

ARTYSTA MŁODOPOLSKI: BIAŁY I CZARNY MAG

AGNIESZKA ANDRZEJEWSKA (Warszawa)

I. WSTĘP

Przedmiotem artykułu są wpisane w młodopolską prozę i dramat wyobrażenia o postaci artysty-maga¹, wyrosłe na bazie zainteresowania okultyzmem w końcu XIX i na początku XX stulecia. Lektura ówczesnych powieści, opowiadań i dramatów pokazuje, że artysta nazywany jest często magiem, a mag bywa artystą. Sztuka i magia pokazywane są we wzajemnym związku. Wydobywa się podobieństwo sposobów ich działania, możliwości poznawczych, twórczych i destrukcyjnych. Pisarze widzą zarówno w sztuce, jak i w magii nieokiełznaną erupcję ludzkiego ducha skłonnego tak do czynów najwznioślejszych, jak i do największych występków. Dlatego mag-artysta bywa pokazywany w dwojaki sposób: jako dążący do doskonałości mag biały lub jako mag czarny, pragnący władać i wedle swej woli stwarzać, kształtować lub niszczyć stworzone przez siebie istnienia.

II. MAG A ARTYSTA

Mag jest jednym z licznych w epoce Młodej Polski wizerunków artysty. Na pojawienie się tego portretu artysty wpłynęło młodopolskie zainteresowanie okultyzmem. Tak w nauce², jak i w życiu obyczajowym³, społecznym⁴ i kultural-

¹ Wiele problemów włącza postać maga w krąg refleksji nad sztuką. Hasło „mag jako artysta” nawiązuje do zagadnień: rola artysty na przełomie wieków, sztuka jako dziedzina wymagająca wtajemniczenia, moralne źródła sztuki, wolność artysty. Z kręgiem tej tematyki wiąże się też sprawa uczestnictwa artystów awangardowych w okultyzmie postrzeganym jako sposób odrzucania religijnych i kulturalnych wartości Zachodu. Mircea Eliade, zastanawiając się nad znaczeniem zainteresowania się okultyzmem francuskich pisarzy drugiej połowy XIX wieku stwierdza: „Od Baudelaire’a i Verlaine’a, od Lautréamonta i Rimbauda aż do współczesnych nam André Brentona i jego uczniów, wielu artystów, buntujących się przeciw społeczeństwu mieszczańskiemu i jego ideologii, wykorzystywało okultyzm w charakterze potężnej broni. [...] Interesowali się sektami gnostyckimi i innymi stowarzyszeniami tajemnymi nie tylko dla ich okultystycznej wiedzy, ale również dlatego, że były one celem prześladowań Kościoła” (M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przełożył I. Kania, Kraków 1992, s. 62).

² Badania naukowe nad ludzką psychiką dostarczają dodatkowych inspiracji dla modernistycznych autorów. Psychologia i psychopatologia odkrywają w człowieku element demoniczny, a psychoanaliza budzące zdumienie i lęk tajne popędy. Na początku wieku tworzy podstawy swoich po-

nym epoki spotykamy przykłady fascynacji tym, co zwykle się określać wspólną nazwą „nauk tajemnych”.

Ta zwyczajna rehabilitacja irracjonalizmu na wszystkich polach działalności twórczej, w filozofii i w sztuce pomagała opisywać i poznawać fenomeny ludzkiej psychiki. Stała się także bodźcem dla autorów, którzy idąc w ślad swoich romantycznych poprzedników w tajemnicach natury ludzkiej i zagadkach magii znajdowali znakomity materiał literacki.

Lektura wielu ówczesnych tekstów zadziwia inwazją motywów okultystycznych a słowa „magia”, „mag”, „tajemnica”, „okultyzm” powtarzają się na stronach tomików poetyckich, powieści i dramatów. Z okultyzmu czerpane są pojęcia i wyobrażenia, przydatne jako tworzywo literackie⁵. Szczególnie często z magią jest identyfikowana działalność artystyczna.

Charakterystyczne, że sztukę identyfikuje z magią nieomal cała epoka. Wśród autorów utożsamiających działalność artystyczną z magią znajdujemy takich pisarzy, jak: Tadeusz Miciński, Stanisław Wyspiański, Stanisław Przybyszewski, Wacław Berent, Bolesław Leśmian. Świadomi możliwości kreatorskich tkwiących w twórczej wyobraźni, podkreślają jej siłę, zdolną tworzyć nowe istnienia, a nawet powoływać do życia całe nowe światy.

W Młodej Polsce postać maga bywa wykorzystywana do przeprowadzania analogii między twórczością artystyczną a działaniami magicznymi. W magu odnajduje się poprzednika artystów, w jego daleko posuniętych możliwościach two-

głądów szwajcarski psychoanalityk Carl Gustav Jung. W 1900 broni pracy doktorskiej *Zur Psychologie und Pathologie sogenannter occulter Phanomene* (wydana: Leipzig 1902), by potem w praktyce naukowej wykorzystywać opisy praktyk czarnoksięskich, pisma alchemiczne dla własnych koncepcji „cienia”, archetypu, procesu indywidualacji.

³ Zainteresowanie okultyzmem może przejawiać się także w życiu obyczajowym, jak dowodzi tego kuriozalny przypadek Sára (właściwie Joséphina) Péladana, francuskiego pisarza i organizatora wystaw malarzy symbolistycznych. Péladan uważał się za maga, przybrał tytuł Sára, co w staroperskim znaczy mag i pragnął przywrócić mistyczne bractwo Rose + Croix.

⁴ Oprócz naukowego zainteresowania okultyzmem schyłek wieku przynosi również odnowienie tradycji tajemnych stowarzyszeń. Pojawiają się nawiązujące do swych XVII i XVIII-wiecznych poprzedników bractwa różokrzyżowe. W Paryżu Stanisław de Guaita zakłada kabalistyczne bractwo Rose + Croix (1888), którego członkiem był m.in. Joséphin Péladan, późniejszy twórca bractwa Rose + Croix du Temple et du Graal (1890). W tym okresie działa również brytyjski Hermetyczny Zakon Złotego Brzasku (1887), któremu przewodniczył MacGregor Mathers. W tym stowarzyszeniu poznaje świat jogi i kabały najsłynniejszy później satanista XX wieku Aleister Crowley. Rozwijają się także grupy teozoficzne, dziedziczące tradycje Towarzystwa Teozoficznego (1875, Nowy Jork) Heleny Blawatskiej.

⁵ Mircea Eliade przytacza słowa Anatola France'a, dotyczące znaczenia okultyzmu w twórczości pisarskiej autorów końca XIX i początku XX wieku: „Poza tym jakie takie obznajomienie z naukami tajemnymi staje się niezbędne do zrozumienia wielu utworów literackich naszego czasu. Magia zajmuje znaczne miejsce w wyobraźni naszych poetów i powieściopisarzy. Aż do zawrotu głowy upaja ich to, co niewidzialne, ściga ich obsesja tego, co nieznanne i wskrzeszonego czasu Apulejusza oraz Flegona z Tralles” (A. France, „Revue illustrée” 15 lutego 1890, cyt. przez L. Meroza, *René Guénon ou la sagesse initiatique*, Paris 1962, s. 28. Cytuję za: M. Eliade, *Okultyzm a świat współczesny* [w:] tegoż: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przełożył I. Kania, Kraków 1992, s. 60).

rzenia widzi się urzeczywistnienie marzeń o nieskończonych możliwościach kreacyjnych artysty. Wzajemne związki twórczości artystycznej i magii stają się motywu często eksponowanym, zwłaszcza przez tych autorów, którzy chcą skonkretyzować „wysoką rolę” artysty. Tworząc swą prywatną mitologię, doceniają znaczenie maga. Odnajdują w nim szereg właściwości, które uznają za własne.

Już krótka charakterystyka postaci pokazuje, jakie cechy były istotne dla przeprowadzania analogii mag—artysta. Przede wszystkim z natury maga wynika, że nie rozgranicza on tego, co rzeczywiste i nierealne. Jego twórcza, nieskrępowana wyobraźnia kieruje go ku Nieznanemu. Podobnie jak artysta myśli obrazami i analogiami, posługuje się uniwersalnym językiem symbolicznym. Te podobieństwa skłaniają twórców do przywoływania motywu maga w metaforach i porównaniach. Szczególnie użyteczne okazuje się odwołanie do motywów alchemicznych, które bezpośrednio łączą sztukę i magię. W pisanych alegorycznym językiem traktatach alchemicznych „sztuka” oznacza alchemię, a „artysta” to sam alchemik, pracujący w swoim laboratorium nad otrzymaniem kamienia filozoficznego⁶. Z kolei grecki termin „chryzoepa”, czyli „dzieło sztuki”, jest używany na określenie kamienia filozoficznego lub procesu transformacji metali w złoto⁷.

Tradycje okultystyczne znajdowały szczególne miejsce w światopoglądzie symbolistów. Do analogii: mag alchemik—artysta z upodobaniem odwołują się symboliści francuscy, np. Rimbaud w *Alchemii słowa* (1873) realizuje własny pomysł „języka uniwersalnego”.

Lektura różnych tekstów dowodzi, że dla modernistycznego poety, który nie jest już skrepowany nakazem naśladowania rzeczywistości, ale tworzy własne światy, mag jest najdoskonalszym wcieleniem artysty. W wielu ówczesnych wypowiedziach powraca ta sama myśl, że artysta jest twórcą autonomicznego świata, w którym powstają nowe istnienia przywołane jego zaklęciem. Obraz, wiersz lub dzieło muzyczne to całe zaczarowane światy, stworzone magiczną mocą sztuki. Dlatego pojęcie „mag” jest dla wielu autorów niezbędnym określeniem twórcy. Baudelaire swoje *Les Fleurs du mal* (1861) dedykuje: „Au poete impeccable au parfait magicien és letters françaises ámon trés — cher et trés — vénéré maitre et ami Théophile Gautier (...)”⁸, a Sâr Péladan we wstępie do katalogu I wystawy grupy Rose + Croix pisze: „Artysto, jesteś Magiem — Sztuka jest wielkim cudem i dowodem naszej nieśmiertelności [...]”⁹.

⁶ Zob. np. pisma Michała Sędziwoja [w:] R. Bugaj, *Michał Sędziwój (1566—1636). Życie i pisma*, Wrocław 1968, s. 163—164.

⁷ Hasło „chryzoepa” [w:] J. Collin de Plancy, *Słownik wiedzy tajemnej*, wybór i przekład M. Karpowicz, słowo wstępne P. Kuncewicz, Warszawa 1993. Tytuł oryginału: *Dictionnaire Infernal*. Pierwsze wydanie ukazało się w 1818 roku, w formie ostatecznej książka ukazała się w 1863 roku.

⁸ „Poecie doskonałemu, nieomylnemu magowi literatury francuskiej, mojemu najdroższemu i czcigodnemu mistrzowi i przyjacielowi Teofilowi Gautier” — Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1991, s. 5.

⁹ Sâr Péladan, *Geste esthétique (Gest estetyczny)*, 1892. Cyt. [za:] *Moderniści o sztuce*, wybór, wstęp i opracowanie Elżbiety Grabskiej, Warszawa 1971, s. 285.

Najbardziej w stylu epoki brzmi sformułowanie Teodora de Wyzewy: „[...] i więźniem jaskini stanie się boskim magiem, Magiem kreatorem”¹⁰ — pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, omawiając teorię symbolizmu i koncepcję poety-kreatora. Podobne zdanie znajdujemy u Tadeusza Micińskiego. Dla niego poeta jest „Mahatmą światów, zamkniętych w kopule jasnowidzącego nieba”¹¹.

Do udowodnienia podobieństwa artysty i maga potrzebne są obiektywne kryteria, pokazujące, że posiadają oni cechy wspólne. Dostrzega je m.in. Stanisław Przybyszewski. W programowym manifestie *Confiteor* (1899) identyfikuje artystę z magiem:

[...] był [artysta] magiem, co przenikał najgłębsze tajemnice, obejmował tajne związki wszechświatów, przeczuwał i odkrywał ich wzajemne na siebie działanie, a z wiedzy tej tworzył sobie moc, co gwiazdy na niebie w ich biegu zastanawiała [...]¹².

Przybyszewski porównuje artystę z magiem, ponieważ w magu widzi on szczególne natężenie i prototyp typowych cech artysty: natężenie funkcji poznawczych, umiejętność syntezy, świadomość powszechnych zależności, intuicję, moc. Posiada on te cechy, które powinien mieć i rozwijać artysta. Inni młodopolscy autorzy, jeśli uprawiają refleksję estetyczną, posługują się podobnymi pojęciami.

III. ARTYSTA — CZARNY MAG

Artyści, w swej dziecinnej skłonności do mistyfikacji, bardzo często (odkąd przestało to być niebezpieczne) podawali się za diabelskie sługi lub za diabelskie potomstwo. Lgnęli do alchemii, czarnej magii. Trochę jakby w nadziei, że da im to szczególną władzę nad materią dzieła, nad duszami ludzkimi (A. O s ę k a, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 90).

Wizerunek maga-artysty nie jest jednak wizerunkiem jednorodnym. Często widzimy artystę jako maga czarnego, żerującego na cudzym bólu, który pragnie kierować innymi i władać nimi despotycznie. Artysta przedstawiany jako czarny mag jest przykładem i konsekwencją modernistycznych wyobrażeń o sztuce jako dziedzinie całkowitej wolności, nie podlegającej ocenom etycznym¹³. Jak wiado-

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 59. [T. de Wyzewa, *Le Pessimisme de R. Wagner*, „Revue Wagnerienne” 1896, III. Cyt. za: A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetics in France*, s. 47].

¹¹ T. Miciński, *Wstęp* [do:] *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*, Kraków 1909, s. VI.

¹² S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1. Głośny manifest Przybyszewskiego cytują [za:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 239.

¹³ Jeszcze w okresie romantyzmu obecne było przekonanie, że nadmierne ukochanie sztuki i postawa skrajnie estetyczna mogą prowadzić do zachowań ahumanistycznych i aspołecznych. Określająca romantyczny światopogląd koncepcja sztuki jako czynu etycznego nakazywała stawiać

mo, Młoda Polska uwolniła artystę od etycznych i społecznych zobowiązań. Program sztuki niezależnej od wszelkich uwarunkowań moralnych i społecznych głosił przede wszystkim Stanisław Przybyszewski. Jako herold „nowej sztuki” ustalił taką hierarchię wartości, w której moralność znalazła się po stronie zjawisk negatywnych¹⁴. W ten sposób etyka artystowska dawała się różnie modelować i interpretować. Prowadziła do usprawiedliwienia immoralizmu i pozwalała wprowadzać w obręb tekstów charakterystyczne dla epoki wyobrażenia artysty. Często był on przykładem potężnej indywidualności, która wchodzi w konflikt z prawem i moralnością.

Szczególnym przykładem takiego bohatera jest artysta-czarny mag. U źródeł takiego portretu młodopolskiego artysty leży z pewnością koncepcja sztuki jako paktu z diabłem. Spotykamy ją w wielu europejskich i polskich tekstach. Jedną z najbardziej znanych książek poświęconych artyście, *Doktor Faustus* (1947) Tomasa Manna, przedstawia sztukę jako rzecz demoniczną. Kompozytor Adrian Leverkühn zawiera umowę z diabłem, który obiecuje mu pomoc w tworzeniu. Motyw sztuki jako paktu z diabłem powtarza się w *Portrecie Doriany Graya* (1891) Oskara Wilde’a, w twórczości Berenta i Witkacego. O rodowód i cele sztuki zapytuje też Stanisław Wyspiański. W jego interpretacji metafizyczne źródła sztuki mogą mieć odcień niebiański lub piekielny: „Scena wielka otwarta: / Kościół Boga czy Czarta, / czym się stanie ta sztuki gontyna?”¹⁵ (*Wyzwolenie*, akt I).

W *Próchnie* (1903) Wacława Berenta Müller mówi: „Z nieba ognia sobie nie przyniosę, ale może go diabłu wykradnę”¹⁶. W *Żywych kamieniach* (1918) tego samego autora bezinteresowny trud płatnerza, jego samotne życie poświęcone jedynie sztuce porównywane jest do podpisania diabelskiego paktu: „Z jakimżeś ty diabłem pakt zawarł za cenę własnego życia oddanego spżom?...”¹⁷

Motyw paktu diabelskiego, na którego podpisanie decyduje się artysta, wykorzystywany bywa przez autorów, którzy dążą do pokazania całej prawdy o życiu, odtworzenia jego stron mrocznych i groźnych. Przekonanie, że sztuka jest rodzajem paktu z diabłem wynika bowiem ze specyficznej orientacji sztuki modernistycznej, wykazującej większe, niż czyniła to epoka poprzednia, zainteresowanie demonicznym aspektem ludzkiej natury. Młodopolscy pisarze poświęcają uwagę najczarniejszym i ukrytym stronom ludzkiego życia. Artystyczne zbliżenie do zła

artyście wysokie wymagania. Od artysty idealnego wymagano etycznej doskonałości. Jeżeli nie spełniał tych wysokich wymagań, przestawał być artystą autentycznym. Oskarżano go o egoizm, pogaństwo i związek z demonicznymi mocami. W ten sposób przedstawiła artystę w swojej *Pogance* (1846) Narcyza Żmichowska. Romantyczna autorka dostrzegła w estetyzmie i „pogańskiej” postawie artysty, niezdolnego do prawdziwej miłości, szatańską i niszczącą potęgę sztuki.

¹⁴ T. Wałas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 239.

¹⁵ Cyt. wg S. Wyspiański, *Wyzwolenie [w:] tegoż, Wyzwolenie. Noc Listopadowa*, objaśnienia T. Podoska, Kraków 1992, s. 7.

¹⁶ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 312, BN, seria I, nr 234.

¹⁷ W. Berent, *Żywe kamienie*, opracowała M. Popiel, Wrocław 1992, s. 340, BN, seria I, nr 280.

i fascynacja ukrytym w człowieku demonizmem pozwalają im w artyście dostrzec tego, kto zdecydował się na zawarcie umowy z diabłem. Czarnym magiem staje się zatem artysta, który pragnie bez kłamstwa mówić o rzeczywistości: pokazywać ją odartą z upiększeń, przedstawiać prawdziwych ludzi z ich wadami, ułomnościami i wszystkimi, także „demonicznymi” elementami ich natury.

Z sytuacją takiego potraktowania motywu mamy do czynienia w opowiadaniu *Gość* (1911) Ludwika Stanisława Licińskiego. Bohater opowiadania tworzy dramat, w którym ludzie bez względu na przeciwności losu pozostają dobrzy i szlachetni. W trakcie rozmowy z szatanem jego wyrozumiałość dla ludzkich słabości i błędów zostaje zastąpiona przez pogardę i nienawiść. Przekonany przez swojego niesamowitego gościa pisarz zamierza stworzyć inny dramat, w którym tym razem pojawią się ludzie: „Mali i brutalni, przebiegli i złośliwi, słabi i bezczelni, przewrotni i rozuzdani. Takimi ich stworzę, jacy są...”¹⁸.

Ta prosta fabuła, w której odpowiedzialność za przedstawianie życia, w jego najciemniejszych aspektach, spada na szatana, daje wymowny wyraz przekonaniu o istnieniu ukrytych mrocznych stron rzeczywistości.

Motyw artysty jako czarnego maga zostaje wzbogacony i rozbudowany w filozofii „nagiej duszy” Stanisława Przybyszewskiego. W jego wczesnych tekstach (*Na drogach Duszy. Gustav Vigeland* oraz *Płomienny (O poezjach Alfreda Momberta)*) artysta zostaje uznany za prawdziwego następcę dawnych czarnych magów. Na takie porównanie pozwala Przybyszewskiemu jego definicja „artystów duszy”.

Wykorzystując dwa pojęcia: „mózgu” i „duszy”, Przybyszewski dzieli współczesnych sobie artystów na tych, którzy w swojej sztuce podążają za wrażeniami zmysłowymi (artyści mózgu), oraz tych, którzy źródeł sztuki poszukują w prągnięciach ludzkiej psychiki (artyści duszy). Takimi „artystami duszy” są np. Ola Hansson, Gustav Vigeland, Félicien Rops, Alfred Mombert, twórcy uznawani za niezrozumiałych, „niemoralnych”, „obscenicznych”¹⁹, którzy aby pokazać podświadome uczucia, przeżycia i obrazy, rozbijają tradycyjne formy artystyczne.

Zdaniem Przybyszewskiego są oni następcami potężnych magów, wielkich filozofów i fantastów, takich jak Raymond Lulle, Jean Dee, Paracelsus. Tak jak „artyści duszy” próbują wyrazić treści pozaintelektualne, ukryte w niedostępnych obszarach ludzkiej psychiki, tak niegdysiejsi magowie wykorzystywali wiedzę i sztukę do badania ukrytych tajemnic. Byli wtajemniczonymi w „ponadzmysłowe życie duszy”²⁰. Są zatem prawdziwymi prekursorami współczesnych artystów.

Artyści — dzisiejsi magowie²¹, są zdaniem Przybyszewskiego jedynymi, któ-

¹⁸ L. S. Liciński, *Gość* [w:] *Halucynacje*, Kraków 1911, s. 12.

¹⁹ S. Przybyszewski, *Na drogach Duszy. Gustav Vigeland* [w:] *Synagoga Szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i tłumaczenie Gabriela Matuszek, Kraków 1995, s. 133.

²⁰ Jw., s. 130.

²¹ Por. jw., s. 156.

rzy mają odwagę przyjrzeć się treściom kryjącym się w prawdziwych mrokach nieświadomości:

Dusza jest m r o c z n a [podkreślenie Przybyszewskiego], bo jest namiętnością i egzaltacją, bo doznała żarliwych skurczów chuci i wszelakich burz w procesie rozwoju, deliriów strachu i niezmiernych cierpień okresów przełomu. Dlatego właśnie dla artystów duszy życie jawi się jako *sale corvée*, brudny ciężar, wiecznie wibrujący strach, ciągle zwątpienie i ciągła rezygnacja, bezskuteczna walka i bezsilna kapitulacja²².

Sztuka duszy może wydawać się sztuką diabelską, niemoralną, ponieważ nie pokazuje szczęścia ani piękna życia. Ale taka sztuka jest, według autora, sztuką prawdziwą. Opisywana przez Przybyszewskiego „sztuka duszy” wpisuje się w tradycję literacką sztuki jako paktu z diabłem.

Charakterystyczne dla młodopolskiej świadomości przeświadczenie o istnieniu brudnych, demonicznych źródeł sztuki skłania do poszukiwań motywu czarnego maga wśród licznych młodopolskich powieści o artyście. Chociaż czarnego maga odnaleźć można w innych gatunkach literackich, to wydaje się, że czarny mag jako bohater powieści o artyście, należącej do jednego z najbardziej popularnych nurtów literatury młodopolskiej, byłby dowodem na zadowolenie się tego motywu w literaturze.

Wśród młodopolskich powieści o artyście zwykło się wyróżniać *Próchno* (1903) Wacława Berenta ze względu na liczbę i jakość problemów, jakie autor rozpatruje w związku z postacią artysty. W tej powieści także odnajdujemy motyw czarnego maga i problem sztuki, bazującej na ludzkim cierpieniu. Na przykładzie poety Müllera Berent pokazuje, że sztuka może mieć nieczyste, „diabelskie” źródła, a sam artysta, mimo uzurpowania sobie praw wszechmocnego cudotwórcy, bywa jednostką skażoną złem, zmuszoną do żerowania na cudzych uczuciach i z cierpienia innych budującą swoje dzieła. „I do każdej duszy, która jest coś warta, trzeba jedną bańkę przyłożyć i wokół ssać, ssać, ssać!...”²³ — mówi Müller. Berent wywodzi demoniczność Müllera z nieczystych źródeł sztuki, która żeruje na ludzkim życiu, najbardziej tragiczne przeżycia traktując jako materiał twórczy.

Sztuka jest dla Müllera uzewnętrznieniem głębokiego pragnienia władzy. Dwuznaczne praktyki ofiarowują mu tajemną wszechmoc, której tak bardzo pragnie:

I niech mnie nikt nie pyta, skąd ja mam tę moc, co światy wskrzesza, za serca bólem targa, upiory sumienia przed oczy stawia. Ani cnoty, ani winy waszej nie znam, ja dusz waszych władca, światów wskrzesiciel, namiętności mag — ja, cudotwórca!...²⁴

Müller także pod względem fizycznym stylizowany jest na demonicznego maga. W jego wzroku jest coś diabelskiego, jego śmiech to zgrzytliwy diabelski chichot. Nawet tajemniczy cień, który Jelskiemu przypomina Müllera, jest cieniem

²² Jw., s. 139.

²³ W. Berent, *Próchno*, op. cit., s. 199.

²⁴ Jw., s. 312.

demon: „Stoi, milczy, jak cień: w ciemnym kącie czarny, zamarły i dziwnie wyższy [...]”²⁵.

Czarny mag-artysta pojawia się także w tych tekstach, w których za domenę piekła zostaje uznana muzyka. Jak pisze Maximilian Rudwin w swoim kompendium o diable: „Diabłu przypisywano powszechnie wynalazek muzyki”²⁶. Świadczą o tym *Sonata del Diavolo* (1713) włoskiego muzyka Giuseppe Tartiniego, której powstanie związane jest ponoć z ukazaniem się szatana, *La Sonate du Diable* (1830) Gérarda de Nerval’a, legendy diabelskie na temat Paganiniego oraz *Doktor Faustus* Tomasza Manna. Poza tym istnieje spora ilość legend i utworów literackich, które pokazują diabła jako muzyka. Należy tu wiele opracowań średniowiecznej legendy o Wędrownym Muzykancie²⁷, *Faust* (1836) Lenau’a, opowiadanie *Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire* (1863) Charlesa Baudelaire’a i inne²⁸. Wśród pisarzy polskich Przybyszewski wykorzystuje ten motyw w sposób nieco groteskowy, w *Poezjach prozą* (1902), gdzie pisze: „Na sierpie księżycy siedział szatan ze zwieszonymi nogami i grał na skrzypcach”²⁹.

W latach dwudziestych Witkacy pisze *Sonatę Belzebuba* (1925), dramat, który pokazuje „podejrzaną” charakter muzyki, i jako taki stanowi kontynuację młodopolskich zainteresowań demoniczną naturą sztuki. Witkacy umieszcza akcję *Sonaty Belzebuba* w zawalonej, opuszczonej kopalni, gdzie kompozytor Istvan Szentmichalyi ma stworzyć „muzykę czystego Zła”³⁰. Baleastader, groteskowy Belzebub, chce przy pomocy tego, „genialnego manekina”³¹ — jak nazywa kompozytora — skomponować sonatę. Diabeł nosi w sobie pomysł, który może urzeczywistnić się jedynie dzięki pomocy medium — twórcy utworu. Z kolei Istvan za możliwość tworzenia musi się wyrzec bezpośredniego przeżywania sztuki. Jedna i druga postać są sobie potrzebne, skomponowanie sonaty wymaga ich współpracy. Wzajemna zależność artysty i szatana pokazuje sztukę jako dziedzinę grzechu i potępienia, nasuwa myśl o sztuce jako dziele skierowanym przeciw-

²⁵ Jw., s. 214.

²⁶ M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*, przełożył J. Illg, Kraków 1999, s. 282.

²⁷ Poemat Roberta Browninga *The Pied Piper of Hamelin* (1843), opery Roberta Buchmana *The Piper of Hamelin* (1893) oraz sztuki Josephine Peabody *The Piper* (1909) — podają za: jw., s. 283.

²⁸ Zainteresowanych odsyłam do cytowanej pracy Rudwina, rozdział: *Muzyka, taniec i dramat rodem z piekła*.

²⁹ S. Przybyszewski, *Cupio dissolvi* [w:] *Poezje prozą*, Warszawa 1902, s. 73—74. Moderniści podzielają przekonanie przypisujące szatanowi biegłość w sztuce. André Gide, francuski satanista, twierdził: „Nie ma prawdziwego dzieła sztuki bez współpracy Diabła”. Także Charles Baudelaire, poprzednik i patron modernistów, dostrzegł demoniczny charakter działań artystycznych: „Sztuka współczesna w szczególności posiada z natury diabelską tendencję” (wypowiedzi modernistów przytaczam za: M. Rudwin, *op. cit.*, s. 278.). Podobnych komentarzy na temat demonicznego aspektu twórczości artystycznej i sztuki jako wytworu szatana można dopatrzeć się w innych epokach, ale modernistyczne aluzje do artysty jako pośrednika między piekłem a ziemią są wyjątkowo częste.

³⁰ S. I. Witkiewicz, *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze. Sztuka w 3-ech aktach*, Warszawa 1938, s. 23.

³¹ Jw., s. 24.

ko Bogu. Artysta, który uzurpuje sobie boskie prawo kreacji, jest podejrzanym nosicielem niebezpiecznej siły, przekąźnikiem, przez który płynie groźna moc. Zgodnie ze słowami Belzebuba sztuka jest odwiecznym terenem ścierania się potęg Dobra i Zła. Niegdyś Święta — dziś staje się demoniczna, ulega potędze urody Zła. „Póki trwa sztuka — mówi szatan — ja istnieję i nasycam się bytem na tej planecie, tworząc metafizyczne zło”³². Sztuka jest zatem dla Belzebuba warunkiem istnienia, dzięki niej przejawia się na świecie Zło: „[...] ja chcę żyć i będę. Ale muszę żyć przez kogoś. Artyści to jedyny dziś dla mnie materiał”³³.

Te słowa Belzebuba możemy uznać za kontekst dla utworów, w których sztuka muzyczna uznawana jest za medium Zła. W sile muzyki dostrzegane są wartości magiczne, ponieważ może ona być instrumentem skutecznej manipulacji. Tak widzi moc muzyki Jerzy Żuławski. W jego powieści *Stara Ziemia* (1910) niezwykłą mocą obdarzony jest skrzypek, późniejszy jogin-cudotwórca Serato:

Kędy się pojawił ze skrzypcami czarodziejskimi, ludzie jak obłąkani padali przed nim na kolana [...]. Ten człowiek, gdyby chciał, mógłby skrzypcami swymi nowe stworzyć objawienie, a ludzie poszliby za nim, choćby ich wiodł do piekła³⁴.

Również nastrojotwórcza funkcja muzyki, jej właściwość wpływania na stany psychiczne człowieka bywa odczytywana jako moc demoniczna. U Tadeusza Miścińskiego, w jego dramacie *Królowna Orlica*, gra artysty-Twardowskiego przygotowuje tragiczne wydarzenia. W dworze znajdującym się w samym centrum działań wojennych Twardowski, potomek legendarnego czarnoksiężnika z Krakowa, gra „posępną melodię *Pieśni odwiecznych* Karłowicza”³⁵. Słuchacze oceniają jego grę jako diabelską:

GOŚĆ 2.: Wspaniale gra ekscelencja Twardowski, tylko może zbyt dziko?!

KSIĄŻĘ RAMUŁT: Zawsze mówię, że to wcielony demon!³⁶

Jakby przywołane muzyką Twardowskiego odzywają się działa armatnie. Muzyka Twardowskiego okazuje się rzeczywiście demoniczna, ponieważ staje się za-

³² Jw., s. 22.

³³ Tamże.

³⁴ J. Żuławski, *Stara ziemia*, Kraków 1959, s. 254—255.

Ale chyba najbardziej znanym młodopolskim skrzypkiem jest tajemniczy chochoł z *Wesela* Wyspiańskiego, który swoją grą zmusza gości weselnych do upiornego tańca. Wyspiański zamiast postaci diabła grającego na skrzypkach czy czarnego maga wprowadza słomianą „palubę”.

CHOCHOŁ:

To drugi CZAR!

A zakłete słomiane straszdyło, ująwszy w niezgrabne racie podane przez družbę patyki poczyna sobie jak grajek-skrzypek — i — słysząc się daje jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna, cicha a skoczna, swoja a pociągająca serca i dusze usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: — melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykołyszany.

S. Wyspiański, *Wesele*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1989, s. 277.

³⁵ T. Miściński, *Królowna Orlica* [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, t. IV, wybór i opracowanie T. Wróblewska, Kraków—Wrocław 1984, s. 27.

³⁶ Tamże.

powieścią zniszczenia dworu Księcia Ramuła. Atmosferę grozy i niezwykłości potęguje szalejący wichur, który targa drzewami w parku, i ciemność rozświetlana jedynie ogniem z kominka. Czytelnika uderza tu przede wszystkim skojarzenie nastrojotwórczej roli muzyki i Zła. Pośępna melodia to Zło przypomina i Zło przygotowuje, a mag Twardowski urasta do roli artysty władającego niebezpieczną siłą sztuki.

Najbardziej charakterystyczny wyraz demonicznego postrzegania sztuki i artysty dają teksty poświęcone sztuce dekadencej. Ich przykładem są *Dzieje niewiadomego doży* Bogusława Adamowicza z tomu *Tajemnica długiego i krótkiego życia* (Warszawa 1911).

W opowiadaniu Adamowicza sztuka zostaje przedstawiona jako sfera działań antyspołecznych, antyludzkich i destrukcyjnych. Jako taka jest identyfikowana z działaniem czarnoksiężskim. Aby pokazać jej demoniczny charakter i tajemniczą siłę, Adamowicz odwołuje się do popularnego motywu „fatalnego obrazu”, którego zaklęta siła odbiera życie żywym modelom. W literaturze europejskiej XIX wieku obecność tego motywu potwierdzają liczne opowiadania i powieści. „Obraz fatalny”, mogący zagrażać żywym istotom, pojawia się w *The Prophetic Pictures* (ok. 1835) Nathaniela Hawthorne’a, w *Portrecie owalnym* (1842) Edgara Allana Poe, jest także bohaterem *Portretu*, jednego z najlepszych *Opowiadań petersburskich* (1842) Gogola. Najgłośniejszym utworem, w którym występuje ten motyw, jest powieść *The Picture of Dorian Gray* Oskara Wilde’a (1891, tłum. pol. *Portret Dorian Graya* 1906), w której tylko portret oddaje moralną degenerację młodego Doriana. Podobizna bohatera zostaje naznaczona i tak zmieniona przez wszystkie jego występki i zbrodnie, że nie sposób w obrzydliwej postaci z portretu dopatrzeć się rysów młodzieńczej i niewinnej twarzy Doriana. W literaturze polskiej najbardziej znanym portretem obdarzonym niszczycielską, tajemniczą mocą jest, pełniący funkcję sobowótora, portret Aspazji z powieści Narcyzy Żmichowskiej *Poganka* (1846).

Podobnie jak w tych utworach, w *Dziejach niewiadomego doży* Adamowicza występuje mag-artysta malarz, który opanował tajemniczą władzę. Niegdyś znakomity i szanowany portrecista, dziś jest posiadaczem magicznej potęgi, która pozwala mu dowolnie modelować rysy i charakter nie wizerunków, ale żywych ludzi. Wenecki artysta maluje ludzi jako starszych, piękniejszych bądź brzydszych w zależności od tego, jakie stosunki łączą go z portretowanym. Nadnaturalna moc artysty tego „straszliwego maga”³⁷, powoduje, że człowiek pod wpływem obrazu zmienia się, przybierając rysy postaci na wizerunku. Człowiek, żywy oryginał, którego obraz miał być kopią, bezwiednie i bezwolnie upodabnia się do portretu. Mag-malarz wykorzystuje swą nadziemską władzę, czyni szpetnymi swoich wrogów: wydłuża im nosy, obniża czoła, deformuje szczęki, przekształca w żywe karykatury. Nienawistny malarzowi doża karłowacieje fizycznie i duchowo, tak jak zechciał tego artysta. Podobnie jak malarz, uczeń Leonarda da Vinci

³⁷ B. Adamowicz, *Dzieje niewiadomego doży* [w:] tenże, *Tajemnica długiego i krótkiego życia*, Warszawa 1911, s. 12.

z *Diabelskich eliksirów* Hoffmana (1815), który pod wpływem szatańskiego najoju popełnia szereg zbrodni, tak i bohater Adamowicza staje się zbrodniarzem doprowadzającym do fizycznej ruiny swoich wrogów i uśmiercającym swoją kochankę.

Opowiadanie Adamowicza sięga do romantycznej idei sztuki, która jest władaniem nad duszami. Sztuka prawdziwa to narzucanie innym ludziom własnych uczuć, wyobrażeń i przemyśleń. To sztuka jest narzędziem mocy, która pozwala formować ludzkie życie.

Pragnienia artysty oznaczają przywłaszczenie sobie kondycji nadludzkiej — wolności i mocy prawdziwego kreatora. Artysta-kreator to przeciwieństwo imitatora-kopisty, który w opowiadaniu reprezentowany jest przez postać Tycjana. Rolą artysty jest według Tycjana: „[...] naśladować realnie widome zjawiska, upraszczając je i przetwarzając zgodnie z naturą ducha i oka naszego, w celu wydobycia na jaw tego, co w życiu jest głębokim i ukrytym, a przez to samo istotnym i nieśmiertelnym”³⁸. Naśladowczej sztuce malarskiej Tycjana przeciwstawiona zostaje władza maga-portrecisty, który w sposób ekstremalny pragnie zanegować służebną i mimetyczną funkcję sztuki. W tym jednakże wypadku władza artystycznej kreacji zostaje zastąpiona przez władzę niszczenia. W opowiadaniu Adamowicza w sposób modelowy pokazany zostaje dwuznaczny status twórcy, obdarzonego niczym nie ograniczonymi możliwościami. Posiadając władzę kreacji, jest również świadomym destruktozem. Władza niszczenia okazuje się nieodłącznym elementem władzy stwarzania. Mag-artysta to nie tylko ktoś, kto za pomocą magii dokonuje zmian w świecie, ale ktoś, kto może również dowolnie stwarzać i niszczyć.

Ustawicznie przywoływane motywy rozkładu, niszczenia prowadzą także do samounicestwienia malarza. To, co malarz prowokuje nieustannie za pomocą swojego pędzla, dotyczy także jego samego:

Na wysychającym już prawie obrazie, umieszczonym na sztalugach, ujrano straszliwy, odradzający wizerunek trupa siedzącego, a raczej osuniętego w fotelu, już w stanie rozkładu, oddany z całą realistyczną grozą dokładności.

A tuż naprzeciw malowidła, w tej samej pozie, tak samo na pół już zgniłe i zsunięte, siedziały zwłoki straszego człowieka, lądząco do portretu podobne. Sztywna ręka trzymała jeszcze pędzle; pęknięta na dwoje paleta leżała na ziemi.

Obok stało lustro, które odzwierciedlając tych dwóch umarłych, czyniło efekt tak dziwny, że nie można było odróżnić, który jest istotnym, a który namalowanym.

Tylko, że na portrecie u dołu był niewyraźny, jakby ręką już sztywną nakreślony napis: „Magia...materia...mors”³⁹.

Dzieje niewiadomego doży można odczytywać jako przykład dekadentyzmu. Mag-malarz jest konsekwentnym dekadentem. Niszczy wszystko i wszystkich, a za wartość pozytywną uznaje negację życia. To, co przeciwne zdrowiu, życiu, zwyczajnie rozumianemu pięknu, jest materiałem dla jego twórczości. Z kolei destrukcja, brzydota i choroba to podniety malarza, to źródła jego sztuki i jego

³⁸ Jw., s. 8—9.

³⁹ Jw., s. 28.

władzy. Wszystkie jego działania od początku do końca są destrukcyjne: najpierw niszczy innych, potem siebie. W tym upatruje sposób wyrażenia swojej mocy. Świadomie kulturuje swoją zbrodniczą twórczość, w degeneracji i studiach rozkładu znajdując jedyną możliwość manifestacji własnej woli.

Adamowicz wypowiada gorzką prawdę o nadużyciach sztuki dekadencjonalnej i równocześnie wykorzystuje romantyczną koncepcję, która mówi, że sztuka daje władzę nad ludźmi. Zagadnieniu tak pojętej sztuki poświęca literatura młodopolska wiele uwagi. Pisarze Młodej Polski dostrzegają w sile sztuki autentyczną magię, reprezentowaną przez postać artysty-czarnoksiężnika. Pokazują, że sztuka daje władzę absolutną, którą mag może dowolnie rozporządzać wedle swej woli i pragnień.

Analogia między władzą, jaką daje sztuka, a władzą, jaką zapewnia czarna magia, jest posunięta bardzo daleko u Stanisława Wyspiańskiego. W jego dramacie *Wyzwolenie* (1903) siła sztuki jest równoznaczna z mocą czarnej magii, a artysta to osoba absolutnie wyjątkowa, którą rozpoznać można po jej magnetycznej mocy.

Czarny mag z *Wyzwolenia* reprezentowany jest przez osobę Geniusza. Postać ta, nosząca początkowo nazwę Widmo, jest „geniuszem poezji grobowej”, symbolem mesjanistycznej poezji apoteozującej przeszłość i śmierć⁴⁰.

Geniusz jest czarnym magiem, który pragnie zapanować nad całym narodem. Obecnych w dramacie przedstawicieli różnych orientacji politycznych i ideowych uwodzi mistyką śmierci, nawołuje do kultuwowania martyrologii narodowej i odwołuje od rzeczywistego, wyzwającego czynu. Niszczący sens takich działań Geniusza najlepiej określają słowa: „Czarodzieju! mamidłem bawisz myśl i duszę kołyszysz snem wspomnień. W państwie twoim czarów wszędy Śmierć jeno ta: wieczysta i nieśmiertelność dająca. Przeklęty! Najlepszą brać zaabiłeś moją i ranisz jadem smutku”⁴¹ (WZ 149).

Proponowane przez Geniusza apoteozowanie martyrologii i przeszłości może być niebezpieczne dla narodu. Prowadzi do „niepamięci” (WZ 142), „przepaści grobu” (WZ 144), zejścia w ciemność podziemia do „zgnilizny, próchna i tru-

⁴⁰ T. Podolska, *Objaśnienia* [w:] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, *op. cit.*, s. 356. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Do *Wyzwolenia* odwołuje skrót WZ w nawiasie kwadratowym. Jeśli nie podano inaczej, to liczba arabska po skrócie oznacza stronę.

⁴¹ Sam Wyspiański w odcautorskim ironicznym komentarzu zestawia Geniusza z czarodziejem Prospero z *Burzy* Szekspira:

Geniusz-Prospero znika.
 (Nie jest to wcale ten Prospero
 ze Szekspirowskiej znanej „Burzy”
 różni się odeń choćby cerą,
 [...]
 Prosperem ja go tylko nazywam
 ot, tak, przez literacką swadę,
 żeby zaznaczyć, że nie zrywam
 z tradycją teatralnych manekinów,
 niegdyś żywych, a dzisiaj niezdolnych do czynów [WZ 151].

mien” (WZ 145). Pograża dusze w „niechybną NOC ŚMIERCI, w niechybną NOC ZATRACENIA!” (WZ 147).

Aby uzyskać władzę nad narodem Geniusz próbuje wyzyskać magiczną siłę napoju ze złotej czary. Ten tajemniczy przedmiot, mogąca uspić naród złota czara, „trucizną pełna”, „jadem napełniona” (WZ 148) jest symbolem władzy Geniusza. Dzięki magicznemu napojowi może on dowolnie modelować świat, reżyserując sytuacje i panując nad ludźmi.

Wrażenie nadnaturalnej mocy Geniusza umacnia się jeszcze przy dokładniejszej lekturze dramatu. Wyspiański od początku charakteryzuje go jako czarnego maga. Przybycie Geniusza na scenę jest poprzedzone znakami, które mają wskazywać na jego nadnaturalny charakter. Autor stosuje wszystkie środki dramatyczne dla odpowiedniego wprowadzenia tej postaci. Wykorzystuje scenografię, która odwołuje się do gotyckich rekwizytów (dziwna muzyka, dźwięki wichru, echa, mrok), i wejściu Geniusza podporządkowuje porządek pierwszego aktu. Zanim zobaczymy go na scenie, pojawią się już na niej postaci należące (w ramach odgrywanej na scenie sztuki), tak jak Geniusz, do porządku nadnaturalnego: Konrad, który w myśl praw palingenezy zstępuje z zaświatów na ziemię, Muza, Harfiarka, Wróżka.

Aby uzyskać wrażenie nadludzkiej i czarnoksięskiej władzy postaci, Wyspiański charakteryzuje Geniusza, czyniąc go głównym elementem kompozycji malarzkiej i rzeźbiarskiej. „Malarska kompozycja” postaci polega przede wszystkim na umiejętnym wyzyskaniu gry światła i mroku w konstrukcji przestrzeni scenicznej, która od momentu pojawienia się postaci Geniusza zostaje spowita mrokiem. Ciemność ogarnia wszystkie postaci, które znalazły się pod władzą Geniusza.

„Rzeźbiarska kompozycja” dotyczy głównie gestów postaci. Geniusz charakteryzowany jest w dużej mierze poprzez gest sceniczny, który jest magicznym gestem wznoszenia rąk. Opisujące ruch sceniczny didaskalia podkreślają niezwykłość sytuacji dzięki przypominającemu magiczną inkantację trzykrotnemu powtórzeniu:

Jego mowa jest cicha przy słów wadze,
słuchana; zmiłkli, czują władzę
głosu i władzę słów tajemną.
Scena się zwolna staje ciemną:
mrok padł na ludzi i na ściany,
a naród w niego zasłuchany.

[WZ, akt III, wersy: 212—217, 236—241, 270—276].

Wyspiański tworzy ciekawą postać czarnoksiężnika-artysty, ponieważ łączy go z problematyką narodową. Nawiązuje w ten sposób do romantycznych przekonań o roli sztuki w życiu społecznym i jej posłannictwie w życiu narodu, ale równocześnie wchodzi w dialog z romantycznym mitem poety górującego nad tłumem. Nie widzi w nim przewodnika narodu, ale czarnego maga, dążącego do bezwzględnej władzy nad duszami, pragnącego omamić naród poezją przeszłości.

IV. ARTYSTA — BIAŁY MAG

Czarny mag przyciąga wprawdzie uwagę autorów, ale wśród młodopolskich artystów spotykamy także postacie, które można określić ogólnym mianem „białych magów”. W odróżnieniu od magów czarnych nie interesuje ich możliwość panowania nad drugim człowiekiem ani mroczne strony rzeczywistości. Swoje magiczne siły wykorzystują w celu kreowania doskonalszych istnień i doskonalszego świata.

Gdzie pojawia się artysta-biały mag? Spotykamy go przede wszystkim w wypowiedziach próbujących zdefiniować wysoką rolę młodopolskiego artysty⁴². Jest to jedna z najważniejszych dla epoki funkcji maga. W czasie, gdy moda na okultyzm wspiera nawet teorie języka nowej poezji, zgłębiający tajemnice i dążący do doskonałości mag staje się obrazem doskonałego artysty.

W rodowodzie takiej interpretacji postaci nietrudno się dopatrzeć tradycji romantycznej, która wywyższyła artystę do roli nieomal boskiego twórcy. Ten odkrywca i interpretator prawd najwyższych, natchniony prorok i wieszcz mógł dzięki swej sztuce pojmować i tłumaczyć tajemnice niedostępne ogółowi.

Takim twórcą doskonałym był dla autorów młodopolskich Juliusz Słowacki. W tekstach Stanisława Przybyszewskiego (*Poezje prozą*), Ignacego Matuszewskiego (*Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*) i Cezarego Jellenty (*Druid Juliusz Słowacki*) Słowacki przedstawiany jest jako prawdziwy biały mag. Takie ujęcie związane jest z młodopolską fascynacją romantycznym wieszczem, którego twórczość przeżywała na przełomie wieków prawdziwy renesans. Wspomniani autorzy widzą w sztuce Słowackiego walory etyczne i estetyczne. Pokazuje ona bowiem prawdziwe piękno i objawia niezgłębione tajemnice. Pragnie dotrzeć do źródeł bytu, przekraczających wszelką wyobraźnię i zrozumienie.

W *Poezjach prozą* (1902) Stanisława Przybyszewskiego Słowacki, geniusz górujący nad tłumem, przyrównywany jest do maga, który odnajduje „runy odwiecznych tajemnic”⁴³, rozwiązuje „najzawilsze zagadki”⁴⁴ i posiada niezwykłą magiczną potęgę. Charakterystykę Słowackiego zawartą w tekście Przybyszewskiego można uznać za dokument reprezentatywny dla epoki, tym bardziej że potwierdzenie takiej opinii znajdujemy u jednego z najwybitniejszych krytyków Młodej Polski — Ignacego Matuszewskiego.

„Dla modernistów — stwierdza Matuszewski — Słowacki jest czymś więcej, niżli poetą i artystą: jest on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który

⁴² W. Gutowski uważa, że wysiłki twórców, które miały skonkretyzować wysoką rolę artysty przez nadanie mu cech kapłana, wodza, nauczyciela czy maga, były zabiegiem zubażającym młodopolską obrazowość, ponieważ odwoływały się do mityczno-sakralnych stereotypów (W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4, s. 107).

⁴³ S. Przybyszewski, *Pamięci Juliusza Słowackiego [w:] Poezje prozą*, Warszawa 1902, s. 9.

⁴⁴ Jw., s. 10.

przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu⁴⁵. W zespole porównań dominuje arystokratyczna wizja twórczego geniusza, ideału duchowej wielkości, której wyznacznikiem jest moralna i artystyczna doskonałość zespolona z możliwością przekraczania barier epistemologicznych. Praca Matuszewskiego pokazuje, że tak artystę, jak i maga można opisać za pomocą tych samych kategorii. Określają ich podobne reguły postępowania, powinności i wartości. Wśród nich wartością nadrzędną jest tajemnica. Uczestnictwo w tajemnicy jest podstawą do wzajemnej bliskości poezji i magii.

Zdaniem Matuszewskiego poezja i magia sięgają do tych samych źródeł i wyrażają podobną potrzebę zrozumienia i opanowania świata. Wykazują wzajemną bliskość przede wszystkim ze względu na cel, ku któremu zmierzają. Swoje zadanie widzą one w odkrywaniu tajemnic świata i człowieka.

Najciekawszą ze względu na interesujący mnie motyw artysty-maga pracą o Juliuszu Słowackim jest, wydana w stulecie urodzin poety, książka Cezarego Jellenty *Druid Juliusz Słowacki* (Brody—Lwów, 1911). Wszystkie cechy, które zostały przypisane doskonałemu artyście, pojawiają się w tej pracy w hiperbolicznym nagromadzeniu. Romantyczny poeta zostaje przedstawiony jako prawdziwy mag, „piewca światła i cudu”⁴⁶, „rewelator prawd”⁴⁷, „zaklinacz i Orfeusz polski”⁴⁸. Za najbliższą osobowości Słowackiego uznaje krytyk tradycję celtyckich magów — druidów. Tradycja druidyczna pozwala mu zbudować jednorodną interpretację twórczości poety. Analizując artystyczny dorobek Słowackiego pod kątem obecności w nim motywów druidycznych i światopoglądu druidycznego, Jellenta przywołuje podobieństwa, które mają udowodnić, że Słowacki stał się „pogrobowcem dawnych panteistycznych czarodziejów, cudowników kapłanów i mocarności zaklęć [...]”⁴⁹.

A jest tych podobieństw, zdaniem Jellenty, bardzo dużo. Wymienimy niektóre z nich: magiczne panowanie nad czasem i przestrzenią dzięki kojarzeniu odległych faktów i epok, magiczne oddziaływanie za pomocą poezji, niezwykle potęgowanie patriotyzmu i wielki wpływ na polską świadomość narodową, wreszcie wizjonerstwo poety.

W analizie dorobku Słowackiego, Jellenta posługuje się określeniami, które należą do słownika okultyzmu. Powtarza słowa „magia”, „czarnoksięstwo”, „cudowność”. Według krytyka Słowacki charakteryzuje się „czarnoksięstwem woli i magią słów”⁵⁰, działa za pomocą „zaklęć”⁵¹, a twórczość Słowackiego wyróżnia „wezbrana pasja czarnoksięstwa, nienasycona żarłoczność cudowności i niezim-

⁴⁵ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1904, s. 419.

⁴⁶ C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody—Lwów 1911, s. 112.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Jw., s. 160.

⁴⁹ Jw., s. 207.

⁵⁰ Jw., s. 41.

⁵¹ Jw., s. 62.

skiej siły”⁵². Mnożeniem takich określeń Jellenta stara się wzmocnić udowadniany w książce związek między celtyckimi magami a poezją polskiego romantyka.

Poza wypowiedziami natury estetycznej, które postać maga przywoływały za zwyczaj w porównaniach, możemy wskazać w literaturze interesującego nas okresu przykłady bohaterów, których twórczość ma cechy magii.

Są wśród nich artyści-marzyciele, którzy chociaż nie zawsze zajmują się sztuką w sposób „zawodowy”, to jednak ze względu na swoje niezwykle możliwości kreatorskie, siłę wyobraźni i artystyczną wrażliwość są prawdziwymi artystami.

Marzyciele tworzą całe światy dzięki energii twórczej imaginacji. W modernistycznej afirmacji marzenia odżywa romantyczna pochwała nieskończonej mocy kreacyjnej poety i młodopolska wiara w geniusz twórcy, odróżniający go od środowiska filistrów.

Charakterystycznym tekstem, w którym sztuka i marzenie występują we wzajemnym, bardzo silnym związku, jest *Błądny ogień* zawarty w *Legendach tęsknoty* Leśmiana. Ramę *Błądnego ognika* stanowi opowieść o czarodziejskiej księdze:

Wśród ksiąg, do których najczęściej zaglądam, jest jedna, bardzo stara, w pergamin oprawna, przechowywana od niepamiętnych czasów w naszej rodzinie. Jeszcze będąc dzieckiem patrzyłem na nią jak na wszechmocną księgę czarów. Nikt nie wie, do kogo należała. [...] Bezimienny artysta szkicował tu zapewne w godzinach zadumy zbląkane marzenia, zatrzymujące się nieśmiało i niechętnie u progu wcieleń. I księga ta była dlań zwierciadłem marzeń, zwierciadłem, które odbija przedmioty oddalone lub nieistniejące⁵³.

Inaczej niż zwykle „księgi czarodziejskie”, ta księga nie uczy technik magicznych, nie zawiera zbioru zaklęć ani wiedzy tajemnej, ale jest całym wymarzonym światem. Narrator ciągle przypomina, że wszystko, o czym mówi księga, jest tylko wytworem marzenia artysty: „Przewracam karty starej księgi — sen za snem, marzenie za marzeniem”⁵⁴.

Samo odczytywanie tej księgi jest czynnością czarodziejską, tajemniczą: „Zaczynam marzyć. Wczarowuję spojrzenie w samą głąb starego malowidła”⁵⁵. Obraz księgi u Leśmiana wskazuje na istnienie fantastycznego świata, wysnutego z wyobraźni marzyciela. Księga jest ucieleśnieniem marzeń, a jej autor magiem i artystą, który pragnął „piękno, przez naturę stworzone, raz jeszcze stworzyć, raz jeszcze zmienić, rozszerzyć, roztajemniczyć!”⁵⁶.

Opowiadanie Leśmiana pokazuje, że marzyciel jest prawdziwym twórcą. Jest w stanie stwarzać nowe światy, nie troszcząc się o ustalone reguły, prawa czy możliwości.

Szereg tekstów powstałych w interesującym mnie okresie pozwala stwierdzić, że utożsamianie marzenia z czynnością magiczną jest dość powszechne. Utwory

⁵² Tamże.

⁵³ B. Leśmian, *Legendy tęsknoty* [w:] tenże, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 129—130.

⁵⁴ Jw., s. 131.

⁵⁵ Jw., s. 132.

⁵⁶ Jw., s. 133.

różnej jakości przynoszą wiele wypowiedzi na temat twórczej roli marzenia, które będąc aktem psychicznym, dokonuje obiektywnie zauważalnych zmian w świecie fizycznym⁵⁷. Powołując do życia nowe istnienia lub stwarzając istnienia doskonalsze, przejmując funkcję, pełnioną przez techniki magiczne.

Ten, kto powołuje nowe byty, jest zawsze, tak jak mag, istotą wyjątkową, obdarzoną zdolnościami artystycznymi: wrażliwym dzieckiem, marzycielem, poetą, malarzem, zakochanym.

Najprostsze sposoby pokazania spełnionego marzenia można znaleźć w tych utworach, gdzie pojawiają się dziecięcy bohaterowie. Moderniści sięgają po romantyczny mit dziecka-artysty, dziecka poetycznego, wyróżnionego szczególnymi pragnieniami lub doświadczeniem. Taka jest tajemnicza, naznaczona czarną plamką dziewczynka z opowiadania Romana Jaworskiego *Medi*. Taka jest, rozmawiająca z Księżycem, mała marzycielka z *Bajki* (1911) Ludwika Stanisława Licińskiego.

Odmienność dziecka pozwala pisarzom na dowolne modelowanie obrazu świata, na ożywianie przedmiotów, na tworzenie doskonalszych światów, które swoje źródło mają w dziecięcej wyobraźni. Tajemnicza dziewczynka z opowiadania Jaworskiego ożywiając przedmioty, tworzy baśniową rzeczywistość. Narrator-ojciec tak przemawia do ożywionych przedmiotów:

[...] stajecie bowiem w tej chwili w tajemniczych ramach śnionej baśni. Każdy z was utracił połowiczność swej rzeczywistości. Przykro mi wam to oznajmić, ale postradaliście siebie i znaczenie wasze, a byt wasz cenny zawisł jeno od przyjętej roli. Troskliwie ją pielęgnujcie — pomni, że stworzyło was pragnienie dziecka, pragnienie zaiste godne urzeczywistnienia. Wychodzi poza możliwość, a unika śmieszności⁵⁸.

Sytuacja z opowiadania Jaworskiego jest sytuacją typową, zaprezentowaną najpełniej przez Słowackiego, który w *Godzinie myśli* kazał swojemu młodzieńcze-

⁵⁷ Dla koncepcji stwarzających świat marzycieli istotną rolę pełni stara filozoficzna idea stwarzającej myśli. Rozwijali ją już starożytni filozofowie, a później podjęli myśliciele i pisarze doby romantyzmu ze Słowackim i Fichtem na czele.

W czasach renesansu, kiedy pasjonowano się alchemią i astrologią oraz tworzone fundamenty tzw. „magii naturalnej”, siła wyobraźni była argumentem dla obrońców czarownic, którzy usiłowali wykazać, że czarownice nie wzywają demonów, tylko wykorzystują władzę wyobraźni. Tak np. próbował bronić czarownic najsłynniejszy profesor uniwersytecki w renesansowej Italii Pietro Pomponazzi. Siłę wyobraźni uważał za jedną z metod magii. Chcąc zredukować magię do magii czysto naturalnej, usiłował udowodnić, że korzystanie z pomocy demonów jest dla czarownicy zbędne, ponieważ w każdym człowieku istnieje niezwykle silna władza zwana wyobraźnią (zob. P. Zambelli, *Mit hermetyzmu i aktualna debata historiograficzna*, przełożył P. Bravo, Warszawa 1994, s. 41). Identyczną koncepcję spotykamy także u najgłośniejszego okultysty renesansu, Paracelsusa, w którego obrazowym języku ludzka imaginacja jest materializującym się nasieniem.

Pojmowanie aktu stwarzania na kształt aktu myśli, czyli koncepcja myśli stwarzającej rzeczywistość widzialną, nie była też obca światopoglądowi pisarzy młodopolskich. Wiarę w stwórczą moc myśli i słowa manifestował jeden z ulubionych pisarzy modernistów, Edgar Allan Poe, a w Polsce Stefan Grabiński (referując koncepcję myśli stwarzającej widzialną rzeczywistość, korzystam z pracy A. Hutnikiewicza, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego (1887—1939)*, Toruń 1959, s. 130—135).

⁵⁸ R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 68.

mu bohaterowi „marzenia stroić czarnoksięską szatą” i silną wolą stwarzać wyobrażone obrazy.

W *Bajce* (1911) Ludwika Stanisława Licińskiego zespolone zostają czarodziejskie moce dziecięcej wyobraźni, marzenia i — uważanego za patrona magii — Księżyc. Dziecięca bohaterka opowiadania pragnie zapomnieć o smutnej rzeczywistości i wpatrzona w Księżyc marzy: „Marzyła moce i zjawy przecudne, marzyła rzeczywistości, z potężnej myśli poczęte, marzyła śliczne, pełne czaru”⁵⁹. Magiczna siła dziecięcych marzeń sprawia, że wpatrzony w ten sam Księżyc młody człowiek zostaje w czarodziejski sposób oczyszczony z negatywnych uczuć. Czujący dotąd złość i gniew młodzieniec pod wpływem połączonych sił magii Księżycy, wyobraźni i dziecięcego marzenia odczuwa wewnętrzne uspokojenie: „Nagle spojrzął w smutny niesłychanie Księżyc i uczył, jak cichnie w nim dusza”⁶⁰. Zmienia się również jego sposób postrzegania świata: widzi go takim, jakim wymarzyło go dziecko.

W wypadku dorosłych młodopolskich marzycieli mamy do czynienia z innym aspektem tworzenia — z siłą miłości. Niezwykłe możliwości kreatorów zostają bowiem zintensyfikowane przez uczucie miłosne.

W epoce zafascynowanej kreacyjną mocą wyobraźni magiem staje się ten, kto kreuje nowego człowieka dzięki wewnętrznej aktywności, często pobudzonej przez doświadczenie czy pragnienie erotyczne. Miłość lub tęsknota miłosna są według autorów młodopolskich stanem, który może doprowadzić do erupcji wyobraźni, nadając jej siłę stwórczą. Dzięki miłości każdy może poczuć się magiem, może stwarzać samym tylko wyobrażeniem istoty wspanialsze, doskonalsze od kobiet realnych.

Literackim kształtem takiego przekonania mogą być rady Wezyra, przewodnika Królewicza w baśniowej powieści Jana Lemańskiego *Ofiara Królewny* (1906):

Zboczmy z tej drogi, nie chciej już szukać królewny po świecie. Obierz sobie inną drogę do jej odnalezienia. Szukaj królewny w sobie. [...] Twórz! promieniu! faluj! [...] zamiast wyć z pożądania i pełzać za królewnami, [...] królewicz, jako pierwiastek twórczy, [...] będzie mógł te piękne kształty królewien tworzyć samym pomysłem — tworzyć i zapewniać im szczęśliwość... [...] gdy sobie ją już z tych wyobrażeń złożysz, tak że ją będziesz mógł zawsze i wszędzie widzieć, wtedy czas i przestrzeń między wami zniknie, i nie będziesz realnej królewny już szukał, bo wtedy o niej, a właściwie o tej postaci jej, której sobie nie wyobraziłeś — zapomnisz⁶¹.

Wizja miłosnej autokreacji głoszona przez bohatera Lemańskiego jest ideą, która u twórców młodopolskich zostaje włączona do motywu maga. Poprzez postać maga twórcy mogą pokazać ziszczone pragnienia o najdoskonalszej kobiecie⁶².

⁵⁹ L. S. Liciński, *Bajka* [w:] tenże, *Halucynacje*, Kraków 1911, s. 3.

⁶⁰ Jw., s. 4.

⁶¹ J. Lemański, *Ofiara królewny. Powieść fantastyczna*, wstęp i przypisy M. Puchalska, Kraków 1985, s. 60—80.

⁶² Wielu przykładów kreacji postaci ukochanej, która zostaje powołana do życia dzięki kreatywnej sile wyobraźni dostarczają młodopolskie erotyki. Proces imaginacyjnych narodzin kochanki

W literaturze Młodej Polski pojawiają się teksty, które mówią o tworzeniu doskonale pięknej kobiety dzięki wykorzystaniu mocy magicznych. Z takim fantastycznym sposobem tworzenia kobiecej urody spotykamy się w opowiadaniu *Rozaura* (1911) Antoniego Langego. Bohaterem utworu jest wszechmocny mag, który z niezwykle brzydkiej kobiety tworzy kobietę nieprawdopodobnej piękności. Niczym Pigmalion kształtuje sobie swoją Galateę. Dla urody Rozaury poświęca całą swą potęgę, całą moc cudotwórczą i swoją nieśmiertelność.

Ale możliwość stworzenia pięknej ukochanej dają nie tylko techniki magiczne, ale również „magiczna” moc wyobraźni i siła uczucia miłosnego, które sprawiają, że z niebytu zostają powołane do życia doskonale piękne kobiety.

Przykład tego rodzaju „magii wyobraźni i uczucia” znaleźć można w prozie Wacława Wolskiego. Jego opowiadanie *Zmierzch* (1911) traktuje o kontemplacji piękna Florencji i urody posągu⁶³. Posąg, dzieło sztuki z grobowca Medyceuszów, budzi zachwyt narratora: „Jedyna to z kobiet rzeźbionych, malowanych i żywych, którą mogę kochać jako kobietę, tak przecież śmiertelnie nienawidząc płci!...”⁶⁴. Uwagę narratora skupiają wartości estetyczne i erotyczne podziwianego dzieła. Obserwator poddaje się urokowi posągu: „Kobieta-lew, wyzwolona z chuci, a nie zakonnica!...”⁶⁵. Jego aktywność ogranicza się do kontemplacji doskonałej postaci, która wywołuje w nim silniejsze emocje niż jakakolwiek żywa kobieta.

Kreacyjna siła wyobraźni obserwatora doprowadza do nagłego ożywienia posągu:

Odwrociwszy się, cichy, skupiony, szczęśliwy, ze złotym zachwytem w oczach, w których miałem jeszcze ciemne kopuły i wieże Florencji, ku Piazzale Michelangelo, ujrzałem ze zgrozą, jak naga la Notte, zszedłszy z marmurowego piedestału, milcząca, ponura, zbliżała się ku mnie, osłonięta ciemnym, gwiazdzistym woalem nocy, w milczeniu kobiety-maga, z ciemnym, brązowym palcem na ustach [...]”⁶⁶

Aby uzasadnić taki przebieg zdarzeń, Wolski wkomponował w utwór sporo elementów nastrojotwórczych, mających uzasadnić niezwykłość zdarzenia. Przede wszystkim nastrój tajemniczy jest tworzony wieczornym pejzażem Południa. W scenerii wschodzących gwiazd i ich towarzysza, księżycy, zapalających się powoli świateł, Florencja wygląda „niby jakiś gród baśniowy, niby pyszna, brylantami świateł strojna, wschodnia wizja rozmarzonej sultanki Szeherazady [...]”⁶⁷. Nadchodząca noc, baśniowa sceneria i monotony szum rzeki Aarno ułatwiają przejście do niezwykłych zdarzeń.

występuje w poezji Micińskiego, Staffa, K. Tetmajera, J. Żuławskiego. Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, rozdział III: *Ku młodopolskiej „Religii miłości”*, podrozdział 3: *Inspiracje i kreacje*.

⁶³ Można to opowiadanie łączyć z kręgiem mitu Pigmaliona. O obecności tego mitu w literaturze Młodej Polski traktuje rozdział II cytowanej wyżej książki Gutowskiego. Tytuł rozdziału: *Hedonizm, czyli absolut chwili*, podrozdział 3: *W kręgu mitu Pigmaliona*.

⁶⁴ W. Wolski, *Zmierzch* [w:] tegoż, *Arcana*, Warszawa 1911, s. 105.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Jw., s. 105—106.

⁶⁷ Jw., s. 104.

Doskonałe kobiety nie są jedynymi istnieniami, które próbują powołać do życia młodopolscy marzyciele. Interesujący problem stwarzania doskonalszego człowieka otrzymuje w Młodej Polsce dodatkowy wymiar, związany z kreacją istnień fikcyjnych, a zatem całkowicie niezależnych od praw rzeczywistości. Twórcy tych bytów nie pragną naśladowania natury, ale chcą tworzyć własny świat imaginacyjnych postaci. Zamiast istot realnych tworzą niematerialne, choć konkretne istnienia, które mają swój początek w tajemnej mocy ludzkiej wyobraźni. Akt wyobraźni staje się dzięki temu aktem magicznym, prawdziwym zaklęciem, które wywołuje do życia istnienia fikcyjne, niezdeterminowane przez rzeczywistość.

Z sytuacją stwarzania istnień całkowicie niezależnych od praw rzeczywistości mamy do czynienia w *Weselu* (1901) Wyspiańskiego. Urzeczywistniona fikcja literacka, wymyślona przez gości z miasta (Rachelę i Poetę), materializuje się i wkracza niespodzianie w rzeczywistość bronowickiej chałupy. Rozpoetyzowana Rachela („[...] kędy spojrzę to widzę/ poezję żywą zaklętą”⁶⁸) nieświadomie wywołuje „osoby dramatu”:

Z mówię chochoł, ka żę przyjsć
do izb, na wesele, tu
[...]
Chcę poetyczności
dla was i chcę ją rozdmuchać;
zaprosicie tu na Wesele
wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,
pioruny, brzęczenia, śpiewy
[...]⁶⁹.

Słowa, jakimi posługuje się Rachela wykazują formalne podobieństwo do techniki magicznego zaklęcia, bazującego na formule rozkazu i sile woli wypowiedzianego. „Ta nadprzyrodzona Moc”⁷⁰, która obejmie we władanie gości weselnych, poczyna się w słowach miłującej literaturę Racheli i Poety. To oni jak prawdziwi magowie tworzą rzeczywistość, która jest wprawdzie imaginacyjna, lecz obiektywna i konkretna. Stwarzają zaczarowany świat, w którym powstają nowe istoty przywołane ich pragnieniem. Wiara w magię polega zatem, w świetle dramatu Wyspiańskiego, na władzy wyobraźni. Jej siła jest zdolna projektować obrazy w świecie materialnym. Wyobrażenie staje się aktem magicznym, a wyobraźnia podstawą działań magicznych.

Poza marzycielami jako magowie bywają przedstawiani artyści „zawodowi”. Tak konstruowani są np. niektórzy bohaterowie w przedstawiającej życie średnio-wiecznych artystów powieści *Żywe kamienie* (1918) Wacława Berenta. Jednym z nich jest płatnerz, który dzięki swej sztuce powołuje do życia mit Graala. Historia o św. Graalu, wykuta przez niego na drzwiach katedry, staje się dla wielu bohaterów historią prawdziwą, która czeka na swoje urzeczywistnienie. Piękny mit

⁶⁸ S. Wyspiański, *Wesele*, wstęp i komentarz I. Sikora, Wrocław 1989, s. 118.

⁶⁹ Jw., s. 121 (podkreślenie — A. A.).

⁷⁰ Jw., s. 122.

odżywa dzięki sztuce płatnerza. Jego przykład najlepiej pokazuje „magiczny” wpływ sztuki na kształtowanie się duchowych i artystycznych postaw człowieka. Berent nie potrzebuje fantastycznego sztafażu, aby pokazać, że artysta może być magiem. Wystarczy, że wskaże siłę sztuki przejawiającą się w tworzeniu świata wartości doskonałych, jak w zdaniu: „na ulicy złotników i płatnerzy [...] świat tam wykuwają wyższej piękności i mocy”⁷¹. Kiedy stosuje porównania, już bezpośrednio mówi czytelnikowi, że sztuka jako najwyższy przejaw ludzkiego ducha może być identyfikowana z magią:

Zdało mu się, że wstąpiwszy na śliskie tu głązy, pod wielkie okapy tych kamienic, wkroczył ni-
by w magów pieczarę, kędy po kuźnicach kowale uparte wykuwają w utrudzeniu bezkorzystnym
świat wyższej mocy i piękności!...⁷²

Taki sam zabieg identyfikacji siły sztuki i magii spotykamy we fragmencie, w którym skoczka poprzez dionizyjski taniec przywraca życie antycznym ruinom:

„I znówuż ona!” — pomyślał niechętnie. Ścierał z czoła ten czar i urzeczenie, jakie nań rzucił
jej bałwochwalczy tu krzyk. Ale czynił to nadaremnie. Oczy wędrownego poety — jak źrenice mni-
cha w godzinę cudu — zdołały widzieć przed sobą już tylko **świat inny**⁷³.

Sztuka kreuje nowy świat. Nie bez przyczyny jest to sztuka taneczna. Berent, tworząc tę scenę, sięga do bogatej symboliki tańca. W licznych obrzędach religijnych kultowy taniec był symbolem życia i stanowił sposób manifestacji mocy, mądrości oraz piękna świata. W tańcu przejawiała się siła stwórcza i chwała Boga⁷⁴.

W pismach Nietzschego grecki symbol tańca (wg mitologii Dionizos przewodził tanecznym korowodom) był wyrazem swobodnego i zwycięskiego ducha, przedstawiał lekkość myśli i intensywność energii⁷⁵. Włączając taniec skoczki w taki kompleks mityczny, Berent pokazuje w symboliczny sposób siły witalne i duchowe człowieka, twórcy kultury, a sam taniec czyni najlepszym dowodem twórczej roli sztuki.

Z wykorzystaniem figury maga wiąże się też szerszy krąg zagadnień dotyczących wszelkich duchowych dążeń człowieka. Jak pokazują wypowiedzi autorów Młodej Polski, pojęcie mag jest rozumiane niekiedy jako personifikacja nie tylko artystycznych, ale wszystkich idealnych dążeń człowieka. Taki

⁷¹ W. Berent, *Żywe kamienie*, op. cit., s. 175.

⁷² Jw., 115.

⁷³ Jw., s. 265.

⁷⁴ M. Lurker, *Przeistnienie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przełożył R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 343. Tancerz wierzył, że uda mu się nawiązać kontakt z wyższymi mocami. W kulturze Wschodu panowało przekonanie o boskiej naturze tańca. Wiara w jego nadziemskie pochodzenie rodziła przekonanie, że w nim właśnie objawia się energia ożywiająca Kosmos. Według ksiąg Wedy, czteroręki Siwa „król tańca” właśnie tańcząc, ustanawia wieczny porządek bytu (M. Lurker, jw., s. 342, oraz M. Moryń, *Wola mocy i myśl. Spotkania z filozofią Fryderyka Nietzschego*, Poznań 1997, s. 157—158).

⁷⁵ M. Moryń, jw., s. 157.

kierunek interpretacji związany jest z obecnymi w tekstach młodopolskich wypowiedziami, które za istotę magii nie uznają bynajmniej związku z nadprzyrodzonymi mocami czy zdolności dokonywania przekształceń w świecie, ale cech magii dopatrują się w tęsknocie do ideału, w duchowych dążeniach, w wierze w świat idealny.

Analiza tekstów młodopolskich pokazuje, że magiem nazywany jest nie tylko ten, kto w sposób nadnaturalny działa w świecie. Ograniczenie się do tylko takiego rozumienia maga w ujęciu osobowym i konkretnym (prezentacja postaci o określonej funkcji i w określonym działaniu) byłoby redukcją pojęcia do jednego z jego aspektów. Zwłaszcza że literatura Młodej Polski dostarcza ciekawego materiału dowodowego.

W *Nietocie* (1910) Tadeusza Micińskiego obok konkretnych, personalnych magów pojawia się apersonalny sposób charakterystyki postaci, sprowadzony do określonego typu idealnych dążeń:

Smok skrzydlaty, a w dziedzinie ludzkiej Mag zostali wytraceni: tu nędzny żywot wlecze leniwa salamandra i legwam, — tam ksiądz, uczony, albo poeta. Mag należy do wszystkich światów⁷⁶.

Lecz któż są magowie [...]?[...] są niedokonaniem wszystkich rycerskich dywincji i bredów Don Kichota, Merlina, Parsifala i t.p. kontemplariuszów⁷⁷.

Podobną jak u Micińskiego wypowiedź, znajdujemy u Wacława Berenta. W *Źródłach i ujściach nietzscheizmu* (1906) tego autora czytamy:

Gdy się [tęsknota] wyżej wzbije, w sfery ideału sięgnie, wytworzy może zlepek cnót rycerza i maga, twór bezcielesny bez podstawy na ziemi, lecz jako tęsknota tym bardziej fascynujący, wytworzy ideał mędrca, twórcy i bohatera zarazem⁷⁸.

Ta wypowiedź pokazuje, równie jak poprzednia, jak daleko można odejść od rozumienia maga jako bytu realnego, a postrzegać postać w wymiarach idealnych. Powszechnie obecna w młodopolskiej literaturze charakterystyka maga jako konkretnej postaci ustępuje tu miejsca takiej charakterystyce, w której mag staje się personifikacją wszelkich idealnych tęsknot, sposobem na pokazanie egzystencji wiecznie dążącej, nieustającej w ciągłym poszukiwaniu obranego celu. Obdarzony jednoznacznymi wartościami jest on bytem doskonałym, łączącym wiele ról, które w kulturze zostały wyodrębnione i weszły w zakres religii, sztuki i nauki.

Takich magów możemy odnaleźć w *Żywych kamieniach* (1918) Berenta. W tej powieści o średniowiecznych artystach z przełomu XIII i XIV wieku autor stworzył zbiorowy portret artystów i marzycieli, których łączy niepokój ducha i idea wiecznego dążenia, wyrażone poprzez symbol św. Graala, ku któremu zdążają bohaterowie. Poszukiwanie Graala przypomina szukanie kamienia mądrości.

⁷⁶ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 55.

⁷⁷ Jw., s. 69.

⁷⁸ W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheizmu*, Warszawa 1906, s. 15. Cyt. za: M. Popiel, *Wstęp* [do:] W. Berent, *Żywe kamienie*, op. cit., s. XLII.

Graal jest dla bohaterów powieści ostatnią nadzieją człowieczeństwa, mistyczną drogą uratowania ludzkości⁷⁹, sposobem na moralne odrodzenie świata, czymś w rodzaju alchemicznego kamienia filozoficznego samoistnie odradzającego świat i przeobrażającego naturę człowieka.

Średniowiecze pokazane w powieści to świat, w którym przekroczona zostaje nasza empiryczna wiedza o świecie. Pocałunek może w sposób magiczny przenosić grzech z jednego człowieka na drugiego, w majaczeniach goliarda naga skoczka może dosiadać kozła i wylatywać przez komin, taniec może przywrócić życie antycznym ruinom, a śmierć tańczyć ze swoją ofiarą. Jest to epoka, którą Przybyszewski postrzega jako najsilniej związaną z tajemnicami natury: „Wszędzie dostrzec można było nadprzyrodzone i nadmysłowe moce, wszędzie pełen chaosu napór rozmaitych sił, których vis agens ukryta była i niedostępna ludzkiemu rozumowi”⁸⁰. Berent na tle tak przedstawionej epoki kreśli zbiorowy portret artystów, marzycieli, „wędrowników wedle ducha” połączonych ideą św. Graala. Są wśród nich skoczka, płatnerz, lekarz, przeor, goliard, żacy i waganci. Potraktowani jako bohater zbiorowy, zostali obarczeni bardzo bogatą w różnorodnie aspekty funkcją. Berent zamknął w niej całą gamę ról: lekarza, astrologa, mędrca, pielgrzymia i poety:

My to znosim osiadłym nowe moce ziół i kamieni, nowych wiar nauki, nową gędźbę i opowieści nowe: ducha wici nieustanne — [...] a nade wszystko — rybałtową igrę ze smętem życia!... Gdy osiadli murami grodów odgraniczają się od świata, dążymy, waganty, zawsze w światy nieznane: Chronosowi chyba samemu naprzeciw... Może nas waganctwa grzechy zasłużenie kiedyś w piekło strąca, ale to pewna, że tęsknotom i dążeniom osiadłych tędy droga, i po naszych grobach, kędy my je targniemy za życia!..⁸¹

Sens owego zestawienia można nazwać próbą omówienia idei duchowego pielgrzymstwa. W ciągu wieków była ona bardzo różnie przedstawiana. Na anonimowym szesnastowiecznym drzeworycie duchowy pielgrzym poprzez otwór w nieboskłonie przebija się do świata innego, znajdującego się poza znaną nam rzeczywistością⁸². Ten odważny pielgrzym jest wyraźną alegorią duchowych dążeń i pragnień człowieka. Szesnastowieczny artysta wyraził je w postaci wędrowca przemierzającego nieznane światy. Artyści młodopolscy znaleźli inne sposoby na przedstawienie idei duchowego pielgrzymstwa. Jej najdoskonalszym literackim wyrazem była idea maga jako personifikacji i syntezy wszelkich form duchowej aktywności. Rozpisana na role pojawiła się w powieści Berenta *Żywe kamienie*. Tutaj znalazł potwierdzenie związek między duchowymi dążeniami magów a nie ustającymi w swoich poszukiwaniach twórcami kultury.

⁷⁹ M. Popiel, jw., s. LVII.

⁸⁰ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Gustav Vigeland, *op. cit.*, s. 128—129.

⁸¹ W. Berent, *Żywe kamienie*, *op. cit.*, s. 172.

⁸² Anonim, *Duchowy pielgrzym*, kopia szesnastowiecznego drzeworytu. (Ilustrację tę zamieszcza w swoim albumowym wydaniu *Okultyzmu w sztuce* Owen S. Rachtel [wyd. Warszawa 1993, il. 138]).

V. ZAKOŃCZENIE

U progu XX wieku mocno eksponowano rolę artysty, wyznaczając mu szczególne miejsce w społeczeństwie. Artyście-twórcy przypisywano różne role: rolę Boga, maga, kreatora⁸³. Zadaniem każdej z tych ról było wyodrębnienie twórcy z anonimowej masy ludzkiej, stworzenie koncepcji wyraźnie odróżniających artystę od reszty społeczeństwa. Ale spełnienie ideału artysty-twórcy dysponującego pełnią możliwości kreatorских okazało się zadaniem bardzo problematycznym. Ten problem bardzo wyraźnie pokazuje motyw maga-artysty. Na przykładzie twórcy obdarzonego absolutną wolnością i prawdziwie magicznymi zdolnościami przekształcania i modelowania rzeczywistości przedstawiono problem artystycznej wolności, która może być podstawą twórczości pełnej, a to znaczy — wykorzystującej całe bogactwo możliwości, jakie oferuje tak Dobro, jak i Zło. Dlatego obok popularnych w epoce koncepcji przyznających sztuce podniosłą rolę pojawiła się koncepcja sztuki-grzechu⁸⁴, sztuki pozbawionej podstaw etycznych, sztuki identyfikowanej z czarną magią.

Jako czarny mag przedstawiany jest w tekstach okresu Młodej Polski artysta, który czyni innych obiektem swojej manipulacji i pragnie panować nad ich ciałem i duszą. Działanie takiego artysty-czarnego maga jest zawsze niszczące, zmierza ku zepsuciu i degeneracji.

Za czarnego maga może być również uznany artysta, który źródeł swojej sztuki szuka w ukrytych mrocznych głębiach ludzkiej natury. Taki czarny mag-artysta pragnie dotrzeć do duszy człowieka i poznać jej najbardziej demoniczne aspekty.

Z kolei artysta, który może zostać nazwany „białym magiem”, dąży do poznania i tworzenia ideałów. Jego działanie jest zawsze tworzeniem, powoływaniem do istnienia doskonalszych światów i doskonalszych istot.

Bez względu na to, czy obdarzony magiczną mocą stwarzania czy równie magiczną mocą niszczenia, artysta jest kimś niezwykłym, innym, wyrastającym ponad tłum. Czasem jego odmienność wyjaśnia się poprzez związek z czynnikiem demonicznym, innym razem jako rezultat zainteresowania doskonalszą rzeczywistością. Ale jedno pozostaje takie same: człowiek tworzący sztukę jest w oczach innych ludzi istotą tajemniczą, wyjątkową, nadnaturalną i magiczną.

⁸³ Zagadnienie różnych ról młodopolskiego artysty omawiają m.in.: M. Podraza-Kwiatkowska w książce *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994 (rozdziały: *Symbolika kreacji artystycznej i Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*) oraz W. Gutowski w artykule *Kreator i medium...*, *op. cit.*

⁸⁴ O koncepcji sztuki jako religii i sztuki jako grzechu zob. M. Podraza-Kwiatkowska, jw.