińskiego, który w utworze *Kolosseum* zamieścił porównanie: „Ruinom podobne serce moje” (T. M i c i Ń s k i, *Kolosseum*, w: tenże, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 38).

²³ Wzrokocentryzm Nerval znajduje swoje dopełnienie w sferze dźwięków. Czasem są to dźwięki mowy, niekiedy przemienione w krzyk, jak na przykład w *Aurelii* (w utworze tym krzyk przynależy zarówno do sfery snu, jak i rzeczywistości, łączy je w przedziwny sposób), lub pieśń.

²⁴ D e N e r v a l, *Aurelia*, s. 78. W poemacie *Panteista* (1894) Tadeusza Micińskiego pojawia się zbliżony obraz (zob. T. M i c i Ń s k i, *Panteista*, w: tenże, *Poematy prozą*, oprac. W. Gutowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 187-199).

²⁵ D e N e r v a l, *Aurelia*, s. 79.

²⁶ Zob. t e n ż e, *Podróż na Wschód*, tłum. J. Dmochowska, oprac. M. Czerwiński, Czytelnik, Warszawa 1967. Postać Kalifa Hakema i jego historia wydają się w tym przypadku kluczowe. *Podróż na Wschód* jest w istocie wędrówką w głąb siebie, próbą poznania, rozpoznania swojego miejsca w świecie ruin (codzienności). Postać sobowtóra stanowi nawiązanie do kultury niemieckiej, bliskiej Nervalowi, i stanowi zapowiedź rychłej śmierci. Nerval nawiązuje przede wszystkim do twórczości E.T.A. Hoffmanna.

²⁷ M. F o u c a u l t, *Przedmowa do transgresji*, tłum. T. Komendant, w: *Osoby*, red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 305n.

uporządkowania tożsamości, odzyskania „identyczności”, władztwa rozumu. Identyczność jako poczucie bliskości, tożsamości „ja” okazuje się złudzeniem. Sobowtór w pełni uzewnętrznia granice poznania samego siebie, oddzielony, widziany z daleka, bliźniaczy, staje się drugim „ja”, które żyje innym życiem, często lepszym, nie można bowiem nad nim panować. Sytuacja ta nie przypomina relacji podmiot–przedmiot, wyznacza strategię obcości, istnienia podszytego lękiem (nie można przeniknąć umysłu sobowtóra, jest on autonomiczny, często egocentryczny).

Bohater Nerval doznaje transgresji, dusza pragnie opuścić ciało: „Dusza mogłaby mnie opuścić, kiedy pewien szczególny promień śledzonej wczoraj gwiazdy padnie na mnie prosto z zenitu”²⁸. Doświadczeniu towarzyszy poczucie wolności, które nie trwa długo, postać sobowtóra wyznacza tym doznaniom granicę. W *Sylwii* sobowtorem wydaje się mleczny brat bohatera – Duży Kędzior. W *Podróży na Wschód* Nerval odwołuje się między innymi do wschodniej religii (w Egipcie sobowtór pełnił funkcje zastępcze²⁹), w *Aurelii* sobowtór staje się cieniem, inną stroną tej samej osobowości: „Kto wie, czy w pewnych sytuacjach albo w pewnym wieku te dwa duchy się nie rozłączają? Chociaż przez materialne powinowactwo związane są z tym samym ciałem, może jednemu z nich przeznaczona jest sława i szczęście, a drugiemu zagłada lub wieczne cierpienie?”³⁰. Przedstawiona w *Aurelii* wędrówka w przestrzeniach wyobrażonych³¹ symbolizuje sferę ukrytą, niezintegrowaną stronę osobowości. Przestrzeń wewnętrzna, atroficzna, zostaje skonfrontowana z przestrzenią zewnętrzną, która staje się labiryntem w świetle ruin³². Podobnie jak wszystko, co pochodzi „z wnętrza”, jest ona antykwaryczna³³, zdominowana przez prawa kolekcji (układy ruin, zaułków, ulic, domów, salonów³⁴): „Poszedłem w stronę Tuileries, ale że były zamknięte, przeszedłem wzdłuż wybrzeży; potem udałem się do Ogrodu Luksemburskiego, a później wróciłem, by zjeść drugie śniadanie z jednym z przyjaciół. Potem poszedłem do Świętego Eustachego, gdzie pobożnie klęknąłem przed ołtarzem Dziewicy,

²⁸ De Nerval, *Aurelia*, s. 79.

²⁹ Zob. M. Milner, *Religions et religion dans le „Voyage en Orient” de Gérard de Nerval*, „Romantisme” 1985, nr 50, s. 41-52.

³⁰ De Nerval, *Aurelia*, s. 95. Dla Rogera Caillois sobowtór jest zagadką natury przeciwstawioną kulturze (zob. R. Caillois, *Modliszka*, tłum. J. Błoński, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. J. Błoński i in., PIW, Warszawa 1967, s. 123-163).

³¹ Por. Caillois, dz. cyt., s. 85.

³² Obrazy nokturnowe lub „gasnące” są charakterystyczne dla estetyki drzeworytów ukiyo-é.

³³ Por. Foucault, dz. cyt., s. 305n.

³⁴ Nerval jest pisarzem miasta, jego zaułków. Interesujące wydaje się to, że w twórczości autora *Aurelii* przestrzeń, wyjście poza miasto implikuje wspomnienia o dzieciństwie, swobodzie. Wędrówka w wolnej (pozamiejskiej) przestrzeni okazuje się jednak wyłącznie pretekstem do skupiania się na samym sobie (jest wędrówką ku wnętrzu).

myśląc o matce. Łzy tam wylane uspokoiły mą duszę, wychodząc z kościoła, kupiłem srebrną obrączkę. Stamtąd poszedłem z wizytą do ojca, a że nie było go w domu, zostawiłem bukiet margerytek. Od ojca poszedłem do Ogrodu Botanicznego”³⁵.

Trudną rzeczywistość rozsadza sen (marzenie), który „przelewa się”³⁶ w nią, wypełnia nową treścią, tworząc palimpsest. W ten sposób powstaje anamorficzny obraz rzeczywistości, jego sens jest w pełni uzależniony od kształtującego istnienie spojrzenia. Nerval zmienia nieustannie perspektywę, jest to wizja senna („miałem sen”³⁷), niepewna („jak mi się zdawało”³⁸), prowadząca niekiedy w „głębiny duszy”³⁹: „Zamknąłem oczy i zapadłem w stan duchowego zamętu, w którym otaczające mnie postacie, rzeczywiste czy urojone, rozsypywały się na tysiące nietrwałych widm”⁴⁰.

Zarówno postać sobowtóra, jak i towarzyszące jego pojawieniu się senne widzenia, uaktywniają alternatywne wobec rzeczywistości przestrzenie, miejsca ucieczki. Nerval prezentuje owe miejsca wyobrażone, przypominające hortus animae, jako przekształcone przestrzenie codzienności: „Wieczorem, uspokojony i pogodny, przechadzałem się w promieniach księżyca, a gdy podniosłem oczy ku wierzchołkom drzew, wydało mi się, że liście zwijają się fantazyjnie w obrazy jeźdźców i dam niesionych przez okryte czaprakami rumaki. Dla mnie były to tryumfujące postacie przodków”⁴¹.

Inne wizje przesyca groza: „Na niebie błyszczały gwiazdy. Naraz zwidziało mi się, że wszystkie jednocześnie gasną, jak przed chwilą świece w kościele. Pomyślałem, że czas się wypełnił i nadchodzi koniec świata, zapowiedziany w Apokalipsie świętego Jana. Zdawało mi się, że na pustym niebie widzę czarne słońce, a nad Tuileriami kulę czerwoną jak krew. Szepnąłem w duchu: «Zaczyna się wieczna noc i będzie straszna. Co się stanie, kiedy ludzie zauważą, że nie ma już słońca?»”⁴².

Anamorficznym widzeniom towarzyszy apokaliptyczne przecucie końca istnienia, bohater zbliża się do tajemnicy, pragnie poznać „ukryty mechanizm” funkcjonowania świata. Jego działania są okupione poczuciem winy: „Cóż

³⁵ De Nerval, *Aurelia*, s. 112n.

³⁶ Tamże, s. 77.

³⁷ Tamże, s. 76.

³⁸ Tamże, s. 79.

³⁹ Tadeusz Miciński jest autorem wiersza *Głębiny duch* (1902), w którym wykorzystuje podobny motyw: głębin duszy – mroków, umierających gwiazd, labiryntów. „Jak czarna lecę błyskawica, / nad przepaściami słycać me tętent. / A za mną śpiewa borów chór / i łkają dzwony zatopionych miast – / krwawi się serce morza pośród gór – / konają tęcze zdruzgotanych gwiazd [...]” (T. Miciński, *Głębiny duch*, w: tenże, *Poezje*, s. 82).

⁴⁰ De Nerval, *Aurelia*, s. 79.

⁴¹ Tamże, s. 116.

⁴² Tamże, s. 110n.

więc uczyniłem? Zmąciłem harmonię magicznego świata, z której moja dusza czerpała pewność nieśmiertelnego bytu. Pewnie zostałem przeklęty, gdyż wbrew boskim zakazom próbowałem przeniknąć straszliwą tajemnicę; odtąd mogłem spodziewać się tylko gniewu i pogardy! Rozdrażnione cienie pierzchły z krzykiem, kreśląc w powietrzu złowieszcze koła niczym ptaki przed burzą⁴³.

„Noc wieczna” to czas ruin, który konsoliduje nową przestrzeń⁴⁴, stanowi ona lustrzane (odwrócone, niekiedy zwielokrotnione) odbicie rzeczywistości, tworzy alternatywne imago. Bohater *Aurelii* nieustannie przekracza granice snu, funkcjonuje w przestrzeni „nocnej” lub „diennej”, spogląda na świat z oddalenia, zawsze jednak towarzyszą mu słowa – pisane na luźnych kartkach lub wypowiedziane⁴⁵. Sytuację wewnętrznego rozbitcia interesująco komentuje wiersz *El Desdichado*⁴⁶, który pierwotnie nosił tytuł *Le Destin* [„Przeznaczenie”]. Utwór doczekał się wielu cennych interpretacji, autorką jednej z nich jest Julia Kristeva, która skupia uwagę na strategii autora i uczestnika zdarzeń (aktora i widza)⁴⁷.

W STRONĘ SŁÓW

Ja – mroczny, ja – wdowiec, mnie – nikt ulżyć nie może,
Ja, księżę Akwitanii o zniesionej wieży;
Jedyna gwiazda zgasła, w lutni gwiazdozbiórze
Melancholia i Czarne Słońce moje leży.

Zwróć mi grób Wergiliusza, zwróć Italskie Morze,
Ty, któryś mnie w grobowcu pocieszał najszczerzej,
I kwiat, przed którym serce posępne otworzę,
I łozę, gdzie się wino z różami sprzymierzy.

Amor czy Febus jestem?... Lusignan czy Biron?
Od ust królowej ślad mam na czole czerwony –
Nad kąpielą rusalki w grocie śniłem ciemnej...

Zwycięsko dwakroć zszedłem Acheron podziemny,
Modulując na przemian Orfeusza lirą
Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony⁴⁸.

⁴³ Tamże, s. 98.

⁴⁴ „Zwidziało mi się, że do każdego dnia dodano teraz dwie godziny; a zatem, wstawszy w porze przepisanej przez zegary zakładu, przechadzam się właściwie w królestwie cieni”. Tamże, s. 116.

⁴⁵ W utworach Nerval sen wiąże się z mową i pismem (zob. K. T s u j i k a w a, *Nerval et les limbes de l'Histoire*, Droz, Genève 2008).

⁴⁶ Zob. G. D e N e r v a l, *El Desdichado*, tłum. A. Ważyk, w: J. Kristeva, *Nerval „El Desdichado”*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3(284), s. 209.

⁴⁷ Zob. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 208-232.

⁴⁸ N e r v a l, *El Desdichado*, s. 209. „Je suis le Ténébreux – le V e u f – l’Inconsolé, / La Prince d’Aquitaine à la Tour abolie: / Ma seule É t o i l e est morte – et mon luth constellé / Porte le S o l e i l

Niewiele wiadomo o *El Desdichado*, utworze, który należy do cyklu *Les chimères* [„Chimery”] i powstał prawdopodobnie w roku 1853. Nerval powracał do niego wielokrotnie, pisząc kolejne wersje, które różniły się między innymi interpunkcją (głównie pod względem używania wielkich liter). Akcentował nowe treści, zaciemniał obraz, gubił tropy, wyróżniał pojęcia: gwiazd, Czarnego Słońca, Melancholii i kwiatu. Autorskie wskazania zainicjowały interpretacje, w których podkreślano rolę fascynacji masonerią⁴⁹, alchemią⁵⁰ czy gnozą⁵¹.

Wiersz, podobnie jak przywołany wcześniej utwór *Aurelia*, łączono także z etapami postępującej choroby psychicznej⁵². Julia Hartwig w pracy poświęconej poecie zwróciła uwagę (powtarzając słowa Théophile’a Gautiera), że Nerval, przezwyciężając słabość fizyczną, czerpał siłę twórczą z choroby⁵³. Utwór *El Desdichado* byłby więc zarówno świadectwem kolejnego powrotu z krainy mroku, jak i zapowiedzią przyszłych wędrówek oraz nieznanych fantazji⁵⁴.

Użyte w wierszu symbole, anamorficzny krajobraz, pozostają w pełni nieodgadnione, można zatem jedynie przyjrzeć się zagadce, wskazać na tropy, które być może nigdy nie zostaną ostatecznie rozpoznane⁵⁵. Już sam tytuł, zaczerp-

noir de la Mélancolie. / Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé, / Rends-moi la Paulinette et la mer d’Italie, / La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé, / Et la treille-où le Pampre à la Rose s’allie. / Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron? / Mon front est rouge encor du baiser de la Reine; / J’ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène... / Et j’ai deux fois vainqueur traversé Achéron: / Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée. (t e n ż e, *El Desdichado*, w: tenże, *Œuvres*, NRF, Paris 1974, t. 1, s. 3).

⁴⁹ Zob. S. V i e r n e, *Les mythes de la Franc-maçonnerie*, Véga, Paris 2008.

⁵⁰ Zob. D. W e i s e r, *Nerval. Une poétique du deuil à l’âge romantique*, Droz, Genève 2004.

⁵¹ Por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 210.

⁵² Por. M. Ż u r o w s k i, *Posłowie*, w: G. de Nerval, *Sylvia i inne opowiadania*, PIW, Warszawa 1960, s. 224.

⁵³ Por. J. H a r t w i g, *Gérard de Nerval*, PIW, Warszawa 1972, s. 34.

⁵⁴ Julia Kristeva, rekonstruując genezę *El Desdichado*, wspomina, że utwór powstał w rodzinnym Valois, do którego poeta udał się, by odnaleźć spokój (por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 210). Znajoma sceneria nie przyniosła jednak wyciszenia, nie sprzyjała pokonywaniu lęków, z którymi mierzył się artysta. Ostateczne starcie – samobójcza śmierć – dokonało się kilka miesięcy później, w roku 1855. Zdarzenie to pozwala spojrzeć na utwór jako wstrząsający dokument zmagania z samym sobą, poprzedzający decyzję o zakończeniu życia. Kristeva określa *El Desdichado* jako „arkę Noego” (tamże, s. 211), która ma przynieść ocalenie z potopu; wiadomo jednak, że żadnego ocalenia nie będzie. Spojrzenie z ukosa, zalecane przez Barthesa, uruchamia nową narrację, pozwala przemówić pozornie nieistotnym faktom – spoza ram obrazu.

⁵⁵ „Pierwszym czytelnikiem utworu był zaprzyjaźniony z poetą Aleksander Dumas, który cenil jego twórczość, ratował z licznych opresji” (H a r t w i g, dz. cyt., s. 87). Wiersz wraz z artykułem (autorstwa Dumasa) opublikowany został w „Le Mousquetaire”. Kolejny wariant ukazał się w roku 1854 w zbiorze *Filles du Feu* („feu” może oznaczać ogień lub zmarłego), trzeci zaś pozostał

nięty z języka hiszpańskiego⁵⁶, budzi wiele wątpliwości. W wersji Paula Éluarda tłumaczony jako „los”⁵⁷, był także rozumiany jako „nieszczęśliwy”, „nędzny”⁵⁸. Gra znaczeń staje się interesującym punktem odniesienia dla interpretacji. Człowiek nieszczęśliwy („El Desdichado”), melancholik („Ma seule Étoile est morte – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie”) – zostaje naznaczony poczuciem braku, jest „wydziedziczony”. Słowo to otwiera nowe przestrzenie semantyczne, łączy w sobie zarówno nędzę, jak i nieszczęście. Analiza relacji ukrytych między słowami i obrazami⁵⁹ – postrzeganych z dwóch perspektyw: „in praesentia” lub „in absentia”⁶⁰ – pozwoli zrozumieć znaczenie anamorficznego krajobrazu, ikonizacji poezji⁶¹. Pierwsza z nich (nazwana „in praesentia”) wskazuje na bezpośrednie związki słów i odpowiadających im obrazów (współobecność), druga („in absentia”) zaś na obraz aluzyjnie, intertekstualnie uwikłany w słowa oraz na „mentalne wizualizacje tekstu”⁶². Wyróżnione perspektywy (strategie), skonfrontowane z poezją wizyjną, odsłaniają ukryte znaczenia obrazów spokrewnionych z materią snów. Anamorfoza wydaje się inicjować ruch znaczeń, który ma transgresyjny charakter⁶³.

Zarówno Julia Kristeva, jak i inny badacz twórczości Nerval’a, Michel Pastoureau szukają inspiracji poetyckich obrazów artysty w literaturze i sztuce. Pastoureau dostrzega powinowactwa tych obrazów z ilustracjami z *Codex Manesse* z czternastego wieku⁶⁴, Kristeva zaś wspomina o *Ivanhoe* Waltera Scotta

w rękopisie i należał do Paula Éluarda (por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 210). Obecność trzech wersji odsłania tajemnicę warsztatu artystycznego poety, niewiele jednak mówi o samym utworze.

⁵⁶ „El desdicha” w języku hiszpańskim oznacza nieszczęście, niedolę.

⁵⁷ Por. P. É l u a r d, *Donner à voir*, w: tenże, *Oeuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris 1968, s. 958.

⁵⁸ K r i s t e v a, dz. cyt., s. 211. Autorka wnikliwie analizuje tytuł utworu.

⁵⁹ Zob. B. V o u i l l o u x, *La Peinture dans le texte XVIII-XX siècle*, CNRS, Paris 2005. Badacz skupia uwagę na relacjach między obrazem i tekstem, wyróżnia zasadnicze strategie: „in praesentia” i „in absentia”. Strategie te nie dotyczą jednak wyłącznie ikonografii, semantyki i wizualizacji tekstu, istotna okazuje się ukryta w obrazie poetyckim jego treść (sfera sensów). Pojęcia „in absentia” i „in praesentia” przywołała w badaniach nad poezją Młodej Polski Justyna Bajda (por. J. B a j d a, „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 12).

⁶⁰ Pojęcia te analizuje między innymi Bernard Vouilloux (zob. B. V o u i l l o u x, *Langage et arts visuels. Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches*, „Lieux littéraires” 2000, nr 1, s. 203-223).

⁶¹ O ikonie wiersza pisał Paweł Próchniak (por. P. P r ó c h n i a k, *Promieniowanie tła. Szkice o wierszach i czytaniu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020, s. 12).

⁶² B a j d a, dz. cyt., s. 13.

⁶³ O transgresyjnym ruchu znaczeń w poezji – „od znaczenia do pełni znaczenia” również pisze Paweł Próchniak (P r ó c h n i a k, dz. cyt., s. 9).

⁶⁴ Zob. M. P a s t o u r e a u, *Czarne słońce melancholii. Nerval odczytuje średniowieczne obrazy*, w: tenże, *Średniowieczna gra symboli*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 350-364.

oraz o *Diable kulawym* Alain-René Lesage'a⁶⁵. W wierszu Nerval'a istotną rolę odgrywa formuła labiryntu, który wydobywa głębię obrazów, zwielokrotnia sensory. Strategia „in praesentia” pozwala czytelnikowi na ogląd „panoramy” poetyckiej, inicjuje lekturę wzbogaconą i wzbogacającą. Warto zwrócić uwagę zarówno na zaznaczone przez Nerval'a tropy, podkreślenia, jak i na samą formę wiersza – kunsztowny sonet. Poetyckie obrazy kształtują się w obrębie dystychów, dopiero jednak wizyjne sąsiedztwo tworzy konstelację znaczeń, pozwala wybrzmieć ukrytym sensom⁶⁶. W pierwszym tetrastychu („Je suis le Ténébreux – le V e u f – l'Inconsolé, / La Prince d'Aquitaine à la Tour abolie [...]”) dominuje postać rycerza, który podobnie jak bohater sztychów Albrechta Dürera przemierza krainy w towarzystwie Śmierci i Diabła⁶⁷. Postać ta budzi wiele emocji, bez wątpienia strój rycerza nie stanowi jedyne przebranie, pod którym podmiot skrywa swoje prawdziwe oblicze. Pragnienie poznania (rozpoznania) jego twarzy – jego „ja” – staje się podstawowym zadaniem lektury „in praesentia”. Na szczególną uwagę zasługuje podkreślenie podmiotowości: „Je suis”, które w polskim tłumaczeniu wiersza przygotowanym przez Adama Ważyka potęguje kolejny wers: „Ja, książę Akwitania o zniesionej wieży” (w wersji oryginalnej: „Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie”). „Ja” ustanawia sens poetyckiego obrazu, jest aktywne, poszukujące. Przemierza obszary doświadczeń, które ukazują głębię doznań, otchłani pragnień. Wędrowka obejmuje świat ruin („zniesionych wież”) i mrocznych grot, grobowców i wreszcie podziemi, których strzegą wody Acheronu. Wertykalny charakter wędrowki wiąże się z procesem wtajemniczenia. Podmiot liryczny niczym Orfeusz przekracza granice, wstępuje w otchłani, która jest dla niego zagadką i przeznaczeniem. Czerwony ślad na czole („Mon front est rouge encore des baisers de la reine”) to znamie wtajemniczenia, które pozwala przenikać granice wyobraźni. Bywa przekleństwem, piętnem kainowym potęgującym alienację, sprzyja „wydziedziczeniu”. Znamie jest konsekwencją pocałunku królowej, która jawi się jako Madame Mors, czerwony ślad pozostawiony na czole podmiotu lirycznego otwiera umysł i uwalnia zmysły⁶⁸. Owego śladu nie należy interpretować w odniesieniu do cielesności, nie ma on podtekstu seksualnego. Miłość, jeśli zostaje wspomniana („Amor czy Febus”), jest tylko marzeniem pozbawionym kształtu, odartym z sensualnych doznań. W wierszu Nerval'a królowa staje się figurą szachową, elementem gry, jej pocałunek oznacza tajemnicę i zarazem

⁶⁵ Por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 211. Zob. W. S c o t t, *Ivanhoe*, tłum. T. Tatarkiewicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1963; A.R. L a s a g r, *Diabeł kulawy*, tłum. T. Boy-Żeleński, Zielona Sowa, Kraków 2003.

⁶⁶ Zob. X. G a r n i e r, *Legendarne obrazy Gérarda de Nerval'a*, w: „Literatura na Świecie” 2008, nr 3-4, s. 381-392.

⁶⁷ Por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 212.

⁶⁸ Por. tamże, s. 210.

niebezpieczeństwo, które mogą prowadzić do śmierci. Sama jednak śmierć nie budzi lęku. Dwukrotne przekroczenie Acheronu świadczy o tym, że droga powrotu staje się „drogą okólną”, jak w Eleusis. Podmiot liryczny powraca do miejsc już zapoznanych i widzi ich coraz to nowe znaczenia, jego wędrówka wpisuje się w rytm „wiecznego powrotu”, o którym wspominali stoicy (a później między innymi Friedrich Nietzsche⁶⁹).

Lektura „in absentia” wskazywałaby, że w *El Desdichado* poeta mówi o wolności „ja”, które podejmuje trudy wyprawy w mrok. Wolność wydaje się projektem, który należy zrealizować, a realizacja ta jest możliwa wyłącznie w procesie powolnego schodzenia w głębinę nieświadomości, w otchłanie jaźni, aż do piekielnego Acheronu. Powolne zanurzanie się w mrokach poprzedziły i przygotowały wydarzenia, których można się jedynie domyślać. Podmiot liryczny odkrywa kolejne maski: Lusignana i Birona – możnowładców, rycerzy. Ród Bironów wywodził się z rycerstwa Westfalii, przyjął francusko brzmiącą wersję nazwiska (miasto Biron znajduje się w sercu Akwitanii)⁷⁰. Ród Lusignan pochodził z okolic Poitou⁷¹, należeli do niego rycerze biorący udział w wyprawach krzyżowych, władcy Cypru i Armenii. Z historią rodu wiązała się także legenda o Meluzynie, czarodziejce („La Syène”, „la Fée”), która przemieniona w latającego węża opuściła swojego męża na zawsze⁷². Nerval przekształca opowieść, stosując anamorfizm metaforyczny, historia księcia staje się poetycką narracją o cierpieniu, upadku w mrok i próbach zmartwychwstania.

Szlachetne urodzenie nie tylko uwznioślało cierpienia, nadawało im rangę dostojenstwa, ale także stawiało przed bohaterem nowe wyzwania, wymagało ofiary. Bohater Nervalu zdaje się odgadywać własne przeznaczenie – jest nim niekończąca się wędrówka w górę i w dół. Jak można sądzić – nie liczy się droga, którą trzeba przemierzyć, lecz doświadczenie, bogactwo uczuć rodzących się w trakcie zdobywania wiedzy. Ciągły proces samopoznania pozwa-

⁶⁹ Zob. np. F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, De Agostini Polska, Warszawa 2002.

⁷⁰ O znaczeniu nazw pisali między innymi Julia Kristeva (K r i s t e v a, dz. cyt., s. 209), Paul Éluard (por. É l u a r d, dz. cyt., s. 958) i Michel Pastoureau (zob. P a s t o u r e a u, dz. cyt., s. 350-364).

⁷¹ Hrabia Hugon Lusignan został „wydziedziczony” ze swoich włości przez Jana bez Ziemi (por. J. B a s z k i e w i c z, *Historia Francji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2004, s. 145).

⁷² Motyw ten pojawia się także w twórczości Heinricha Heinego (zob. H. H e i n e, *Lorelei*, tłum. A. Kraushar, w: tenże, *Dzieła wybrane*, t. 1, *Utwory poetyckie*, tłum. A. Kraushar i in., PIW, Warszawa 1956, s. 133n.) oraz Johanna Wolfganga Goethego (por. J.W. G o e t h e, *Rybak*, tłum. H. Januszewska, w: tenże, *Dzieła wybrane*, wybór S. Kaszyński, tłum. H. Januszewska i in., PIW, Warszawa 1983, s. 43n.; t e n ż e, *Cierpienia Młodego Wertera*, tłum. K. Brodziński, N. Glücksberg, Warszawa 1822, s. 11).

la zejść jeszcze niżej, głębiej, w mroki jaźni. Wizyjność opisanej wędrówki poprzez grotę syreny, aż do westchnień świętej i krzyku wróżki, daje pełny obraz anamorficznej przestrzeni, poezja staje się wówczas spektaklem słów i obrazów⁷³.

La Fée – czarodziejka z wiersza Nerval, skojarzona z postacią z legendy o Meluzynie inicjuje refleksje o naturze⁷⁴, pozwala wpisać liryczną opowieść w kontekst innej historii. Nerval przywołuje w wierszu postać Wergiliusza, a raczej związane z nim miejsce – Pausilippe, cypel, na którym znajduje się jego grób. Wergiliusz odgrywa w utworze prawdopodobnie taką samą rolę, jak w *Boskiej Komедii* Dantego. Dante wielbił rzymskiego poetę i widział w nim swojego mistrza⁷⁵. Nerval wskazuje na tradycje rodu, antyczne i średniowieczne źródła, które są obecne w jego wierszu. W sposób szczególny, co staje się wyraźne w poemacie *Sylwia*, ceni średniowieczną miłość dworską. Przypisuje jej rolę profetyczną, przekonany, że stwarza ona nowe widzenie świata. Rycerz w utworze *El Desdichado* także jest „widzącym”, kimś, kto pragnie odkryć reguły rządzące rzeczywistością⁷⁶, przeczuwa ich istnienie. Sytuacja ta przypomina poetycką relację podmiotu ze światem, jaką można odnaleźć w wierszu Rainera Marii Rilkego *Widzący*. W utworze tym podmiot liryczny odkrywa swój związek z uniwersum, mający źródła w miłosnym dostojęństwie, pozwalający rozumieć „mowę rzeczy”:

Ja wypatruję drzewom drogę
burz, co drętwość dni przerosły,
i w okna moje biją na trwogę,
i w przestrzeniach słyszę rzeczy mowę,
której znieść bez przyjaciela nie mogę,
nie mogę kochać jej bez siostry.

Idzie przekształcicielka burza,
idzie przez las i poprzez czas,
wszystko w wieczności się zanurza
jak Psalterza wiersze, wzgórza
powagą przygniatają nas⁷⁷.

⁷³ Por. Próchniak, dz. cyt., s. 9.

⁷⁴ La Fée niczym Proteusz (bóstwo związane z żywiołem wody) zmienia postać, jest tajemnicza.

⁷⁵ Por. Dante Alighieri, *Boska komedia*, pieśń 1, w. 85, s. 27.

⁷⁶ Do owego pragnienia odkrycia reguł nawiązuje też scena czytania hieroglifów w *Aurelii* (por. de Nerval, *Aurelia*, s. 89).

⁷⁷ R.M. Rilke, *Widzący*, w: tenże, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 45.

W poezji Nerval widzenie staje się ekwiwalentem istnienia. Podmiot liryczny odnajduje w świecie rzeczywistym echa ukrytych prawd, które niegdyś poznał, teraz jedynie pragnie je przypomnieć. Anamneza jest więc istotną funkcją poetyckiego poznania, które odwołuje się do „widzeń”, przeblysków ukrytych prawd, tajemnych szyfrów transcendencji. Relacje te przypominają sytuację, którą Walter Benjamin opisał w *Berlińskim dzieciństwie na przełomie wieków*, konstruując bowiem niezwykle „obrazy myślowe” (niem. Denkbilder)⁷⁸: „Opowieść ta pochodzi z Chin i mówi o starym malarzu, który pokazał przyjacielom swój najnowszy obraz. Widniał na nim park, ścieżka wśród drzew nad wodą biegła do małych drzwi zapraszających do wnętrza domku. Gdy przyjaciele zaczęli rozglądać się za malarzem, stwierdzili, że jest na obrazie. Doszedł ścieżką do uchylonych drzwi, zatrzymał się, odwrócił, uśmiechnął i zniknął za nimi. Tak i mnie nad miseczkami z farbą i pędzelkami od razu porwał obraz. Upodabniałem się do porcelany, w którą wkraczałem chmurą barw”⁷⁹.

Podmiot liryczny wierszy Nerval także ukrywa się w obrazach, staje się ich częścią. Julia Hartwig określa tę strategię jako zacieranie granic: „Nerval przeciwstawia się wyznaczeniu granic swej osobowości, akceptuje rzeczywistość zacierającego je snu, przenosi się swobodnie w rzeczywistość marzenia i bardzo osobiście przeżywanych lektur”⁸⁰.

Istotą twórczości Nerval staje się marzenie poetyckie, które konkuruje z zastaną rzeczywistością, jest jaśniejsze i szczęśliwsze, poddane indywidualnym regułom. W kraju marzeń pejzaż ducha wydaje się cenniejszy, reguły inności („Je suis l'autre”⁸¹) zostają chwilowo zniesione⁸². W wierszu *El Desdichado* podmiot liryczny przeżywa konflikt wewnętrzny – jest to być może pragnienie „mistycznego braterstwa” albo wyraz lęku. Postaci ze świata mitu i historii odsłaniają istotę wewnętrznego rozdarcia – poeta inicjuje jednak nową opowieść, która tworzy odrębny, tym razem indywidualny mit. Zapowiedź takich zdarzeń pojawia się już wcześniej, w *Aurelii*: „Czyż kiedyś nie wstrząsnęła mną historia rycerza, który przez całą noc walczył w lesie

⁷⁸ W. B e n j a m i n, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2010, s. 15. Refleksja nad związkami „obrazów myślowych” z figurą anamorfozy wydaje się inspirująca. Zainicjowany zostaje transgresyjny ruch znaczeń: obrazów wspomnień, doświadczeń. Okruchy, przeblyski tworzą obraz, którego znaczenie jest w pełni uzależnione od perspektywy „widzącego”.

⁷⁹ Tamże, s. 15.

⁸⁰ H a r t w i g, dz. cyt., s. 41.

⁸¹ Cyt. za: Hartwig, dz. cyt. s. 44.

⁸² Przekonał się o tym Arthur Rimbaud, który w stwierdzeniu „Je est un autre” zawarł poetyckie credo (zob. A. R i m b a u d, List do Paula Demeny’ego z 17 maja 1871 roku, w: *Correspondance inédite (1870-1875) d’Arthur Rimbaud*, red. R. Gilbert-Lecomte, Éditions des Cahiers Libres, Paris 1929, s. 51).

z nieznanym, którym był on sam? Tak czy owak, jestem pewien, że ludzka wyobraźnia nie odkryła niczego, co nie byłoby prawdą na tym lub na jakimś innym świecie, i nie mogłem wątpić w to, co w i d z i a ł e m tak wyraźnie. Przyszła mi do głowy straszna myśl: człowiek jest dwoisty. – «Czuję w sobie dwóch ludzi» – pisał jeden z Ojców Kościoła. Dwie dusze, współdziałając, umieściły ten mieszany załączek w ciele, które składa się z dwóch bliźniaczych członów, identycznych we wszystkich szczegółach. W każdym człowieku jest widz i aktor, ten, kto mówi, i ten, kto odpowiada⁸³.

Marzenie poetyckie redukuje wszelkie podziały – widz i aktor znów stają się jednym, grają w tym samym spektaklu widzeń.

MROK NOCY

Wspomniany pośrednio w wierszu Nerval Wergiliusz staje się częścią mitycznej opowieści, którą inicjuje podmiot liryczny – jako poeta-wieszcz uosabia sztukę słowa, wędrówkę poprzez wizyjne krainy. W utworze pojawia się także interesujące odwołanie do innego poety – Orfeusza⁸⁴, który zdaje się patronować wszelkim wędrówkom w marzenia. Tracki pieśniarz jest bowiem tym, który poznał otchłanie, jego pieśni wtórowały skargom podziemi, jest więc hierofantem, naznaczonym, nieustannie przekraczającym granicę życia i śmierci. W figurze Orfeusza – wtajemniczonego – skrywa się refleksja o roli poezji wieszczej, która wiąże się z egzystencją, towarzyszy życiu i je interpretuje. Poeta jest więc kimś, kto sięga po „mówiące słowo” – logos. Nerval nie określa w ten sposób granic swojej poezji, nie wyznacza jej zadań – poetyckie słowo łączy z obrazem, z „widzeniem” i inicjuje działanie (czyn). Rozumienie czynu jest tu inne niż na przykład w twórczości Georga Byrona, choć Nerval podejmuje wyzwania – jednym z nich jest w pełni inicjacyjna podróż na Wschód. Czyn oznacza jednak wybór, którego tak lęka się widz i aktor.

Poprzez ukrytą w strofach refleksję egzystencjalną poeta składa także hołd Homerowi, który uczynił z podróży wyzwanie, nadał jej nowe, pełne „widzeń” znaczenie. Odyseusz, podobnie jak Dante, poznaje zaświaty⁸⁵, odkrywa istotną prawdę o świecie rzeczywistym, która zapewni mu spokój. Jej sens odsłania w wierszu *Itaka* Konstandinos Kawafis. Każdy podróżnik (zwłaszcza w podróży mentalnej) nosi w sobie własną Itakę: „Itaka dała ci tę piękną podróż, / bez

⁸³ De Nerval, *Aurelia*, s. 94n.

⁸⁴ Zob. H.B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes*, Éditions A.G. Nizet, Paris 1970; J. Dhainens, *Le destin d'Orphée, étude sur „El Desdichado” de Nerval*, Lettres modernes, Paris 1972.

⁸⁵ Por. Homer, *Odyseja*, pieśń 11, tłum. J. Wittlin, PIW, Warszawa 1982, s. 193-211.

Itaki nie wyruszyłbyś w drogę”⁸⁶. W *El Desdichado* powroty do samego siebie, poszukiwanie punktu oparcia pośród sennych „widzeń” świata – stają się prawdziwym wyzwaniem dla podmiotu lirycznego. Strategia lektury „in absentia” pozwala przemówić obrazom poetyckim, jest zaproszeniem do świata alegorii, który misternie buduje poeta. Wymienione przez Nerval gwiazda oraz konstellacja („Ma seule Étoile est morte – et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie”) stanowią istotny element łączący utwór Nerval z dziełem Dantego. *Boska Komedia*, której horyzont poznawczy wykracza poza sferę gwiazd stałych, eksponuje bogactwo gwiazd sankcjonujących kosmiczny ład, przemysłność dzieła stworzenia. Dante odwołuje się do systemu Ptolemeusza, jego koncepcja świata ma jednak charakter synkretyczny. W refleksji o gwiazdach wyznaczających granicę poznania pobrzmiewa echo gnostyckich nauk o strzegących ładu Archontach – właściwych twórcach kosmosu, podległych Demiurgowi. W poemacie Dantego wezwanie do gwiazd wieńczy każdą pieśń, pełni zatem funkcję finalną. W twórczości Nerval pobrzmiewa fascynacja religiami Wschodu, gwiazdy nie są jedynie przewodniczkami wędrowca, to „kobiece dusze”⁸⁷ (poeta stosuje tu anamorfizm metaforyczny), budzą one wspomnienie zmarłej ukochanej, Jenny Colon. Poeta nawiązuje między innymi także do religii irańskich, w których oddawano cześć złowrogiemu bóstwu Angra Mainju (Arymanowi) – przeciwnikowi Ahury Mazdy – który przywiódł na ziemię śmierć, przywołuje konteksty okultystyczne, podkreślając znaczenie religii kosmosu. Przywołuje także postać Izidy, której kult dotarł nawet do Bretanii. Gwiazdy są więc elementami misterium Natury, w którym uczestniczy podmiot liryczny wiersza *El Desdichado*, a stąd już tylko krok do sabeizmu, synkretycznego nurtu religii staroarabskich. Współtworzyły go także elementy wierzeń magicznych, plemiennych i judaizmu. W wierszu Nerval pojawia się określenie „mon luth constellé”, które może oznaczać gwiazdozbiór lutni⁸⁸, znany już w starożytności, widoczny na północnej półkuli północnego nieba, zawierający piątą pod względem wielkości gwiazdę Węgę. Lutnia, zwana inaczej lirą, identyfikowana jest z postacią Orfeusza, którego „orężem” była właśnie lira. Orfeusz, podobnie jak Wergiliusz, staje się patronem tej poezji. *El Desdichado* wyrasta z doświadczeń wewnętrznych, z pragnienia, by zanurzyć się w świecie marzeń, dla Nerval oznaczających „drugie życie”⁸⁹; mroczne są jednak sny, które im towarzyszą lub niekiedy funkcjonują na podobnych

⁸⁶ K. K a w a f i s, *Itaka*, w: tenże, *Wiersze wszystkie. Apanta Poietika*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 123.

⁸⁷ N e r v a l, *Aurelia*, s. 78. Zagadnienia te rozważa Carl Gustaw Jung w ramach koncepcji animy (por. C. G. J u n g, *Śzygia: anima i animus*, w: tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. i oprac. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 72-88.

⁸⁸ O motywie tym pisze także Kristeva (por. K r i s t e v a, dz. cyt., s. 213).

⁸⁹ D e N e r v a l, *Aurelia*, s. 73.

jak one prawach: „Pierwsze chwile snu są obrazem śmierci; otepiająca mgła zasnuwa nasz umysł i nie umiemy określić chwili, gdy nasze «ja» przedłuża swoje istnienie już w odmienionym kształcie. Jakieś podziemia rozjaśniają się z wolna, a z nocy i z cienia wynurzają się blade, uroczyście nieruchome postacie zamieszkujące te otchłanie. Potem zaczyna się spektakl, nowe światło ogarnia i porusza te dziwne zjawy – otwiera się dla nas świat Duchów”⁹⁰.

Przestrzeń rzeczywista kieruje ku innej, wewnętrznej przestrzeni, jej znaczenie ujawnia się w anamorficznym widzeniu. Walter Benjamin określa tego typu spojrzenie jako „obraz-błysk”, w którym „obraz rozbłyskuje w mgnieniu rozpoznawalności”⁹¹.

NERVAL I INNI

Anamorficzne obrazy, senne marzenia są także obecne w twórczości polskich modernistów. W *Biesach* Marii Komornickiej, które można nazwać „pamiętnikiem duszy”, odnalezienie utraconej części „ja”, nie jest już możliwe⁹², w wierszach z tomu *W mroku gwiazd* (1902)⁹³ Tadeusza Micińskiego podmiot liryczny pograża się w „otchłaniach duszy”, w *Anamorfozach*⁹⁴ z tomu *Viraginitas* (1906) Ewy Łuskiny oraz *Gawotach gwiezdnych*⁹⁵ (1905) Jana Wro-

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tenże, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 405. Benjamin pisze: „Ocalenie, możliwe w taki i tylko taki sposób, daje się urzeczywistnić wyłącznie przez postrzeżenie tego, co nieodwołalnie zgubione” (tamże).

⁹² Por. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, IBL PAN, Warszawa 1998, s. 134. Bibliografia prac poświęconych Marii Komornickiej jest imponująca. Za najważniejsze z nich uważam następujące: M. Podraza-Kwiatkowska, „Daleś mi dziwną duszę i ciało...”, w: M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, s. 5-37; A. Czabanowska-Wróbel, *Powrót Komornickiej*, „Dekada Literacka” 1997, nr 2-3(126-127), s. 10n.; M. Janion, *Maria Komornicka. Im memoriam*, w: też, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1996, s. 253-262; Boniecki, dz. cyt.; G. Ritz, *Maria Komornicka: zagrożone autorstwo a kategoria „gender”*, tłum. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 92(2001) nr 1, s. 33-51; K. Kralowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002; I. Filipiak, *Komornicka. Obszary odmienności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006; B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, *Universitas*, Kraków 2010; K. Krasuska, *Pleć i naród: Trans/lokacje. Maria Komornicka / Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*, IBL PAN, Warszawa 2012.

⁹³ Zob. T. Miciński, *W mroku gwiazd*, oprac. W. Kowalewski, K. Biliński, Wydawnictwo IX, Kraków 2022.

⁹⁴ Zob. E. Łuskińska, *Anamorfozy*, „Chimera” 1906, t. 9, nr 27, s. 424-447, https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/275521/PDF/DIGZAS000049_1905_T09_027.pdf.

⁹⁵ Zob. J. Wroczyński, *Gawoty gwiezdne*, Nakładem Księgarni H. Altenberga, Lwów 1905, <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/337463/edition/318778/content>.

czyńskiego świat wizji przekształca rzeczywistość w przedziwną baśń. Wiedza artystów Młodej Polski na temat twórczości Gérarda de Nervalu nie była rozległa. Zenon Przesmycki nie wymienił jego nazwiska w artykule *Profile poetów francuskich*⁹⁶, w którym analizował fenomen symbolizmu (przywołał wówczas utwory Charlesa Baudelaire’a, Paula Verlaine’a, Alfreda de Musseta, Alfreda de Vigny, Henri Murgera, Gustawa Nadauda, Catulle’a Mendesa, Teodora de Banville’a, Leconte de Lisle’a i Théophile’a Gautiera⁹⁷), był zwolennikiem monizmu, homogeniczności⁹⁸. Maria Komornicka natomiast mogła znać twórczość Nervalu, zajmowała się bowiem tłumaczeniami dzieł autorów francuskich, interesowała ją nowoczesna proza i oniryzm. Utwór *Biesy*, który opublikowała na łamach „Chimery”, nawiązuje do *Aurelii*, również jest wizyjny i anamorficzny. Bohaterka poematu rozpoczyna swoją opowieść po przebyciu choroby – „manii samoprześladawczej”⁹⁹ – i podobnie jak bohater Nervalu podejmuje wędrówkę w głąb siebie, poprzez sny, halucynacje, trudną rzeczywistość. Świat, w którym żyje, jest ruiną (przestrzeń przekształca się pod wpływem spojrzeń, widzeń bohaterki), jej działania inspirowane są pragnieniem poznania, rozpoznania samej siebie. Podobnie jak bohater Nervalu, który traktuje sen na równi z rzeczywistością, podmiot liryczny poematu Komornickiej określa senny obraz jako „odbicie jednej z kart życia”: „Na księżycem ubielonej ścianie przesuwwały się obrazy jak latarni magicznej, – a każdy był odbiciem jednej z kart mego życia, każdy był historią innego głodu, innego poszukiwania chleba życia – i pożerania w jego braku rzeczy martwych i plugawych, wszelakich odpadków i kałów, szkła, trucizn i kamieni; – a potem obłądy wstępu, szal potępieńczy, bratobójcza nienawiść dla świata, który jak ja nie umierał”¹⁰⁰.

Sen nie podlega prawom rozumu, stanowi wyzwolenie od nakazów i społecznych przyzwoleń, jest w pełni twórczy, wyznacza obszar wolności, staje się swoistym beczczasem w nowej, nieznanej przestrzeni. Komornicka, podobnie

⁹⁶ Zob. Z. P r z e s m y c k i, *Profile poetów francuskich*, „Życie” 1888, nr 1-4, s. 3.

⁹⁷ Przesmycki nawiązał także do postaw parnasistowskich. Jego uwagę zajmowała twórczość romantyków i neoromantyków francuskich, interesująca dla niego okazała się geneza hasła „sztuka dla sztuki”, którą propagował Théophile Gautier, oraz status poety – twórcy. Przesmycki zwrócił uwagę na wypowiedź Henryka Laujola, który dostrzegł znaczenie powinowactwa sztuk (por. tamże).

⁹⁸ „Czuć, i to czuć głębiej niż inni, lecz zarazem mieć wrodzony, a potem przez pracę rozwinięty dar malowania w formie skończonej tego, co się odczuło – oto co jest nieodzownym dla poety – i oto również dlaczego prawdziwi poeci są tak rzadcy! Jednym słowem, ponieważ jesteś człowiekiem, więc kochaj, cierp, miej nadzieję, lecz zarazem myśl, marz i umiej zużytkować wszystkie środki swej sztuki, od najszlachetniejszego do najniższego, od rytmu do punktacji – a będziesz poetą” (tamże).

⁹⁹ K o m o r n i c k a, dz. cyt., s. 331.

¹⁰⁰ Tamże, s. 364

jak Nerval (między innymi w utworze *Noce październikowe*¹⁰¹), wprowadza swoją bohaterkę w świat kultury, w labirynt zaułków i ulic miasta. Miejska przestrzeń zostaje jednak zniekształcona – wizja, sen, czy marzenie nadają jej anamorficzny wygląd. To przekształcenie rzeczywistości pozwala zrozumieć jej prawa (utratę tożsamości, procesy destabilizacji). Jednostka uwikłana w miejskie zaułki traci poczucie ładu, pogrąża się w lęku.

W *Aurelii* sen łączy sferę zewnętrzną z wewnętrzną, często równoznaczny z marzeniem poetyckim, ma charakter tekstowy¹⁰², jest opowieścią, zapisem, nigdy jednak nie automatycznym, lecz w pełni przemyślanym, wkomponowanym w inną narrację. Podobny sposób uobecniania snu funkcjonuje w *Biesach*. Komornicka odróżnia sen marzenie od snu tortury, który potęguje lęki, zmienia czarowną wizję w koszmar. Sen wyznacza etap w wędrówce w głąb siebie (ku samopoznaniu). Tak samo traktuje senne obrazy Tadeusz Miciński, który przywołuje nawet konstrukcję snu we śnie – jak w utworze *Widma*¹⁰³. W *Anamorfozach* bohaterka zapada w sen, podobnie dzieje się w *Gawotach gwiezdnych*, w których dominuje oniryzm. Senny koszmar (na przykład zagubienie się w labiryncie miasta, w zamkniętych zaułkach) uaktywnia mroczną sferę osobowości bohaterki *Biesów*, która w blasku księżyca ogląda w lustrze upiorne odbicie swego ducha: „Ale było jedno odbicie, które mnie przejmowało mistyczną trwogą [...] – było to zjawienie obłoku twarzy o niknących konturach, w którym z pożerającą uporczywością rozszerzały się [...] rozświecające się otchłanie oczodołów. – Była w niej bezcielesność i groza demoniczna, – jakby mi się ukazywało, mroząc krew w żyłach, – nieodgadnione i złowrogie oblicze mego Ducha”¹⁰⁴. Utwór Komornickiej wieńczy słowa „w wiekuistość”¹⁰⁵.

Biesy są pamiętnikiem duszy, to soliloquia samoudręczenia¹⁰⁶. Nieco inaczej rzecz ma się z *Aurelią* Nerval. Bohater poszukuje uzasadnienia dla przeżywanych cierpień, które rozgrywają się w coraz to nowszych przestrzeniach wyobraźni. Jedną z nich jest rodzinny dom, który zajmuje w planie mentalnym istotne miejsce – to punkt wyjścia i zarazem punkt dojścia zainicjowanej wędrówki. Dom, którego już nie ma, ożywa – podobnie jak w powieści Marcela Prousta¹⁰⁷ – we wspomnieniu (marzeniu poetyckim), pozostaje niezmiennie

¹⁰¹ Zob. G. de Nerval, *Noce październikowe*, tłum. T. Swoboda, w: tenże, *Śnienie i życie*, s. 131-170.

¹⁰² Na temat tekstowego (językowego) charakteru marzenia poetyckiego zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 67(1976) nr 1, s. 233-243.

¹⁰³ Zob. T. Miciński, *Widma*, w: tenże, *Poezje*, s. 86n.

¹⁰⁴ Komornicka, dz. cyt., s. 344.

¹⁰⁵ Tamże, s. 366.

¹⁰⁶ Por. Boniecki, dz. cyt., s. 156.

¹⁰⁷ Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, tłum. T. Żeleński (Boy), t. 1, *W stronę Swanna*, PIW, Warszawa 1974.

miejszem szczęśliwym, locus amoenus, w którym można ponownie się narodzić. Nerval szuka takich właśnie miejsc, w których rozkwita twórczość. Odrodzenie (czy ponowne narodziny) wiążą się z procesem twórczym. Magdalena Siwiec w artykule *Koncepcja poezji romantycznej w deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gérarda de Nerval* zwróciła uwagę na obecne w utworze nawiązania do opery Christopa Willibalda Glucka *Orfeusz* i *Eurydyka* oraz wątek poezji orfickiej¹⁰⁸. Zdaniem badaczki *El Desdichado* jest manifestem sztuki poetyckiej, która rodzi się z bezpośredniego doświadczenia istnienia, z „rdzenia egzystencji”¹⁰⁹. Perspektywa ta wydaje się łączyć twórczość Nerval i Komornickiej, autorka *Biesów* widziała w sztuce uosobienie pragnień, bogactwo indywidualnych przeżyć: „Dusza pełna rwącej tęsknoty [...] naglona żąda żywego odtworzenia naszych cierpień i zapalów; płomienne słowa wyrrywają się z płonącej piersi”¹¹⁰.

W wierszach z cyklu *Czarne płomienie* podmiot liryczny łączy sen-marzenie i sen-torturę w jedną wizję, jest wewnętrznie rozdarty między pragnieniem świętości, zbawienia a potępieniem i odrzuceniem:

Starcy piorunowi!
Miriadogwiedzna korono Człowieczeństwa!
Ojcowie, którzy królujecie w Niebiosach!
WPUŚCIE DO DOMU WYGNAŃCA!¹¹¹.

Podmiot liryczny wierszy Komornickiej dociera do rzeczywistości ponadczasowej, spogląda na świat poprzez pryzmat mitów, legend, symboli różnych religii, kart Tarota. Nowa rzeczywistość, funkcjonująca w wyobraźni, ma charakter misterium, prowadzi do przemiany. Dla Nerval senne obrazy są przykładem „pozornej epifanii”¹¹². Wizja, anamorficzny obraz nie odsłaniają prawdy, dają tylko jej przedsmak, inspirują niekiedy do działania, istnieje bowiem inny wymiar rzeczywistości utkanej z materii zdarzeń. Całkowite wyzwolenie, ucieczka od codzienności okazują się niemożliwe. Bohaterka *Biesów*, podobnie jak bohater Nerval, wikła się w słowa, obrazy, gesty, pozostaje „widzącą” w świecie odbić, anamorficznych spojrzeń. Niemoc wynikająca z braku pełnego, czystego spojrzenia, rodzi poczucie rozpacz, której nie można ukoić.

¹⁰⁸ Por. M. Siwiec, *Koncepcja poezji romantycznej deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gérarda de Nerval*, „Teksty Drugie” 2001, nr 2(67), s. 216.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ M. Komornicka, *Przejęciowi*, w: taż, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 133.

¹¹¹ Taż, *Inkantacja*, „Chimera” 1907, t. 10, nr 30, s. 474.

¹¹² P. Śnieżewski, *Czarne słońce i błędzące planety – wokół „El Desdichado” Nerval*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5(161), s. 273.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Alighieri, Dante. *Boska komedia*. Translated by Edward Porębowicz. Warszawa: PIW, 1975.
- . *Życie nowe*. Translated by Edward Porębowicz. Warszawa: PIW, 1960.
- Apulejusz. *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Translated by Edwin Jędrkiewicz. Warszawa: PIW, 1976.
- Bachelard, Gaston. "Poetyka przestrzeni: Szuflada, kufr i szafy." Translated by Wiktoria Krzemień. *Pamiętnik Literacki* 67, no. 1 (1976): 233–43.
- Bajda, Justyna. "*Poeci – to są słów malarze...*" *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Baltrušaitis, Jurgis. *Anamorfoza albo Thaumaturgus opticus*. Translated by Tomasz Stóżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Edited by Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Baszkiewicz, Jan. *Historia Francji*. Wrocław, Warszawa, and Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004.
- Benjamin, Walther. *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2010.
- . "O pojęciu historii." Translated by Krystyna Krzemieniowa. In Benjamin, *Anioł historii: Eseje, szkice i fragmenty*. Edited by Hubert Orłowski. Translated by Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, and Janusz Sikorski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Boniecki, Edward. *Modernistyczny dramat ciała: Maria Komornicka*. Warszawa: IBL PAN, 1998.
- Brix, Michel. "Nerval et les anamorphoses de l'Orient." In "*Clartés d'Orient*": *Nerval ailleurs*. Edited by Jean Nicolas Illouz and Claude Mouchard. Paris: Éditions Laurence Teper, 2004.
- Caillois, Roger. "Modliszka." Translated by Jan Błoński. In Caillois, *Odpowiedzialność i styl: Eseje*. Translated by Jan Błoński et al. Warszawa: PIW, 1967.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. "Powrót Komornickiej." *Dekada Literacka*, nos. 2–3 (126–127) (1997): 10–11.
- Dhaenens, Jacques. *Le destin d'Orphée, étude sur "El Desdichado" de Nerval*. Paris: Lettres modernes, 1972.
- Éluard, Paul. "Donner à voir." In Éluard, *Oeuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1968.
- Filipiak, Izabela. *Komornicka: Obszary odmienności*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2006.
- Foucault, Michel. "Przedmowa do transgresji." Translated by Tadeusz Komendant. In *Osoby*. Edited by Maria Janion and Stanisław Rosiek. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1984.

- Garnier, Xavier. "Legendarne obrazy Gérarda de Nerval." *Literatura na Świecie*, nos. 3–4 (2008): 381–92.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Cierpienia Młodego Wertera*. Translated by Kazimierz Brodziński. Warszawa: N. Glücksberg, 1822.
- . "Rybak." Translated by Hanna Januszevska. In Goethe, *Dziela wybrane*. Selected by Stefan H. Kaszyński. Warszawa: PIW, 1983.
- Hartwig, Julia. *Gérard de Nerval*. Warszawa: PIW, 1972.
- Heine, Henryk. "Lorelei." Translated by Aleksander Kraushar. In Heine, *Dziela wybrane*. Vol. 1. *Utwory poetyckie*. Translated by Aleksander Kraushar et al. Warszawa: PIW, 1956.
- Helbig-Mischewski, Brygida. *Strącona bogini: Rzecz o Marii Komornickiej*. Translated by Katarzyna Długosz, Brigitta Helbig-Mischewski, and Krzysztof Pukański. Kraków: Universitas, 2010.
- Homer. *Odyseja*. Translated by Józef Wittlin. Warszawa: PIW, 1982.
- Janion, Maria. "Maria Komornicka: Im memoriam." In Janion, *Kobiety i duch inności*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1996.
- Jung, Carl Gustav. "Syzygia: Anima i animus." In Jung, *Archetypy i symbole: Pisma wybrane*. Edited and translated Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Kawafis, Konstandinos. "Itaka." In Kawafis, *Wiersze wszystkie. Apanta Poietika*. Translated by Ireneusz Kania. Kraków, Budapeszt and Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2019.
- Komornicka, Maria. "Biesy." In Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Edited by Maria Podraza-Kwiatkowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- . "Inkantacja." *Chimera*, vol. 10, no. 30 (1907): 474–5.
- . "Przejsiowi." In Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Edited by Maria Podraza-Kwiatkowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Kralkowska-Gątkowska, Krystyna. *Cień twarzy: Szkice o twórczości Marii Komornickiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Krasuska, Karolina. *Płeć i naród: Trans/lokacje; Maria Komornicka / Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*. Warszawa: IBL PAN, 2012.
- Kristeva, Julia. "Nerval 'El Desdichado.'" *Literatura na Świecie*, no. 3 (284) (1995): 208–32.
- Lasage, Alain-René. *Diabeł kulawy*. Translated by Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Zielona Sowa, 2003.
- Łuskińska, Ewa. "Anamorfozy." *Chimera*, vol. 9, no. 27 (1906): 424–47. https://jbc.bj.uj.edu.pl/Content/275521/PDF/DIGCZAS000049_1905_T09_027.pdf
- Markowski, Michał Paweł. *Pragnienie obecności: Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.
- Miciński, Tadeusz. "Kolosseum." In Miciński, *Poezje*. Edited by Jan Prokop. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- . "Panteista." In Miciński, *Poematy prozą*. Edited by Wojciech Gutowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.

- Milner, Max. "Religions et religion dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval." *Romantisme*, no. 50 (1985): 41–52.
- de Nerval, Gérard. "Aurelia, czyli Śnienie i życie." Translated by Ryszard Engelking. In de Nerval, *Śnienie i życie*. Translated by Ryszard Engelking and Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- . "El Desdichado." Translated by Adam Ważyk. In Julia Kristeva, "Nerval 'El Desdichado.'" *Literatura na Świecie*, no. 3 (284) (1995): 209.
- . "El Desdichado." In Nerval, *Œuvres*. Vol. 1. Paris: NRF, 1974.
- . "Noce październikowe." Translated by Tomasz Swoboda. In de Nerval, *Śnienie i życie*. Translated by Ryszard Engelking and Tomasz Swoboda. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2012.
- . *Podróż na Wschód*. Translated by Jadwiga Dmochowska. Edited by Marcin Czerwiński. Warszawa: Czytelnik, 1967.
- . "Sylwia: Wspomnienia z Valois." Translated by Ryszard Engelking. In de Nerval, *Śnienie i życie*. Translated by Ryszard Engelking and Tomasz Swoboda. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2012.
- Pastoureau, Michel. "Czarne słońce melancholii: Nerval odczytuje średniowieczne obrazy." In Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*. Translated by Helena Igalson-Tygielska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. "Dałeś mi dziwną duszę i ciało..." In Maria Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Edited by Maria Podraza-Kwiatkowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Proust, Marcel. *W poszukiwaniu straconego czasu*. Translated by Tadeusz Źeleński (Boy). Vol. 1. *W stronę Swanna*. Warszawa: PIW, 1974.
- Próchniak, Paweł. *Promieniowanie tła: Szkice o wierszach i czytaniu*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020.
- Przesmycki, Zenon. "Profile poetów francuskich." *Życie*, no. 1–4 (1888): 3.
- Riffaterre, Hermine B. *L'Orphisme dans la poésie romantique: Thèmes et style sur-naturalistes*. Edición en Francés Paris: Éditions A.G. Nizet, 1970.
- Rilke, Rainer Maria. "Widzący." In Rilke, *Poezje*. Translated by Mieczysław Jastrun. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Rimbaud, Arthur. Arthur Rimbaud to Paul Demeny, May 17, 1871. In *Correspondance inédite (1870-1875) d'Arthur Rimbaud*. Edited by Roger Gilbert-Lecomte. Paris: Éditions des Cahiers Libres, 1929.
- Ritz, German. "Maria Komornicka: Zagrożone autorstwo a kategoria 'gender'." Translated by Małgorzata Łukasiewicz. *Pamiętnik Literacki* 92, no. 1 (2001): 33–51.
- Scott, Walter. *Ivanhoe*. Translated by Teresa Tatarkiewicz. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1963.
- Siwiec, Magdalena. "Koncepcja poezji romantycznej deklaracji poetyckiej: 'El Desdichado' Gérarda de Nerval." *Teksty Drugie*, no. 2 (67) (2001): 207–24.
- Steiner, George. *Rzeczywiste obecności*. Translated by Olga Kubińska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1997.

- [Swedenborg, Emanuel.] *The Memorabilia of Swedenborg: Or, The Spiritual World Laid Open*. Edited by Geroge Bush. Boston: John Allen, 1846.
- Śniedziewski, Piotr. "Czarne słońce i błędzące planety – wokół 'El Desdichado' Nerval." *Teksty Drugie*, no. 5 (161) (2016): 257–74.
- Tsujikawa, Keiko. *Nerval et les limbes de l'Histoire*. Genève: Droz, 2008.
- Vierne, Simone. *Les mythes de la Franc-maçonnerie*. Paris: Véga, 2008.
- Vouilloux, Bernard. "Langage et arts visuels: Réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches." *Lieux littéraires*, no. 1 (2000): 203–23.
- . *La Peinture dans le texte XVIII-XX siècle*. Paris: CNRS, 2005.
- Weiser, Dagmar. *Nerval: Une poétique du deuil à l'âge romantique*. Genève: Droz, 2004.
- Wroczyński, Jan. "Gawoty gwiazdne." Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1905. <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/337463/edition/318778/content>.
- Žižek, Slavoj. "Melancholia i akt etyczny." Translated by Maciej Szuster. *Res Publica Nowa* 14, no. 10 (157) (2001): 94–109.
- . *Patrząc z ukosa: Wprowadzenie do Lacana przez kulturę popularną*. Translated by Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2003.
- Żurowski, Maciej. "Posłowie." In Gérard de Nerval, *Sylvia i inne opowiadania*. Warszawa PIW, 1960.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Hanna RATUSZNA – Możliwość innej jawy. Ukryty wymiar poetyckiego świata Gérarda de Nerval

DOI 10.12887/35-2022-2-138-12

Gerard de Nerval jest poetą, którego twórczość wywarła istotny wpływ na dokonania polskich modernistów. Jedną z autorek prezentujących podobny sposób narracji, kreowania świata przedstawionego była Maria Komornicka. Tym, co łączy twórczość tych artystów, jest melancholijny światobraz, w którym ważną rolę pełni spojrzenie anamorficzne. Figura anamorfozy staje się sygnaturą dziewiętnastowiecznego „wzrokocentryzmu”, odsłania bogactwo kontekstów filozoficznych, a także problemy estetyki braku, migotliwości „ja”. Przeprowadzoną w artykule analizę anamorficznych obrazów obecnych w twórczości Nerval dopęlnia refleksja poświęcona *Biesom* Komornickiej. Zestawienie odległych pod względem czasu powstania utworów pozwala dostrzec znaczenie anamorficznego obrazowania w procesie kształtowania dwudziestowiecznego dyskursu estetycznego.

Słowa kluczowe: Gérard de Nerval, Maria Komornicka, anamorfoza, melancholia, *El Desdichado*, wzrokocentryzm, filozofia, literatura

Kontakt: Katedra Edytorstwa i Literatury Polskiej, Instytut Literaturoznawstwa,
Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń

E-mail: Hanna.Ratuszna@umk.pl, alef2@wp.pl

Tel. 56 6113539

<https://www.human.umk.pl/wydzial/pracownicy/?id=6393940>

ORCID: 0000-0002-7544-3581

Hanna RATUSZNA, A Possibility of a Different Reality: The Hidden Dimension of
Gérard de Nerval's Poetic World

DOI 10.12887/35-2022-2-138-12

Gérard de Nerval is a poet whose work exerted a significant influence on the achievements of Polish modernists. One of the authors who, in creating her fictional world, used a similar narrative method to that applied by Nerval, was Maria Komornicka. What connects the works of the two artists is a melancholic worldview, in which an anamorphic vantage point plays an important role. Characteristic of the 19th-century vision-centeredness, the figure of anamorphosis makes it possible to investigate numerous philosophical contexts, as well as the problems related to the aesthetics of lack and to the "flickering" of the "I." In the article, an analysis of the anamorphic images included in Nerval's poem is complemented by a reflection on Komornicka's work *Biesy*. The juxtaposition of the texts so removed in terms of the time of their origin makes it possible to grasp the importance of anamorphic imaging in the process of shaping the 20th-century aesthetic discourse.

Keywords: Gérard de Nerval, Maria Komornicka, anamorphosis, melancholy, *El Desdichado*, visocentrism, philosophy, literature

Contact: Katedra Edytorstwa i Literatury Polskiej, Instytut Literaturoznawstwa,
Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń, Poland

E-mail: Hanna.Ratuszna@umk.pl, alef2@wp.pl

Phone: +48 56 6113539

<https://www.human.umk.pl/wydzial/pracownicy/?id=6393940>

ORCID: 0000-0002-7544-3581