ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 3763

Prace Literackie LVI
Wrocław 2016

DOI: 10.19195/0079-4767.56.6

JADWIGA JĘCZ
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Gdzie jest Komandor? Motyw śmierci w kontekście (nie)obecności Kamiennego Gościa w utworach Tadeusza Micińskiego (*Przy grobie Don Juana Tenorio*) i Bolesława Leśmiana ([*Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku*])

W polskich utworach poetyckich opartych na kanonicznej wersji opowieści o najsłynniejszym uwodzicielu w kulturze europejskiej pojawia się jego nieodłączny antagonista, czyli ożywiony posąg nagrobny. Dla autorów związanych ze Skamandrem don Juan[1] trzykrotnie stał się źródłem inspiracji, co zaowocowało powstaniem kolejno *Don Juana i Doñy Anny* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1930), *Kroków Komandora* Jerzego Lieberta (1930) — utworu napisanego w oparciu o wiersz *Szagi Komandora* Aleksandra Błoka[2] — i *Don Juana* Jana Le-

[1] Stosowana będzie pisownia małą literą (don Juan, doña Anna — także w odniesieniu do tytułowego bohatera z wiersza Leśmiana: Don Żuana), chyba że w cytowanych fragmentach obowiązują inne zasady. Wielką literą pisane natomiast będzie słowo „Zwodziciel" ze względu na potraktowanie go jako odpowiednika imienia don Juan.

[2] W twórczości Leśmiana unaocznia się wyraźny wpływ rosyjskich symbolistów, co pozostawało w wyraźnej opozycji wobec nurtów estetyczno-literacko-filozoficznych obowiązujących wówczas w Polsce. W czasie pobytu w Kijowie ogromny wpływ na poetę wywarł psycholog i filozof Iwan Czełpanow. Autor *Dziejby leśnej* chętnie recenzował i komentował rosyjską literaturę oraz przyjaźnił się i korespondował z Walerijem Briusowem. Nadto inspiracji ruszczyzną dopatrzyć się można w Leśmianowskich neologizmach. Zob. R. Stone, *Leśmian i symboliści rosyjscy*, przeł. I. Sieradzki, „Pamiętnik Literacki" 2, 1972, s. 19–50; A. Juniewicz, *Nowe rosyjskie wiersze i listy Leśmiana*, „Przegląd Humanistyczny" 1, 1964, s. 147–153. O powiązaniach twórczości symbolistów i autora *Łąki* pisali także m.in.: Seweryn Pollak (*idem*, *Niektóre problemy symbolizmu rosyjskiego a wiersze rosyjskie Leśmiana*, „Twórczość" 12, 1962, s. 69–83); Anna Sobieska (*eadem*, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005); E. Smyczyńska (*eadem*, *Wczesne tłumaczenia wierszy Bolesława Leśmiana na język rosyjski*, „Slavia Orientalis" 1–2, 1983, s. 85–98) i Jacek Trznadel (*idem*, *Rosyjskie wiersze Leśmiana*, „Twórczość" 1, 1961, s. 101–105). Można też

© for this edition by CNS

chonia (1935). Trzykrotnie mowa też jest o figurze nagrobnej; i nie ma większego znaczenia, że u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej dopiero w ostatnim wersie podmiot liryczny wymienia hiszpańskie imię Kamiennego Gościa (*Convivador de piedra*), albowiem także w tym przypadku Komandor jest potrzebny, aby dopełnić pod względem symboliczno-znaczeniowym postać Zwodziciela. U Lechonia Kamienny Gość odgrywa rolę bardziej istotną i mimo iż jest w sensie dosłownym (jeszcze)[3] nieobecny, to słychać, że nadchodzi i to do niego zwraca się podmiot liryczny: „O! posągu Komandora, wejdź nareszcie z mój próg". Dopiero u Lieberta Kamienny Gość staje się nadawcą komunikatu: „Na wieczerzę zapraszałeś, Donżuanie? Oto masz mnie. Jestem gotów. A ty?".

Na drugim biegunie znajdują się wiersze poświęcone don Juanowi i przesiąknięte pierwiastkami eschatologicznymi, niemniej pozbawione dosłownej obecności Kamiennego Gościa. Zarówno Tadeusz Miciński (*Przy grobie Don Juna Tenorio*, 1910, ze zbioru *Wiersze rozproszone*)[4], jak i Bolesław Leśmian ([*Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku*], 1938, *Dziejba leśna*) zdecydowali się podjąć dialog wyłącznie z fragmentem historii legendarnego uwodziciela. Wiersze te stanowią pretekst do podjęcia próby analizy poetyckiej wizji opowieści silnie zakorzenionej w kulturze, a przy tym rzucają nowe światło na kwestię śmierci don Juana. A konieczność doszukania się oczywistego osadzenia kontekstu utworów w estetyce epoki w znacznym stopniu wpływa na poszerzenie pola interpretacji.

Wojciech Gutowski wyodrębnił trzy kręgi mitów funkcjonujących w literaturze Młodej Polski: religijne, narodowe (społeczne) i egzystencjalne, do których zaliczył mity miłości[5]. W odniesieniu do opowieści o don Juanie historia miło-

---

zauważyć wyraźny wpływ Tiutczewa i Feta, poetów podziwianych przez symbolistów, a także inspirację Biełym, Iwanowem czy Błokiem — jednak Leśmian nigdy nie zatracił własnego oryginalnego stylu. Dlatego nie przejął od Feta jego „łagodnej estetyki", a nawiązując do Błoka, nie inspirował się „wyrazistą dykcją"; także oblicza erotyzmu są w poezji Leśmiana i Błoka zupełnie różne. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, recenzja książki Anny Sobieskiej (*Twórczość Leśmiana…*), „Pamiętnik Literacki" 3, 2007, s. 229.

W kontekście tych świadectw zasadne wydaje się pytanie, w jak dużym stopniu (i czy w ogóle) wpływ na decyzję o napisaniu wiersza o don Juanie wywarła domniemana lektura *Kroków Komandora* Błoka.

[3] Wzrost napięcia w wierszu Lechonia odpowiada zmieniającej się na płaszczyźnie utworu relacji don Juan–Kamienny Gość. Zwodziciel czeka na Komandora i wiadomo, że ten nadchodzi. Niemniej pytanie, czy zamiar został zrealizowany, pozostaje bez odpowiedzi. Dlatego nie można mówić o „dosłownej obecności" Komandora. Co istotne, sformułowanie „dosłowna (lub) fizyczna obecność", mimo iż w ujęciu językowym nie brzmi najlepiej, stosowane będzie w pracy kilkakrotnie w celu podkreślenia w połowie tylko ziemskiego statusu ontologicznego Komandora i rozróżnienia momentu spotkania don Juana z posągiem od przyczyny lub skutków przybycia Kamiennego Gościa.

[4] Po raz pierwszy utwór opublikowano w numerze 302. „Kuriera Warszawskiego" w 1911 roku.

[5] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 9 i 148 (tam też rozdział: *Mortalizm, nekrofilia i kłopoty sumienia*, s. 146–171); *idem*, *Konstelacja Przybyszewskiego*, rozdział: *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, Toruń 2008, s. 200–250.

© for this edition by CNS

ści łączy się z mitem śmierci, wielokrotnie i w sposób różnorodny opisywanej zresztą przez młodopolskich twórców. Analizując dzieła modernistów, Gutowski uznał moment zakończenia ziemskiego życia za szczególną sytuację graniczną; za przeżycie metafizyczne, doświadczenie wyzwolenia z więzów czasu i przestrzeni oraz tęsknotę za śmiercią-eutanazją. Miciński i Leśmian uczynili motyw śmierci nieodłącznym składnikiem historii wiecznego kochanka przy jednoczesnym pominięciu postaci ożywionej figury nagrobnej.

Ogólnoeuropejska opowieść o don Juanie wykształciła dwa zasadnicze typy postaci protagonisty: Są to: don Juan Tenorio (wzorowanej najprawdopodobniej na don Juanie de Tassis y Peralta)[6] i don Juan de Maraña. Postać drugiego z nich wywodzi się z historii o istniejącym w rzeczywistości don Miguelu de Maraña Vincentelo de Leca (1626–1679) po raz pierwszy opisanym przez Juana de Cardenasa w 1680 roku. Historia Miguela nie była jednakże znana w Europie aż do roku 1834, kiedy to Prosper Mérimée napisał *Czyśćcowe dusze*. Autor *Lokisa* musiał znać historię szlachcica Tenorio i w oparciu o nią (a najprawdopodobniej także o średniowieczną wersję historii [przyp. — J.J.][7] zmienił nazwisko głównego bohatera na don Juan de Maraña[8].

[6] Don Juan de Tassis y Peralta był księciem Villamediana, poetą i uczniem Luisa de Góngory, a przy tym słynnym lowelasem — podejrzewano, że romansował między innymi z królową Elżbietą Burbon. Historyczność XIV-wiecznej postaci (mimo iż przypisywane jej czyny się od siebie różnią) podkreślają też Louis Viardot i Lorenzi de Bradi — drugi z nich przytoczył nawet historię próby gwałtu dokonanej przez rozpustnika na jednej z kobiet i walce z jej ojcem — komandorem Ulloa. Tenorio miał zabić przeciwnika, a następnie zginąć z rąk braci zakonnych, którzy chcieli w ten sposób zapobiec dalszym ekscesom młodzieńca. Bradi uważał, że to właśnie oni wymyślili, a następnie rozpowszechnili historię o wciągnięciu uwodziciela do piekła przez kamienny posąg Komandora. Jednak na drugim biegunie znajdują się Gendarme De Bevotte i Arturo Farinelli, którzy nie odnaleźli ani jednego dowodu na istnienie don Juana Tenorio. Z kolei Michel Berveiller sugerował, iż źródłem inspiracji dla Tirsa de Moliny byli albo Lope de Vega, albo hrabia Don Juan de Tassis. Oprac. na podst. rozdziału poświęconego postaci don Juana Tenorio z dysertacji doktorskiej autorstwa Beaty Stefaniak *Don Juan w literaturze polskiej*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s. 11–13). Autorka korzystała między innymi z: L.de Bradi, *Don Juan. La legende et l'histoire*, Paris 1930; M. Berveiller, *L'Eternel Don Juan*, Paris 1961. Nawiasem mówiąc, to właśnie Lope de Vega w dramacie *Wieśniak w swoim zakątku* opisał motyw zaproszenia na ucztę figury nagrobnej.

[7] Legenda o don Juanie narodziła się w wiekach średnich, stąd silnie obecny akcent religijny. W pierwotnej wersji młody rozpustnik znalazł na cmentarzu czaszkę i kopiąc ją, zaprosił na wieczerzę. Ta rzeczywiście przybyła i wygłosiła naukę moralną zachęcającą do podjęcia trudu natychmiastowej pokuty. Według twórców jednej z wersji młodzieniec ginął wciągnięty do piekła, zgodnie z drugą od słusznej kary uratował nawróconego grzesznika noszony na piersi relikwiarz.

[8] Zob. L. Weinstein, *The metamorphoses of Don Juan*, Stanford 1959, s. 104–108. Szczegółową biografię Miguela de Mañara opisał Alfredo de Ortega. Zob. *idem*: *La Corse et Don Juan: la legende norie de Miguel Mañara*, ADECEC 2001.

Ze względu na fakt, iż zmodyfikowana wersja nazwiska don Miguela łączy się tutaj z imieniem don Juana, w niniejszej pracy w odniesieniu do nawróconego grzesznika (opisywanego przez różnych twórców) będzie mowa o don Juanie de Maraña.

© for this edition by CNS

Zasadnicza różnica między Juanem Tenorio a Juanem de Maraña zasadza się na skrajnie odmiennym zakończeniu historii ich życia. Pierwszy do końca pogrążał się w grzechu i, zdecydowanie odrzucając łaskę Boga, ginął wciągnięty do piekła przez Kamiennego Gościa. Zuchwałość uwodziciela, aroganckie lekceważenie zasad moralnych skazały go na wieczne potępienie — i to właśnie widowiskowy pod względem scenicznym wątek zapadnięcia się grobu w zdecydowanej większości przypadków pozwala jednoznacznie uznać uwodziciela za szlachcica o nazwisku Tenorio. Don Juan de Maraña nie różni się od niego, jeżeli chodzi o młodzieńczą aktywność erotyczną, natomiast stanowi jego przeciwieństwo pod względem zachowania w kluczowym momencie opowieści, czyli podczas ostatniego[9] spotkania z ożywionym posągiem nagrobnym. Błagając o zmiłowanie, rozpustnik wyznaje grzechy i postanawiając poprawę, decyduje się wstąpić do klasztoru, aby pokutować do końca życia. Tak w ogólnym zarysie przedstawiają się historie don Juana Tenorio i don Juana de Maraña, co nie zmienia faktu, iż niektórzy autorzy (żeby wspomnieć chociażby Joségo Zorrillę) tworzyli kompilację dwóch wersji, nadając nawróconemu uwodzicielowi nazwisko Tenorio, a zarazem pozwalając mu dostąpić łaski zbawienia[10]. Niemniej to paradoksalnie niemożliwa do jednoznacznego zdefiniowania temporalność przenikania granic dwóch obszarów rzeczywistości określa status ontologiczny don Juana *post mortem*, stając się podstawowym wyznacznikiem statusu ziemskiego, definiowanego odpowiednio jako don Juan Tenorio albo don Juan de Maraña. Kresu życia (choć pozostającego także w sferze logicznych domysłów, gdyż w kwestii śmierci nawróconego rozpustnika niektórzy autorzy milczą) don Juana de Maraña nie należy postrzegać w kategoriach kary: on umiera, lecz nie ginie i chociaż w ludzkim rozumieniu skutki są takie same jak w przypadku śmierci z rąk Komandora (co spotkało don Juana Tenorio) w wymiarze transcendentnym nagłość końca jest tożsama z wyrokiem potępienia, podczas gdy proces umierania oznacza łaskę szansy na otrzymanie przepustki do nieba.

[9] W pierwszej udramatyzowanej wersji historii, XVII-wiecznym *Zwodzicielu z Sewilli i Kamiennym Gościu* Tirsa de Moliny don Juan trzykrotnie spotkał się z posągiem Komandora. Po raz pierwszy na cmentarzu, kiedy zuchwale zaprosił go na ucztę i w odpowiedzi ujrzał, jak kamienna figura nagrobna skłoniła głowę; po raz drugi w czasie wieczerzy u don Juana; po raz trzeci, kiedy don Juan przybył na ucztę do Komandora. Taki sam schemat pojawia się u Moliera w *Don Juanie czyli Kamiennym Gościu* (tłumaczenie tytułu za Tadeuszem Boyem-Żeleńskim). U Puszkina, pomimo wyeksponowania postaci figury nagrobnej już w samym tytule (*Kamienny Gość*), jej rola w tekście została drastycznie ograniczona; wątek wieczerzy ogóle się nie pojawia, wskutek czego posąg przybywa jeszcze bardziej niespodziewanie.

[10] Ponadto Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, 1844) nie włącza don Juana w obszar murów klasztoru, a zamiast tego przedstawia patetyczny obraz unoszącej się do nieba duszy nawróconego grzesznika. Motywem psychomachii posłużył się także Alexandre Dumas (ojciec) w wystawionym w 1836 roku dramacie *Don Juan de Maraña*.

© for this edition by CNS

Literackim źródłem natchnienia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Lechonia i Lieberta był don Juan potępiony, a moment spotkania — bądź wyczekiwania na spotkanie — z Komandorem tworzył główną oś tematyczną utworów. Leśmian i Miciński, podobnie jak Zorrilla, zdecydowali się na stworzenie kompilacji historii szlachcica de Maraña i don Juana Tenorio, obficie czerpiąc z tradycji, swobodnie żonglując wątkami i zawierając w wierszach własne przemyślenia. Tematem wiersza [*Zbladła twarz Don Żuana*…] jest napotkanie konduktu pogrzebowego (jak w *Czyśćcowych duszach*) i nagła śmierć (don Juan Tenorio), a nie nawrócenie (don Juan de Maraña) i spotkanie z jednym Komandorem — zwiastunem największej kary (don Juan Tenorio). W dalszej części mowa będzie o koncepcji Tomasza Bocheńskiego dotyczącej rzekomego sennego przywidzenia (?) żyjącego don Juana, opartej zapewne na biografii Miguela de Mañara autorstwa Bradiego. Miciński natomiast proponuje umowne zespolenie postaci don Juana Tenorio z don Juanem de Maraña nie wprowadzając w treść wiersza postaci żyjącego szlachcica. Subtelnie akcentuje natomiast jego istnienie za pomocą nawiązania do napisu na tabliczce nagrobnej. Słynna informacja „Tu leży najgorszy człowiek świata" (*A qui yace el peor hombre que fué en el mundo*) posłużyła Micińskiemu do podjęcia gry z historią szlachcica de Maraña; poeta zdaje się odczytywać napis nie tyle jako manifest pokory nawróconego rozpustnika[11], ile jako akt pychy uwodziciela Tenorio, w myśl zasady, że zbyt ostentacyjne poniżanie się zawsze ma ukryty cel w postaci podświadomego oczekiwania na zakwestionowanie tych słów przez inne osoby. Zwraca uwagę podkreślenie przez podmiot liryczny, iż wyryte na nagrobku zdanie zostało starte, co dodatkowo pozwala się dopatrzyć w przesłaniu don Juana dwuznaczności, a w konsekwencji ujrzeć dwie twarze bohatera o dwóch nazwiskach. Czy „najgorszy" oznacza w tym przypadku ukryte za zasłoną fałszywej pokory „najlepszy", „najwspanialszy" bądź „godny upamiętnienia"? Czy zatarcie napisu nie otwiera jednak pola do bardziej swobodnej interpretacji i uznania zmarłego, bez oglądania się na tytuł i podług własnej wrażliwości, za skruszonego don Juana de Maraña? A może końcowe wersy wiersza są ostatnią próbą uwiedzenia; uwiedzenia czytelnika i zmuszenia go do współodczuwania? Leśmian i Miciński bawią się z czytelnikiem, celowo myląc tropy i prowokując do włączenia się w krąg myślenia poetyckiego.

Punktem wyjścia do poznania sensu wiersza Leśmiana są *Czyśćcowe dusze* (*Les Âmes du purgatoire*, 1834) Prospera Mériméego, stanowiące rozbudowaną wersją historii nawróconego rozpustnika. W opowiadaniu tym don Juan spotyka kondukt pogrzebowy, którego uczestnicy przypominają posągi:

> Dwa sznury pokutników niosły zapalone świece, poprzedzając trumnę okrytą czarnym aksamitem, niesioną przez kilku ludzi ubranych z staroświecka, z białymi brodami, ze szpadą przy boku. Dwa sznury pokutników w żałobie, niosący świece tak jak pierwsi, zamykały pochód. Cały ten kondukt posuwał się poważnie i z wolna. Nie było słychać odgłosu kroków na bruku; można

[11] W *Czyśćcowych duszach* na grobie don Juana wyryto wprawdzie wspomniany napis jego autorstwa, jednakże dodano również pochwałę nawrócenia.

© for this edition by CNS

by rzec, że każda postać raczej sunie niż stąpa. Długie i sztywne fałdy szat i płaszczów zdawały się nieruchome niby marmurowe szaty posągów[12].

W odpowiedzi na pytanie, czyj to pochówek, uwodziciel słyszy, że niejakiego don Juana de Maraña, a po chwili dostrzega, że z ciała zmarłego przyjaciela i prowodyra rozpustnych działań — don Garcii — wypełza ogromny wąż. Wówczas wydaje przeraźliwy okrzyk i pada zemdlony. Warto zauważyć, że krzyknął wówczas „Jezus", jakby podświadomie zrywał już z grzesznym życiem[13]. Być może to zwielokrotnienie liczby przypominających[14] posagi żałobników pozwoliło don Juanowi ukazać ogrom przewiny, a w konsekwencji dostąpić łaski nawrócenia. W przywoływanej już biografii don Miguela Juan de Cardenas opisał przerażający charakter złudzenia, któremu uległ bohater, będąc przekonanym, iż ogląda własny pogrzeb. Kilkadziesiąt lat później Edmond Haraucourt w dramacie *Don Juan de Maraña* (1898) powrócił do tego motywu, jednak zamiast tytułowych dusz czyśćcowych (*de facto* pokutników) z opowiadania Mériméego opisał kondukt braci zakonnych.

Zwraca uwagę subtelna aluzja Mériméego do Kamiennego Gościa — postaci, o czym wspomniano, niezbędnej do zrozumienia głębi opowieści o don Juanie. Odejście od uznania żałobników *ex definitione* za posągi umożliwia trwanie w ciasnych ramach określonego kodu kulturowego przy jednoczesnym przesunięciu akcentów fantastycznych w obręb psychologizmu. Don Juana nie przeraża najbardziej wygląd żałobników — choć oczywiście wzbudzają pewien niepokój — lecz fakt, iż pełnią funkcję zwiastunów śmierci. Don Juan wieku XVII wbrew buńczucznym zapewnieniom obawiał się Komandora nie tylko z powodu jego powiązań ze sferą pozagrobową, lecz także (a może: przede wszystkim) ze względu na status ontologiczny gościa z zaświatów. Zapowiedziane, co jeszcze spotęgowało upiorny charakter całego zdarzenia, przybycie ożywionej figury nagrobnej i to w dodatku posągu zamordowanej uprzednio przez don Juana ofiary[15] mogło nie zachwiać antymoralnymi wyznacznikami postępowania, lecz musiało zachwiać wiarą — jak na ironię — w świat-bez-wiary. U Mériméego żałobnicy przejmują

[12] P. Mérimée, *Czyśćcowe dusze*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1922, s. 123.

[13] Kiedy się ocknął i po raz pierwszy uświadomił sobie ogrom wyrządzonych przez siebie krzywd, połowę majątku rozdał krewnym, drugą zaś przeznaczył na założenie szpitala, wybudowanie kaplicy i odprawienie mszy za wszystkich, którzy zginęli, walcząc z nim w pojedynkach. Następnie wstąpił do klasztoru i przybrawszy imię Ambroży, pokutował do końca życia.

[14] Sformułowanie „przypominających" zostało użyte celowo, ponieważ w oryginalnej wersji fragment ten brzmi: „Les plis longs et roides des robes et des manteaux semblaient aussi immobiles que les vêtements de marbre des statues". O podobieństwie do posągów świadczy też wzmianka o „grobowym głosie" (Il répondit d'une voix sépulcrale") jednego z żałobników. Fragmenty oryginału za: P. Mérimée, *Les Âmes du purgatoire*, [w:] *Nouvelles*, Moscou 1976, s. 341.

[15] Komandor/don Gonzalo de Ulloa w zależności od zamysłu autorów był ojcem (Tirso de Molina) lub mężem (Puszkin) zwiedzionej przez don Juana doñy Anny.

© for this edition by CNS

rolę komandorów[16] *quasi*-ludzkich, gdyż ich celem nie jest wciągnięcie grzesznika w piekielną otchłań, lecz podjęcie walki o wymuszenie zmiany pojmowania ustalonych zasad postępowania. I to właśnie walka, tym razem toczona wewnątrz duszy i ciała, zdaje się inspirować autora *Łąki*. Dlatego podmiot liryczny o obecności Kamiennego Gościa nie wspomina i dopiero znajomość tradycji nakazuje odnaleźć zwielokrotnione twarze Komandora w postaciach uczestników uroczystości pogrzebowych.

Na marginesie warto zauważyć, że również w powstałym w 1857 roku *Don Juanie w piekle* (*Don Juan aux enfers*) Charles'a Baudelaire'a nie wspomina się bezpośrednio o Komandorze, a jedynie przypisuje Charonowi cechy właściwe posągowi (kamienna zbroja). Niespójna z mitologicznym przekazem, a jednocześnie bliska opisowi antagonisty don Juana postać sternika pozwala posłużyć się nowym kostiumem symboliczno-znaczeniowym. Bohatera wiersza Baudelaire'a należy bezsprzecznie uznać za don Juana Tenorio, o czym świadczą sceneria piekieł i pośmiertna zuchwałość protagonisty, który nie poświęcił nawet odrobiny uwagi zwiedzionym ofiarom:

Wyprostowany, w zbroi kamiennej, przy sterze,
Mąż wyniosły na czarnej wodzie bruzdę znaczył,
Lecz spokojny bohater, wsparty na rapierze,
Śledząc za falą, widzieć nic więcej nie raczył[17].

W kanonicznej wersji opowieści o don Juanie Tenorio do ostatniego spotkania z kamiennym posągiem dochodziło w czasie wieczerzy na cmentarzu, natomiast przybycie Komandora poprzedzało śmierć uwodziciela. U Leśmiana don Juan spotyka ludzi „dotąd żywych" już po własnym zgonie, ewentualnie będąc (jeszcze wówczas) na granicy życia i śmierci. W wersach 17–20 czytamy:

Dzwony jeszcze dzwoniły. Nie słychać ich wcale.
Szli ludzie — dotąd żywi… Minął ich niedbale.

---

[16] Pisownia małą literą stosowana celowo. Kamienne posągi zostały uznane za odzwierciedlenie konkretnego typu postaci (a nie bohatera o imieniu Komandor), traktowanej w sposób analogiczny do typu postaci donżuana (mała litera) — w odróżnieniu do konkretnego bohatera noszącego imię don Juana (pisownia wielką literą). Zgodnie z proponowaną definicją komandora cechują kolejno: tworzywo (kamień), misja (nawrócenie grzesznika) i miejsce, z którego przybywa (zaświaty).

[17] Charles Baudelaire, *Kwiaty zła*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1958, wiersz *Don Juan w piekle* przeł. M. Jastrun. Wiersz został opublikowany w zbiorze *Les fleurs du mal* (*Kwiaty zła*) w części *Spleen et Idéal*. W utworze odnaleźć można elementy typowe dla modernizmu, a Leśmian i Miciński mogli ten wiersz znać. Pytanie o kolejne możliwe źródło inspiracji nasuwa się samo. Fragment w oryginale:

Tout dront dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regradait le sillage et ne daignait rien voir.

Zob. Ch. Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, [w:] *Les fleurs du mal*, Librairie Générale Française. 1972, s. 30.

© for this edition by CNS

Czczość dzwonów i daremność zrozumiał pogrzebu.
I zmarłymi oczami przyglądał się niebu[18].

W wierszu nie wspomina się o nagłej przemianie moralnej don Juana, stanowiącej podstawę podjętej przez niego decyzji. Przedmiotem refleksji czyni poeta przemianę wewnętrzną rozpustnika, ale w paradoksalnym rozumieniu fizycznym — rozdzielenia duszy i ciała, a także samej duszy.

Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku
Spotkał swój własny pogrzeb i przynaglił kroku.
I zatracił różnicę miedzy ciałem w ruchu
A tym drugim, co legło w trumiennym zaduchu.
Czuł tożsamość obojga — orszak szedł pospiesznie,
A jemu się zdawało, że w miejscu tkwi śmiesznie.

Podmiot liryczny analizuje odczucia don Juana przeżywającego własną śmierć. Nieobecność Komandora — nieubłaganego egzekutora Bożych praw — znalazła odzwierciedlenie w nastroju wiersza. Zabrakło pierwiastków grozy, nieodłącznie związanych z niepokojącymi działaniami gościa z zaświatów; zamiast tego dominuje atmosfera niepokoju (dwa pierwsze wersy), a w dalszych fragmentach — nostalgii i rezygnacji. Nieobecność figury nagrobnej nie jest jednak tożsama z nieobecnością pierwiastków tanatologicznych. Aż osiem sformułowań dotyczy bezpośrednio sfery śmierci: „pogrzeb", „trumienny zaduch", „uśnięcie w Bogu", „sen wieczny", „pozgonny rozpęd", „troski mogilne", „zmarłe oczy" i „ostatnie tchnienie", jedno natomiast mieni się pewną dwuznacznością (wyr. — aut.):

Pogardą na śmiertelne odpowiadał dreszcze.

Wspomniane „śmiertelne dreszcze" mogą: 1) charakteryzować moment agonii i przekroczenia granicy życia, 2) poprzez metaforę definiować człowieczeństwo don Juana, a w konsekwencji skonfrontować postać śmiertelnika (obszar [naruszonego] moralnego porządku ludzkiego) z *quasi*-Komandorem (obszar prawa moralnego ustanowionego przez Boga). Zwodziciel przekracza obszar właściwy śmiertelnym i, podobnie jak don Juan z wiersza Baudelaire'a, zaczyna funkcjonować w wymiarze pozaziemskim. Nie zdołał, wzorem szlachcica de Maraña, odpokutować w klasztorze, odpokutuje więc po śmierci — aby odwiecznemu, choć pozbawionemu egzekutywy prawu ustanowionemu przez Boga mogło stać się zadość. A symbolem przemiany don Juana są właśnie niepozorni żałobnicy; komandory[19] przeniknięte cząstkami racjonalizmu. Okazuje się, że słynny sie-

[18] Wszystkie cytaty z wiersza Leśmiana podano za: B. Leśmian, *Wybór poezji*, wyb. i oprac. S. Barańczak, Warszawa 1996.

[19] Odmiana wyrazu w odniesieniu do typu postaci stosowana w sposób analogiczny do innych postaci (osób) spoza realnego świata. W rozróżnieniu od liczby mnogiej słowa „komandor" (również małą literą, lecz w znaczeniu godności zakonnej, stopnia oficerskiego w Marynarce Wojennej lub stopnia wtajemniczenia w jednym z kręgów masonerii), od którego wyprowadza się formę mianownika „komandorzy" vel „komandorowie", w odniesieniu do posągu będzie stosowana pisownia

© for this edition by CNS

demnastowieczny gest wyciągniętej kamiennej dłoni i fraza „Podaj mi rękę" nie są warunkiem niezbędnym do tego, aby nowa odsłona historii don Juana nie zatraciła sensu w swoim najbardziej pierwotnym rozumieniu — opowieści o pysze, karze (i sprawiedliwości). Tomasz Bocheński w stwierdzeniu o traktowanych z pogardą „śmiertelnych" dreszczach dopatrzył się manifestu don Juana-niedowiarka i don Juana-pyszałka, nieodczuwającego ciężaru popełnionych przestępstw; rozpustnika, którego nie zmieniła nawet własna śmierć — bez względu na to, czy była to śmierć rzeczywista, czy jedynie złowrogi sen. Śmierć bowiem na wzór wyimaginowanej interwencji Komandora w tym rozumieniu miałaby być niemożliwa. Ogarnięty pychą don Juan ośmiela się bluźnić, trywializując język biblijno-teologicznych określeń „zasnąć w Bogu" i „wieczny odpoczynek" i przeciwstawiając im groteskowo-ironiczne „Bóg nie jest noclegiem" i „już nie spocznie"[20].

W wierszu Baudelaire'a uwodziciel spotyka na swej pośmiertnej drodze dusze tych, których skrzywdził; o ofiarach don Juana Leśmiana podążającego w „pozgonnym rozpędzie" się nie wspomina. Niemniej ich obecności należy się dopatrywać w „dotąd żywych" — albowiem dusza uwodziciela jest lustrem (tak ukochanym przez Leśmiana!)[21], w którym odbija się przeszłość. Skoro więc po śmierci czekają uwodziciela „mogilne troski", może to oznaczać, iż pozostawił po sobie na ziemi zbyt wiele ludzkiej krzywdy, aby móc oczekiwać miłosierdzia.

W pierwszym odruchu Zwodziciel przyspiesza kroku, aby jak najszybciej minąć żałobników, w instynktownym, poniekąd zabobonnym odruchu żywego, który pragnie uniknąć nawet przelotnego kontaktu ze sferą śmierci. W tym miejscu warto zacytować Bocheńskiego omawiającego problem wcześniejszych działań uwodziciela:

> Co robił wcześniej? Oczywiście nie czekał na śmierć. Szukał nowej ofiary albo szedł na spotkanie [u Mériméego szedł w stronę klasztoru, aby podstępnie uprowadzić mniszkę Teresę — przyp. J.J.][22]. W biografii Don Juana inne zdarzenia, jak walka w obronnie życia czy zwodzenie wierzycieli, stanowią jedynie wstęp do nowych miłosnych przygód. Rozgrzany podnieceniem uwodziciel z Se-

---

„komandory". Analogicznie do słowa „anioł" — w znaczeniu teologicznym prawidłowa pisownia „aniołowie" („anieli"), w znaczeniu np. ozdób choinkowych prawidłowa forma: „anioły". Podobnie w przypadku wyrazu „duch": archaizm „duchowie" (synonim 1 os. l. mn. wyrazu „anioł" w znaczeniu teologicznym) i duchy — zjawy. Warto zwrócić uwagę na stosowanie form niemęskoosobowych w odniesieniu do innych postaci spoza obszaru realnego: te wampiry i te wilkołaki.

[20] T. Bocheński, *Niemożność pocieszenia. O wierszu „Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku…"*, [w:] *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000, s. 140. Por. s. 137–158.

[21] Motyw lustra w twórczości Leśmiana stanowił częste źródło zainteresowania teoretyków i krytyków literatury, żeby wspomnieć o artykule Pawła Dybla, w którym badał tropy psychoanalityczne (por. *idem*, *Lacan i Leśmian — dwa zwierciadła*, „Teksty Drugie" 1/2, 1998. Por. też np. M. Barański, *Lustro kobieta. O dwóch tekstowych wizualizacjach: „Dziewczyna przed zwierciadłem" Leśmiana i „Biała magia" Baczyńskiego*, [w:] *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy — szkice — eseje*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Burta, Siedlce 2006.

[22] Mérimée nawiązał do historii don Juana Tenorio i oszukanej doñy Anny (np. *Kamienny Gość* Puszkina), podstępnie wywabionej zza klasztornych bram.

© for this edition by CNS

willi znajduje się w nieustannym ruchu. Dlatego czytelnikowi zdaje się początkowo, że Don Żuan na widok własnego pogrzebu jedynie szybciej jeszcze zmierza ku zmysłowym przyjemnościom. Od radosnego kochanka, jakim był jeszcze przed chwilą, różni go już jednak muśnięcie śmierci[23].

W momencie gdy próbował wyminąć kondukt pogrzebowy, rozpoczął się proces rozdwajania, czy może bardziej rozszczepiania duszy, rodzaj pośredniej metempsychozy prowadzącej do schizofrenicznego odczuwania własnej obecności zarówno w ciele wciąż jeszcze żyjącym, jak i w tym spoczywającym już w trumnie. Wspomniane w utworze zatracenie różnicy między ciałem poruszającym się i nieruchomym wiąże się z nieumiejętnością dokładnego określenia przez don Juana tego, kim naprawę jest. Zwraca uwagę kontrast między początkową chęcią ucieczki i nieco późniejszą pełnią akceptacji ostatecznego losu. Surrealistyczna wizja własnego pogrzebu stanowi podstawę do zmiany postrzegania rzeczywistości:

Czekał aż uśnie w Bogu, lecz stwierdził naocznie,
Że Bóg nie jest — noclegiem — i że już nie spocznie.

Pytanie o docelowe miejsce przebywania uwodziciela jest nierozerwalnie związane z pytaniem o istnienie tego miejsca. W *Dziejbie leśnej* motyw nicości powtarza się zarówno w *Krzywdzie*, *Skończoności*, utworze *Tu jestem w mrokach ziemi…*, jak i w tym poświęconym don Juanowi. Stwierdził Bocheński:

W tych wierszach [wspomnianych — przyp. J.J.] nicość „panuje" między możliwą do wyobrażenia i do pojęcia skończonością bytu a nieskończonym charakterem każdego wyobrażenia. Wyobraźnia wybiega poza kres istnienia. Umierające ciało wykrzykuje przekleństwo — „nicość"! Wyobrażeniu towarzyszy zawsze pierwotny, egzystencjalny strach — „jeśli nie ma nic?" W wymienionych wierszach przeczucie nicości zdaje się pochodną lęku przed nieistnieniem[24].

Dlatego — o czym pisał Głowiński — tak często w poezji Leśmiana nicość towarzyszy śmierci[25]. W twórczości autora *Dziejby leśnej* obsesyjnie przewija się wątek dualizmu, pojmowanego w kategoriach życie–śmierć lub miłość–nienawiść, podobnie jak powraca pytanie o jedność bytów fizycznych, o zespolenie ciał — co uwidoczniło się między innymi w *Świdrydze i Midrydze* ze zbioru *Łąka*. Trzecim często poruszanym tematem jest walka i to walka podejmowana w celu osiągnięcia poznania. To walka w miłości i w śmierci, mająca często charakter drastyczny; przesiąknięta pierwiastkami okrucieństwa, kiedy tańcząca dziewczyna umiera z wyczerpania, inną obgryza aż do kości żarłoczny czerw, a tytułowa Piła rozszarpuje parobka w straceńczo-miłosnym akcie. Michał Fostowicz-Zahorski podkreślał osobliwy dynamizm wyobrażeń posiadających często korzenie w folklorze; dynamizm, którego źródłem jest siła życiowa wciągająca wszyst-

[23] T. Bocheński, *op. cit.*, s. 140. Por. też *ibidem*, s. 137–158.

[24] T. Bocheński, *Określenia nicości w „Dziejbie leśnej"*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków 2000, s. 213.

[25] M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, [w:] *Prace wybrane*, t. 4, Kraków 1998, s. 132.

© for this edition by CNS

kie swoje elementy w potężny wir aż do zatracenia się w śmierci lub w samym sobie[26]. Wszystkie trzy motywy: walki (o życie? o śmierć?), zjednoczenia ciała i jego rozdzielenia odgrywają istotną rolę w utworze poświęconym don Juanowi. Uwodziciel dąży do samopoznania, co umożliwi dopiero akceptacja śmierci. Nim jednak umrze — co z niezwykłą wrażliwością poetycką opisał Leśmian:

> Czczość dzwonów i daremność zrozumiał pogrzebu.
> I zmarłymi oczami przyglądał się niebu,

dusza przenikająca do sfery śmierci jeszcze pozostanie przez chwilę w ciele żywego. Stan metempsychozy ilustrują wersy 9–12:

> Pogardą na śmiertelne odpowiadał dreszcze.
> „Śpi snem wiecznym…" szeptano, ale nie spał jeszcze.
> Szedł coraz bezpowrotniej — w pozgonnym rozpędzie.
> „Śpi snem wiecznym…" Snu nie ma i nigdy nie będzie!

W ostatnim wersie podmiot liryczny zwraca uwagę na nieodwracalność cierpienia don Juana, które — choć w innym wymiarze — trwać będzie także po śmierci. Wspomnienie o paradoksalnej niemożności zaśnięcia jest zapowiedzią nowego bólu, trudnego czy wręcz niemożliwego do zdefiniowania. Kolejny fragment utworu ukaże stałość cierpienia przy jednoczesnej nieustannej zmianie jego charakteru. Żyjący don Juan mógł doświadczać, mimo iż sobie tego nie uświadamiał, bólu egzystencjalnego wynikającego z pustoty życia i nadmiaru tanich rozrywek. Po śmierci zaczął cierpieć w wymiarze moralnym, dzięki czemu zyskał jedyną szansę doświadczenia *katharsis*. Zgodnie z Leśmianową koncepcją dążenia do uzyskania świadomości nieustannie zmienia się strumień energii życia, niszcząc co prawda stopniowo jednostkę w sensie fizycznym, lecz obdarzając ją darem samopoznania. Analizując eseje autora *Dziejby leśnej*, Jan Zięba pisał o poznaniu jako o przejściu od prawdy rozumianej jako wiedza do prawdy jako przeżywania (jako doświadczania życia), stwierdzając:

> Poznawanie prawdy [u Leśmiana — przyp. J.J.] nie jest łączone z takimi działaniami czy tworami człowieka jak język, dyskurs naukowy czy system metafizyczny, ale z samym procesem życiowym. Sensowniejsze od stwierdzenia, że ktoś mówi prawdę, staje się powiedzenie, że ktoś j e s t p r a w d z i w y, j e s t p r a w d ą[27].

Słowa te można odnieść także do poezji — i tak jak tytułowa Jadwiga d o ś w i a d c z a a k t u p o z n a n i a poprzez niszczącą siłę miłości/namiętności, tak don Juan p o z n a j e p o p r z e z ś m i e r ć. I ta śmierć nie musi bynajmniej oznaczać ostatecznego końca; Fostowicz-Zahorski wspominał o przezwyciężeniu ziemskich

[26] M. Fostowicz-Zahorski, *Ukrzyżowany strumień (Metafizyka Leśmiana)*, [w:] *idem*, *Świat bez prawdy. Poezja jako światopogląd*, Zielona Góra 2003, s. 52, 53.

[27] J. Zięba, *Bolesława Leśmiana światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*, rozdział: *Poznanie jako czyn*, Kraków 2000, s. 66. Por. też *ibidem*, s. 66–74.

© for this edition by CNS

ograniczeń w kontekście „przeniesienia" do świata, w którym, jak w przypadku wiersza o don Juanie, „ostatnią ułudą jest ostatnie tchnienie"[28]. Kres życia i nabyta świadomość nie zniwelują jednak bólu, co dobitnie wyraża fragment:

„Szczęśliwy! Już nie cierpi!" — tak mówiono wkoło —
A on w świat trosk mogilnych kroczył niewesoło,
W świat, gdzie pierwszą ułudą jest ostatnie tchnienie
I zaczęło się nowe — niezależne cierpienie.

Jednym z najważniejszych motywów poezji Leśmiana jest problematyka snu[29]. Granice spania i śnienia często się zacierają, a sen staje się jest centrum działania; w utworze o znamiennym tytule *Śnigrobek* nie jest jasne, do którego obszaru rzeczywistości przynależy stan snu. W oparciu o obecne w języku polskim rozgraniczenia na „śnienie" i „spanie" don Juan w odczuciu żałobników śpi („śpi snem wiecznym"), niemniej być może on śni, co sugerowałby następny wers („snu nie ma i nigdy nie będzie!"). Warto bowiem zauważyć, że wówczas jeszcze don Juan nie zatracił świadomości, co byłoby typowe dla człowieka śpiącego. Michał Głowiński stwierdził:

Fantastyka znajduje swe uzasadnienie w widzeniu sennym. Motywy snu jakby utwierdzają filozofię Leśmiana. Świat, tworzony przez wyobraźnię, najdziwaczniejsze swe kontury ukazuje wtedy, gdy działanie świadomości zostaje jakby wstrzymane. Leśmian pisał: „śnić — i widzieć sen własny, i ująć go w karby bezwzględnego artyzmu, i wywalczyć mu dziwaczne prawo bytu w dookolnych obszarach — oto czyn jedyny, na który zdobyć się winien poeta"[30].

W 1922 roku na łamach „Gazety Warszawskiej" Stanisław Pieńkowski określił Leśmiana mianem trupojada, który z niezdrowym upodobaniem powraca do motywów związanych ze śmiercią — a mówiąc dokładniej — z jej fizycznym wymiarem[31]. Poeta obsesyjnie lękał się starości i śmierci, czemu wielokrotnie dawał wyraz w listach, rozmowach z przyjaciółmi (np. z zaniepokojonym tą obsesją Janem Parandowskim) i prywatnych zapiskach. Omfaliczno-nekrofilskie fascynacje unaoczniły się w twórczości autora *Napoju cienistego* zwłaszcza w tomikach pochodzących z ostatniego okresu działalności poetyckiej. Poruszający tematykę tanatologiczną utwór poświęcony don Juanowi idealnie wpisuje się w krąg zainteresowań Leśmiana, stanowiąc — wraz z *Krzywdą*; *Śmiercią wtórą*; *[Wyruszyła dusza w drogę… dzwonią we dzwony]*; *[Skrzeble biegną, skrzeble przez lasy, przez błonie]* i *Pogrzebem* — przykłady oswajania śmierci[32].

[28] M. Fostowicz-Zahorski, *op. cit*., s. 108, 109.

[29] Por. M. Głowiński, *Leśmian — sen*, „Teksty" 2, 1973, s. 80–93. Badacz wyodrębnił następujące rodzaje funkcjonowania snu: 1. sen jako stan; 2. jako czynność; 3. jako sposób działania lub istnienia; 4. jako element podmiotu; 5. jako przyczyna i twórca; 6. jako sen urzeczowiony.

[30] M. Głowiński, *Szkic o Leśmianie*, „Twórczość" 10, 1956, s. 74.

[31] E. Kozikowski, *Wspomnienie o Bolesławie Leśmianie*, [w:] *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, red. Z. Jastrzębski, Lublin 1966, s. 125–151.

[32] Wiersze pochodzą ze zbioru *Dziejba leśna*.

© for this edition by CNS

Jednak według Marzeny Karwowskiej nie miał racji w swej brutalnej ocenie Pieńkowski, ponieważ w wierszach Leśmiana śmierć nierozerwalnie łączy się z nadzieją na nowe życie:

> Przeprowadzone analizy [wiersz: *W zakątku cmentarza*, przyp. — J.J.] dowodzą bardzo wyraźnie, że w wyobraźni poetyckiej Bolesława Leśmiana symbole funeralne nie są, jak sugerował Stanisław Pieńkowski, obrazami nekrofilskimi, bowiem występują zawsze z towarzyszeniem symboli życia i odrodzenia. Złote pszczoły, chabry, ogrody, pokrzywy porastające groby i sady, nawet jeśli są to „sady cmentarne", jak w wierszu *Śmiercie* z tomu *Łąka*, niosą z sobą — niwelujące strach — konsolację i nadzieję, dzięki czemu Leśmianowska *Danse macabre* może odbywać się po „słonecznej stronie", a bohater jego poezji nie waha się wyznać:
>
> Twarz mam odwiecznie umarłą
> A w nogach radość mi żywie[33].

Uwagi Karwowskiej, mimo iż są pomocne w analizowaniu wielu utworów Leśmiana, nie zgłębiają jednakże sensu wiersza o don Juanie. Śmierć uwodziciela nie ma wymiaru odkupieńczego, a obrzędom pogrzebowym nie towarzyszą symbole odrodzenia z kręgu przyrody ożywionej. Leśmian rezygnuje tu z posłużenia się motywem dalszej pośmiertnej już egzystencji obdarzonego nadświadomością *psychopompa* mogącego odrodzić się w innej postaci w granicach pozaziemskiego świata[34]. Don Juan podąża w obszar-bez-wyjścia pośrednio nakłaniany do tego przez żałobników. Obcowanie ze śmiercią wywiera wpływ na żywych i sprzyja zatarciu granicy oddzielającej Ziemię i Nie-Ziemię. Nawet, jeżeli wspomniani „żywi" są postaciami z pogranicza, posiadającymi cechy właściwe z jednej strony komandorom, z drugiej zaś istotom śmiertelnym. Symbolem (i gwarancją) odcięcia zmarłemu drogi powrotu stają się rytuały pogrzebowe, które jednak w przypadku don Juana nie od razu okazują się skuteczne. Jego śmierć pozbawiona namacalnego towarzystwa Komandora powiela schematy młodopolskie, pełne niedomówień, aluzji i symboli, spośród których Leśmian czerpał obficie, niejednokrotnie inspirując się między innymi poezją Micińskiego. Niemniej pytanie o to, w jak dużym (i czy w ogóle) stopniu wiersz *Przy grobie don Juana Tenorio* zainspirował autora *Sadu rozstajnego* i skłonił do sięgnięcia po tę historię, najprawdopodobniej pozostanie bez odpowiedzi.

Wpływ estetyki młodopolskiej na twórczość Leśmiana jest bezsprzeczny[35], o czym świadczy częste posługiwanie się metaforą nieujarzmionych zwierząt (*Lew*, *Jaguar* z wiersza o znamiennym tytule *Pantera*), wykorzystywanie wize-

[33] M. Karwowska, *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008, s. 154–155. Zob. też *ibidem*, s. 147–159.

[34] Por. M. Karwowska, *op. cit.*, s. 153.

[35] W wystąpieniu z okazji 30. rocznicy śmierci Leśmiana Julian Przyboś uznał, że dopiero w twórczości autora *Łąki* epoka Młodej Polski odnalazła swoją pełnię wyrazu i że dopiero Leśmian podniósł symbolizm w poezji do najwyższego europejskiego poziomu. Por. J. Przyboś, *Słowo o Leśmianie*, „Poezja" 2, 1967, s. 11. Jacek Trznadel zwrócił zaś uwagę, iż dopiero Leśmian zdołał zobrazować pełnię miłości, czego nie potrafili wyrazić poeci działający kilka lat wcześniej. To autor *Napoju cienistego* zapełnił lukę, na którą swego czasu wskazał Norwid; lukę w obrazie miłości,

© for this edition by CNS

runku niebezpiecznej, nieujarzmionej rozerotyzowanej kobiety (przemieniona w rumaka niewierna Amina z utworu *Sidi-Numan*) czy bodaj najważniejsze — lubowanie się w wątkach nie tyle eschatologicznych (jak w utworze [*Zbladła twarz Don Żuana…*]), ile w perwersyjno-rozbuchanych i tętniących dziką namiętnością i zmysłowością motywach tanatologiczno-miłosnych. Dlatego trudno oprzeć się pokusie skonfrontowania tych motywów nie tylko z ogólnoeuropejską tradycją historii don Juana, lecz także z utworem Micińskiego.

W wierszu *Przy grobie Don Juana Tenorio* podmiot liryczny utożsamiany z autorem opisuje swoją wizytę w kościele Miłosierdzia w Sewilli[36], gdzie znajduje się grób szlachcica de Maraña. Miciński interesował się językiem i kulturą Hiszpanii (między innymi przełożył *Glosę* św. Teresy z Avili) i w roku 1898 w Sewilli spędzili wraz z żoną święto Zmartwychwstania Pańskiego. Najprawdopodobniej widzieli klasztor i przytułek de la Caridad ufundowany w 1674 przez don Miguela de Mañara[37]. W wierszach Micińskiego w zbiorze *W mroku gwiazd* dwukrotnie pojawiają się aluzję do pobytu na Półwyspie Iberyjskim: *Z motywów hiszpańskich. Przed klasztorem* oraz — stanowiący czytelne odwzorowanie przeżyć sewilskiego „spotkania" ze Zwodzicielem — *Przy grobie don Juana Tenorio*. Nawiasem mówiąc, podczas pobytu Micińskiego w Hiszpanii w teatrze wciąż mógł być wystawiany dramat *Don Juana Tenorio* Joségo Zorrilli[38].

Utożsamienie podmiotu lirycznego z autorem uwidocznia się w dwóch płaszczyznach: wypowiedzi tworzącej całość pod względem formalno-znaczeniowym i — co jest w tym kontekście szczególnie istotne — biografii (udokumentowany pobyt w kościele Miłosierdzia). Pewien dysonans w uporządkowanej strukturze wiersza wywołuje wprowadzenie w obręb wypowiedzi pozornie niezależnej postaci Wędrowca:

> Ujrzałem Miłość; jakby na starym Mantegni obrazie
> kwitną w ogrodzie wierzbowe senne bazie,
> wtem drzwi się otworzyły: Wędrowiec wszedł daleki.

Analiza dalszych fragmentów nie pozostawia złudzeń co do tożsamości Wędrowca; to podmiot liryczny, czyli Tadeusz Miciński nawiedzający sewilski kościół i — niejako wzorem Leśmianowego don Juana — doświadczający roz-

---

który wychodziłby poza tradycyjne postrzeganie wiecznej kobiecości, egzotyki, sentymentalizmu i dekoracyjnego mitu miłości dworskiej. Por. J. Trznadel, *Wstęp* do: B. Leśmian, *Poezje*, Kraków 1974, s. XLI.

[36] Wydaje się ciekawe, że mimo iż w Sewilli znajduje się grób nawróconego szlachcica de Maraña, Ortega y Gasset dostrzegł w don Juanie Tenorio typ topicznego, uniwersalnego (i rozpustnego) bohatera pochodzącego właśnie z Sewilli. Zob. *idem*, *Wprowadzenie do Don Juana*, [w:] *Dehumanizacja sztuki*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1980, s. 119–124.

[37] Por. P. Sobolczyk, *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii*, Toruń 2005, s. 23.

[38] Por. *ibidem*, s. 50, przypis 111. Piotr Sobolczyk pisze o zazdrosnym traktowaniu przez Hiszpanów „ich" legendy i jej [rzekomym? — przyp. J.J.] niezrozumieniu przez twórców wywodzących się spoza ojczyzny Zwodziciela. Antonio de Salgot podkreślał np. całkowite wypaczenie sensu w *Don Juanie czyli Kamiennym Gościu* Moliera.

© for this edition by CNS

szczepienia, jednakże nie duchowego, lecz *stricte* cielesnego. Oto tkwiący w teraźniejszości poeta postrzega siebie jako inną osobę z przeszłości, jeszcze przed momentem przekroczenia bram świątyni. Następnie dochodzi do zderzenia dwóch czasów i ukonstytuowania się postaci w osobie podmiotu lirycznego pochylającego się nad grobem don Juana.

Podmiot liryczny wiersza konfrontuje dwa oblicza miłości, w czym dopatrzyć się można wpływu Platona[39] i św. Augustyna. Miłość Bożą: dążącą do wyższych form poznania w ujęciu platońskim i chrześcijańską *caritas* dostrzega w nienazwanej budowli wystylizowanej na mikro pałac:

> Ujrzałem Miłość: jej tron był w kształcie pałacu,
> gdzie piętra sięgały kolan, a do ramion — wieże,
> a za mną — tajemnicze klasztorne odźwierze
> i jeden słup latarni, gasnącej na placu[40].

Małgorzata Jankowska pisała, że:

> Tadeusz Miciński, opowiadając się po stronie wartości, za najwyższą z nich uznał „Miłość", a nadając temu pojęciu wymiar absolutny, zastąpił nim jednocześnie pojęcie Boga — „źródła miłości", jakim chce go widzieć tradycja judeochrześcijańska[41].

Mimo to u Micińskiego triumfuje, choć nienazwana, Miłość Boża, wyrażona zamysłem architektonicznym i dominacją nad skrytą w jej wnętrzu — *de facto* pogrzebaną wraz ze Zwodzicielem — namiętnością erotyczną. Emanacją miłości tożsamej z pojęciem *eros*, zbrukanej i skrajnie nieczystej staje się don Juan. Miłość Boża zasiada na tronie, a *eros* spoczywa w grobie — i już w zalążku zostaje zdławione ewentualne pragnienie wskrzeszenia namiętności.

W wierszu Micińskiego, podobnie jak u Leśmiana, w sensie dosłownym nie pojawia się postać Kamiennego Gościa. Niemniej skrywa się on w akcie śmierci don Juana i w jej trwaniu. Antagonistyczne rozgraniczenie dwóch obrazów miłości nie pozwala (wbrew sugestii zawartej w tytule) na uznaniu bohatera wyłącznie za don Juana Tenorio, jednakże nie pozwala także na odcięcie się od jego historii. Skonfrontowanie Miłości Bożej z fałszywie rozumianą miłością ziemską zachęca do refleksji nad samym momentem śmierci uwodziciela. Użyte we fragmentach

[39] Znany jest fakt zainteresowania Micińskiego kulturą antyczną; w 1895 roku uczęszczał na prowadzone przez Kazimierza Morawskiego seminarium greckie i uczestniczył w wykładach Leona Sternbacha na temat greckiej tragedii. Zamierzał także napisać pod kierunkiem Wincentego Lutosławskiego doktorat poświęcony kwestii nieśmiertelności duszy w filozofii Platona. Zob. B.K. Obsulewicz, *Wokół „Wyspy Gorgon"*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 341. Miciński chętnie też nadawał wierszom tytuły związane z mitologią: *Wyspa Gorgon*, *Ananke*, *Meduza* czy *Minotaur*.

[40] Wszystkie cytaty z wiersza Micińskiego podano za: T. Miciński, *W mroku gwiazd i inne poezje*, wyb. i oprac. J.J. Lipski, Warszawa 1957.

[41] M. Jankowska, *„Wolność woli i gwiezdność / wszystkiego /, co musi tu umierać!..." . Tadeusza Micińskiego poetycka wizja losu człowieka*, [w:] *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i Młodopolskie obszary wartości i znaczeń*, red. G. Igliński, Warszawa 2008, s. 61.

© for this edition by CNS

poświęconych don Juanowi sformułowania charakteryzują brutalną scenerię: lampa wisi na żelaznym łańcuchu i targa nią gwałtowny wiatr, wspomina się o krypcie nagrobnej, a otchłań jest czarna i bezdenna. Wstrząs wywołują również obrazy cierpienia: światło lampy krwawi powieki, wycie wiatru przypomina jęk, a podmiot liryczny wiersza ma twarz mokrą od łez. Ponadto przy grobie palą się gromnice — symbol silnie obecnych pierwiastków śmierci.

Wchodzę: tam w krypcie Don Juan hetmani,
ja czytam napis — (na czarnej bezdennej otchłani,
wiatr zawył, jakby jęk —): ja jestem z ludzi
najgorszy (tu było starte), a gromnice
iskrzą się w moje rozpłakane lice…
I kończę z zmarłym: niechaj mnie nikt nie budzi!

Zabrakło sugestii na temat zbawienia don Juana; puenta utworu zawiera raczej aluzję do podwójnej śmierci: don Juana i podmiotu lirycznego utożsamianego z autorem, bez wspominania o łasce odkupienia. W tym kontekście ostateczność pobrzmiewająca w ostatnim wersie może sugerować, iż zmarły Zwodziciel faktycznie był zatwardziałym grzesznikiem — don Juanem Tenorio. Fizyczna nieobecność Komandora nie przeczy tej koncepcji. Można zaryzykować stwierdzenie, że potwierdzają ją wcześniejsze i zawierające się w sferze dopowiedzeń działania posągu, które: a) doprowadziły don Juana Tenorio do śmierci; b) wstrząsnęły don Juanem de Maraña oraz pozwoliły uratować jego duszę i wyryć na tabliczce nagrobnej manifest pokornego zakonnika. Szczątkowa (jak na ironię!) obecność postaci don Juana z niejakim trudem — wzorem innych bohaterów lirycznych utworów autora *Bazyslissy Teofanu* — wpisuje uwodziciela w schemat mitycznych bohaterów. Według Gutowskiego postaci funkcjonujące w obrębie mitu w poezji odczuwają „nadwyżkę obowiązków" związaną z jednej strony z koniecznością ujawniania indywidualnych stanów psychicznych właściwych postaci literackiej, z drugiej zaś z potrzebą pełnienia określonej roli w opowieści[42]. Nie wpływa o jednak na ograniczenie możliwości interpretacyjnych wiersza.

Podmiot liryczny wiersza Micińskiego pomija kwestię cielesności don Juana i w przeciwieństwie do utworu Leśmiana, w którym tematem (choć nie jedynym) jest motyw oddzielenia duszy od ciała, wprowadza czytelnika w obszar bytowania pomnika uwodziciela. Z tej przyczyny zabrakło charakterystycznych dla twórczości Micińskiego wątków rozpadu i degradacji ciała, niszczenia i wyrafinowanego umęczenia, jak na przykład w utworach *Resurrecturi* i *Madonna Dolorosa*[43]. Zapewne gdyby autor zdecydował się sięgnąć po końcowe fragmen-

[42] Por. W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Opowieść a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Poznań 1980, s. 117, 118. Uwagę tę odnieść można także do postaci topicznych — np. don Juana.

[43] Na temat umęczenia ciała w twórczości Micińskiego pisała Urszula Pilch. Por. *eadem*, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki–Miciński*, Kraków 2010 (rozdział: *Problematyka ciała (cielesność w poezji Tadeusza Micińskiego)*, s. 136–187). Niemniej jednak Wojciech

© for this edition by CNS

ty historii don Juana Tenorio, brutalność, skądinąd usprawiedliwiona, działań Komandora osiągnęłaby niespotykany dotąd w poezji poziom okrucieństwa. Skoro bowiem nawet niewinna symbolika rosy (*Reinkarnacja*) została sprzęgnięta w podmiotowo-liryczną relację z krwią, przemawiająca figura nagrobna, uczta z Komandorem, motyw wciągnięcia do piekła i przede wszystkim moment ożywienia kamiennego „ciała" stanowiłby doskonalszy pretekst do posłużenia się narzędziami hiperbolizacji. Równie interesująca mogłaby się okazać próba opisania ucieleśnionej duszy — na co zdecyduje się wiele lat później Bolesław Leśmian. Zresztą Miciński chętnie posługiwał się wspomnianym motywem i — jak w wierszu *Oto mej duszy świątynia*… — przypisywał duszy cechy związane ze sferą cielesną[44]. Niemniej ciekawe, że fascynacja niejednokrotnie obrzydliwie dosłowną degradacją ciała łącząca Leśmiana i Micińskiego nie pozwoliła im na zbrukanie postaci Zwodziciela, według jednej wersji tak przecież odrażającego w swej bucie i zdemoralizowaniu.

Podkreślenie przez podmiot liryczny faktu sprawowania przez Zwodziciela władzy hetmańskiej nakazuje odnieść te słowa do obecnej w wierszu figury nagrobnej i uznać ją za posąg nagrobny don Juana:

> Wchodzę: tam w krypcie don Juan hetmani.

W tym kontekście nieobecność Komandora można więc tłumaczyć obecnością innego posągu — posągu don Juana, który trwa na straży w krypcie sewilskiego kościoła. Fakt umieszczenia figury nagrobnej (nawróconego?) uwodziciela ma głębokie znaczenie dla interpretacji wiersza. Czyżby grób don Juana, na wzór Komandora był zwiastunem śmierci podmiotu lirycznego? Miciński chętnie pisał o śmierci, lubując się w oryginalnych opisach końca życia. Tezę tę potwierdzałaby również puenta utworu, kiedy podmiot liryczny dobrowolnie wkracza w krąg śmierci i wyrzeka się ziemskiej egzystencji:

> I kończę ze zmarłym: niechaj mnie nikt nie budzi!

Przesunięcie akcentów znaczeniowych w odniesieniu do kanonicznej wersji historii don Juana Tenorio (!) ilustruje schemat:

a) spotkanie don Juana Teonorio/don Juana de Maraña z posągiem Komandora → śmierć **don Juana Tenorio**/nawrócenie **don Juana de Maraña**

b) spotkanie podmiotu lirycznego wiersza Micińskiego z posągiem **don Juana Tenorio** → śmierć podmiotu lirycznego

Miciński chętnie posługiwał się figurą oksymoronu, dzięki czemu podkreślał siłę znaczeniową wyrazów. Ponadto za pomocą oksymoronów poeta pośrednio

---

Gutowski podkreślał ambiwalentny stosunek Micińskiego do kwestii ciała. Miciński wprawdzie lubował się w drastycznych często opisach rozkładu, zniszczenia i bólu, niemniej traktował także ciało jako fundament heroicznego istnienia i tężyzny życiowej. Por. *idem*, *Wprowadzenie do Xięgi tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 317.

[44] Por. U. Pilch, *op. cit.*, s. 155.

© for this edition by CNS

wskazywał na cechy przeciwstawień obecnych w naturze bytu[45]. W przypadku symboliki postaci Zwodziciela i Komandora dychotomia przejawia się w nadaniu posągowi don Juana pierwiastków właściwych Kamiennemu Gościowi, wskutek czego z jednej strony uwodziciel jawi się jako zwiastun śmierci, z drugiej zaś jako jej ofiara.

Popularność opowieści o don Juanie udowadnia głębię skrywającą się w warstwie fabularnej i potencjał drzemiący w wątkach pozornie nieistotnych. Motyw śmierci niemal stale obecny w twórczości Leśmiana i Micińskiego w wierszach o don Juanie nabiera nowego kształtu. Micińskiemu wzmianka o Zwodzicielu pozwala utożsamić się z nim w akcie śmierci, natomiast przedmiot refleksji poetyckiej autora *Łąki* stanowi pytanie o bytowanie don Juana *post mortem*. To częściowo tylko obecna postać Komandora umożliwia wydobycie potencjału tematycznego wierszy i uczynienie z historii uwodziciela przedmiotu zainteresowania poetyckiego. Leśmian i Miciński, znajdując się na biegunie przeciwnym od twórców zafascynowanych don Juanem potępionym, zaczerpnęli z historii grzesznika nawróconego, nie rezygnując przy tym z pierwiastków właściwych szlachcicowi Tenorio. Don Juan po raz kolejny pokazał swoją twarz; twarz każdego trickstera — bohatera o tysiącu twarzy.

Where is the Commander? The death motif in the context of (non)presence of the Stone Guest in works by Tadeusz Miciński (*Przy grobie Don Juana Tenorio* [By the grave of Don Juan Tenorio]) and Bolesław Leśmian (*Zbladła twarz Don Żuana, gdy w ulicznym mroku* [Don Juan's face turned pale])

Summary

The story of don Juan, persistently retold by many poets, seems to be only a pretext for showing the problem of presence/absence of Commander (and, as a consequence, death motif) in the Tadeusz Miciński and Bolesław Leśmian' s poems. In the don Juan Tenorio history's final fragments, the Stone Guest was coming to call for don Juan's conversion. On the seducer's incessant refusals and rebelling against the laws set by God and society, the Stone Guest was killing him. Don Juan

[45] Zob. J. Wróbel, *Mistyka czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1999, s. 31. O figurze oksymoronu w twórczości poety pisali także między innymi Erazm Kuźma (*idem*, *Oksymoron jako gest semantyczny w twórczości T. Micińskiego*, [w:] *Studia o T. Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 195–226) i Stanisław Balbus (*idem*, *Oksymoroniczne gry intertekstualne — Leśmian*, „Ruch Literacki" 4/5, 1990, s. 271–291.

© for this edition by CNS

de Maraña, by contrast, has decided to enter a convent — Commander has reclaimed the sinner. In my article I would like to present the motif of death, love, pride, punishment and conversion in two Young Poland's poems and I would like to describe these problems considering the époque's esthetic and cultural dimension.

© for this edition by CNS