
Czarne słońce i błędzące planety – wokół *El Desdichado* Nerval

Piotr Śniedziewski

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 257–274

DOI: 10.18318/td.2016.5.17

Publikacja powstała w ramach projektu *Czarne słońce polskich i francuskich romantyków*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, nr projektu: 2014/13/B/HS2/00113.

Julia Hartwig załaziła się w bezcennej dla polskiego czytelnika książce *Gérard de Nerval* (wydanej w roku 1972) na zbyt skromną liczbę tłumaczeń i opracowań poświęconych francuskiemu pisarzowi¹. Od tamtego czasu wiele się zmieniło. Przede wszystkim dysponujemy dziś zbiorem tłumaczeń zatytułowanym *Śnienie i życie*², w którym ukazały się tak istotne utwory jak *Sylwia*, *Pandora*, *Aurelia*, *Przemytlnicy* (przełożone przez Ryszarda Engelkinga) oraz *Noce październikowe*, *Zamki Bohemy*, *Przechadzki i wspomnienia* (przełożone przez Tomasza Swobodę)³. Dysponujemy

Piotr Śniedziewski – profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Romantyzmu IFP UAM w Poznaniu, autor książek *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*; *Melancholijne spojrzenie; Elegijna świadomość romantyków* i nowego przekładu *Kuszenia świętego Antoniego* Flauberta; współredaktor pisma „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”. Mail: piodr@amu.edu.pl

-
- 1 Zob. J. Hartwig *Gérard de Nerval*, PIW, Warszawa 1972, s. 5-6.
 - 2 Zob. G. de Nerval *Śnienie i życie*, przeł. R. Engelking, T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012. Warto w tym miejscu przypomnieć, że autorzy tłumaczenia byli nominowani do Nagrody Literackiej GDYNIA 2014.
 - 3 Znamienny wydaje się w tym kontekście apel J. Hartwig, która – utyskując na niedostatek tłumaczeń Nerval na początku lat 70. XX wieku – podkreślała: „Ale przecież wystarczyłoby dodać *Pandorę*, *Les Nuits d'octobre* i *Petits Châteaux de Bohème* – w sumie kilkadziesiąt stron druku – i mielibyśmy wybór dość reprezentatywny utworów tego marzyciela prozą” (J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, s. 5).

też w wersji polskiej ważnymi opracowaniami, przynajmniej w części poświęconymi Nervalowi: *Dusza romantyczna i marzenie senne* Alberta Béguina⁴, *Czarne słońce. Depresja i melancholia* Julii Kristevej⁵, *Średniowieczna gra symboli* Michela Pastoureaux⁶, *Poezja i głębia* Jeana-Pierre'a Richarda⁷. Jest monograficzny numer „Literatury na Świecie” (2008, nr 3/4), są też prace Magdaleny Siwiec⁸. Można by zatem stwierdzić, że problem, który trafnie zdiagnozowała Hartwig, już nie istnieje, że kryzys został zażegnany i polski czytelnik ma wreszcie to, co mieć powinien – wgląd w twórczość jednego z najbardziej zagadkowych i nieprzeniknionych romantyków francuskich.

Można by, choć – jak w wielu podobnych przypadkach – właściwie nie można, ponieważ Nerval wciąż pozostaje nieuchwytny, mimo wręcz lawinowo przybywających opracowań, które poświęcone zostały jego twórczości. Nie roszczę sobie w tym eseju pretensji do tego, by wypełniać luki, korygować, uzupełniać; pragnę zająć się jedną metaforą. Cóż jednak z tego, skoro zadanie – z pozoru bardzo skromne – otwiera przed nami cały Nervalowski świat, bowiem metafora, o której mowa, to metafora czarnego słońca. Zresztą, zdaje się, że Nerval – jak rzadko który poeta – wymaga ciągłych przybliżeń, dookreśleń, prosi o kolejne lektury i interpretacje. Wydaje się, że słusznie pisała Hartwig: „Wiele [...] w tej twórczości zagadek, niedopowiedzeń i skrótów, trudnych do wyjaśnienia i być może niewytłumaczalnych, skoro na ich dnie kryje się nie stygnąca tęsknota do przeniknięcia tajemnicy istnienia”⁹. Tęsknota, dodajmy, zaprawiona melancholią, która była jednym z kluczowych doświadczeń Nerval. Tak przynajmniej widzieli to już jego współcześni – czego doskonałym przykładem jest wypowiedź Alexandre'a Dumasa, który w redagowanym przez siebie piśmie „Mousquetaire” umieścił 10 grud-

4 Zob. A. Béguin *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. T. Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

5 Zob. J. Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Universitas, Kraków 2007.

6 Zob. M. Pastoureaux *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

7 Zob. J.-P. Richard *Poezja i głębia*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

8 Zob. M. Siwiec *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Universitas, Kraków 1998; teże *Orfeusz romantyków: mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Universitas, Kraków 2002; teże *Koncepcja poezji w romantycznej deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gérarda de Nerval*, „Teksty Drugie” 2001 nr 2.

9 J. Hartwig *Gérard de Nerval*, s. 51.

nia 1853 roku krótki szkic, będący zarówno wprowadzeniem do lektury *El Desdichado*, jak i publicznym wyjawieniem szaleństwa przyjaciela. W opinii Dumasa przypadek Nervalu nie jest jednak przypadkiem klinicznym, to raczej szczególny stan poetycki, który sprawia, że Nerval zbyt łatwo utożsamia się z wykreowanymi przez siebie postaciami. To z kolei rodzi pęknięcie między sferą marzeń (snów) a rzeczywistością, co boleśnie odczuwa sam Nerval, popadając często w stany bliskie melancholii:

[...] czasami zaś melancholia staje się jego muzą – i powstrzymajcie wówczas łzy, jeśli możecie, bowiem nigdy skargi Wertera, Renégo czy Antony'ego nie były bardziej przejmujące, łkania bardziej bolesne, słowa mroczniejsze, a krzyki bardziej poetyckie.¹⁰

Według Dumasa istotnym komponentem melancholii Nervalu jest ciągłe wahanie między rozumem a szaleństwem, pełnią sensu a jego brakiem¹¹, posiadaniem a stratą, wreszcie – jasnością a ciemnością. Dobrze ilustrują ten fenomen zapiski samego poety z okresu podróży na Wschód, będącej – przypomnijmy – swego rodzaju lekiem na otępienie i przerażenie, które dopadło pisarza po pierwszych atakach choroby (nastąpiły one 23 lutego 1841 i 21 marca tego samego roku). Drugi z nich skończył się dłuższym, paromiesięcznym (od marca do listopada) pobytem w zamkniętej klinice doktora Esprit Blanche. Mimo że doktor Blanche, leczący swych pacjentów w sposób zapowiadający późniejsze metody Zygmunta Freuda, był, jak się zdaje, człowiekiem niezwykle wyrozumiałym i przyjaznym, to jednak pobyt w jego domu okazał się dla Nervalu uciążliwy. Ten niestrudzony wagabunda musiał bowiem potulnie znosić trwający całą dobę dozór oraz zaakceptować zamknięcie. Dlatego przypadający na koniec grudnia 1842 roku wyjazd miał być dla poety wyzwoleniem, a może ucieczką – zarówno z murów kliniki, jak i z zatłoczonego Paryża, w którym nigdy nie potrafił zagrzać na dłużej miejsca. Właśnie podczas tej podróży ujawnia się to, czego zapowiedzią były ataki choroby – dziwne pęknięcie między światem rzeczywistym a światem snów, między jasną i mroczną stroną ludzkiej egzystencji. Oto bowiem 18 marca 1843 roku pisze poeta z Kairu do ojca:

¹⁰ A. Dumas *Causerie avec mes lecteurs*, „Le Mousquetaire” 10 grudnia 1853.

¹¹ Melancholijne napięcie między poczuciem sensu a jego brakiem analizuje J.-N. Illouz w artykule *Savoir et mélancolie. Autour de l'hermétisme des „Chimères”* ze zbioru *Gérard de Nerval. „Les Filles du feu”, „Aurélia”, Soleil noir, textes réunis par J.-L. Diaz, SEDES, Paris 1997, s. 125-131.*

Słońce jest w tym kraju naprawdę dużo jaśniejsze niż w naszym i ma się wrażenie, jakby to było słońce pierwszej młodości, kiedy nasz organizm był jeszcze silny. Życ tu, to odjąć sobie dziesięć lat.¹²

Ten list to nie tylko wyraz zachwytu orientalną przyrodą – podobne relacje nie były wszakże w romantyzmie rzadkością, dość wspomnieć o reportażach z podróży na Wschód Chateaubrianda, Lamartine’a, Flauberta i Du Campa. To także próba naprawienia stosunków z ojcem, który nigdy nie zaakceptował literackiej kariery syna. To wreszcie – a może: przede wszystkim – dowód wysiłku, który Nerval zadał sobie, by uporządkować własne życie, by wydobyć z tego życia porządek, jasny sens. Element deskryptywny miesza się więc w tym przypadku z metaforiką solarną, ta zaś nadaje prostemu – zdawać by się mogło – sprawozdaniu wymiar soteriologiczny. Niestety, zbawienia nie dostępuje się łatwo, a pogmatwanej egzystencji nie da się uporządkować podczas jednej, choćby i długo trwającej, wyprawy. Dlatego w relacjach ze wschodniej podróży łatwo znaleźć fragmenty będące zaprzeczeniem słów kierowanych do ojca – tak rzecz wygląda w notatce, którą Nerval ostatecznie zredagował i opublikował w „Revue des deux mondes” 1 czerwca 1846, a potem włączył do wydanego w roku 1851 tomu *Voyage en Orient*:

[...] nie chcę powiedzieć, że wieczne lato zawsze czyni życie szczęśliwym. Czarne słońce melancholii, które rzuca mroczne promienie na czoło marzącego anioła u Alberta Dürera, wznosi się czasami także nad lśniąącymi równinami Nilu, niczym nad brzegami Renu, w mroźnym pejzażu Niemiec. Przyznam nawet, że – z braku mgły – to kurz jest pełnym smutku welonem przysłaniającym jasność dnia na Wschodzie.¹³

Słońce przemienia się tu we własne przeciwieństwo, miast dawać światło i ogrzewać – budzi niepokój. Nerval doskonale zdaje już sobie sprawę

12 G. de Nerval *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de C. Pichois, Gallimard, Paris 1989, t. 1, s. 1394 – „Véritablement le soleil est beaucoup plus brillant dans ce pays que dans le nôtre et il semble qu’on n’ait vu ce soleil-là que dans la première jeunesse, quand les organes étaient plus frais. C’est presque rajeunir de dix ans que de vivre ici”.

13 Tamże, t. 2, s. 301 – „[...] je ne veux pas dire qu’un éternel été fasse une vie toujours joyeuse. Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l’ange rêveur d’Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d’Allemagne. J’avouerai même qu’à défaut de brouillard, la poussière est un triste voile aux clartés d’un jour d’Orient”.

z tego, że jeśli jakiegokolwiek zbawienie jest jeszcze możliwe, to jest to – zgodnie z inicjacyjną formułą w różnych tradycjach ezoterycznych¹⁴ – zbawienie przez śmierć. Trzeba doświadczyć ciemności, by móc ją przewyciężyć, inaczej człowiek nigdy nie pozna siebie samego. Znamienne wydaje się to, że odkryciu tej prawdy patronuje Albrecht Dürer i jego *Melencolia I*. To pierwsze, i jakże wymowne!, nawiązanie Nerval do słynnego miedziorytu – to także pierwszy tekst, w którym poeta sięga po metaforę czarnego słońca. Skąd ono się tu wzięło? Wiadomo, że obraz ten – chętnie łączony z dziełem Dürera zarówno przez Nerval, jak i Hugo czy Gautiera – tak naprawdę nie znajduje odzwierciedlenia na miedziorycie (u Dürera nie ma wszakże żadnego czarnego słońca). Nerval nie odsyła nas zatem wprost do mistrza z Norymbergi, ale każe nam na niego spoglądać przez pryzmat tradycji literackiej – nieco naiwne wydają mi się jednak podejmowane np. przez Jamesa S. Patty'ego¹⁵, próby ustalenia, który utwór mógłby w tym przypadku uchodzić za hipotekst – *Le Poète* (1823) Hugo? *Melancholia* (1834) Gautiera? A może *Der Schiffbrüchige* (1827) Heinego?¹⁶ Patty chciałby metaforę czarnego słońca u Nerval po- wiązać przede wszystkim z *Melancholia* Gautiera – bo to przecież serdeczni przyjaciele, być może nawet sam Nerval podsunął na początku lat 30. to wyobrażenie Gautierowi, a potem jedynie wrócił do swego pomysłu? Do tej listy możliwych powinowactw można by dodać jeszcze jednego autora – Rétifa de La Bretonne, któremu Nerval poświęcił zresztą ważny esej zatytułowany *Les Confidences de Nicolas*, opublikowany po raz pierwszy w „Revue des deux mondes” w roku 1850¹⁷. Wydaje mi się jednak, że na tak postawione pytanie (skąd Nerval zaczerpnął metaforę czarnego słońca?) nigdy już nie odpowiemy – ale jakie ma to właściwe znaczenie? Gra toczy się tu przecież o stawkę dużo większą; nie chodzi bowiem o ustalenie sieci intertekstualnych nawiązań, ale o życie. O życie, które nagle, z nieznanых przyczyn się załamuje,

14 Przemieszczenie wspomnianych tradycji w twórczości Nerval oraz współistnienie w jej ramach różnych porządków religijnych i światopoglądowych były omawiane wielokrotnie, dlatego pozwalam sobie w tym miejscu odesłać Czytelnika do reprezentatywnych dla tego problemu opracowań: C. Aubaude *Nerval et le mythe d'Isis*, Éditions Kimé, Paris 1997; S. Martin *Rêve initiatique à Pompéi: Nerval et le mythe du „dieu qui meurt”*, „Études françaises” 1997 no 2, s. 111-126; S. Glatigny *Gérard de Nerval. Mythe et lyrisme dans l'œuvre*, L'Harmattan, Paris 2008.

15 J.S. Patty *Dürer in French Lettres*, Champion – Slatkine, Paris–Genève 1989, s. 207-208.

16 Na ten temat zob. także G. Rouger *En marge des „Chimères”*, „Cahiers du Sud” 1948 no 292, s. 430-432.

17 O tym, dość prawdopodobnym, odniesieniu piszą C. Pichois i M. Brix w *Dictionnaire Nerval*, Du Lérot, Tusson–Charente 2006, s. 438-439 (hasło: *Soleil noir de la mélancolie*).

pęka i odkrywa w sobie mrok. Opis czarnego słońca nad brzegami Nilu – podobnie jak opis lśniącego słońca z listu do ojca – ma bowiem dwa wymiary: dosłowny, w którym odwołanie do Dürera można uznać za efektowny, choć nieco ekscentryczny popis poety, i przenośny, który sprawia, że w tej relacji zaczynamy dostrzegać niepokój konkretnego człowieka, jego walkę o przetrwanie mimo niesprzyjających warunków. I to właśnie zapisem tej walki są dwa słynne utwory Nerval, w których ponownie pojawia się metafora czarnego słońca: *El Desdichado* (1853) i *Aurelia* (1854).

Wydaje się, że dla zrozumienia sensu tej metafory w *El Desdichado* kluczowy jest pierwszy wers sonetu:

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé.¹⁸

Tu właśnie kryją się dwa zasadnicze problemy, z którymi musi się zmierzyć Nerval: pierwszym jest kwestia tożsamości (kim jest w tym wierszu „ja”?, co odczuwa i jakie więzi łączą je ze światem?), drugim – doświadczenie czasu¹⁹.

Michel Brix trafnie podkreśla, że w utworach Nerval z lat 50., a więc poprzedzających śmierć poety, podmiotowość jest kwestią centralną – „Sonety [z cyklu *Les Chimères* – przyp. P.Ś.] stawiają pytania dotyczące tożsamości autora; podmiot rozpada się na różne wcielenia, a poezja sprawia, że objawia się on w symfonii głosów, które mówią «ja» [...], wydaje go też na pastwę przejmujących uczuć [...] oraz sił i drgań, które się w nim krzyżują”²⁰. Trudniej mi jednak zgodzić się z tym, że jest to „podstawowa przesłanka estetyczna”²¹

18 G. de Nerval *Œuvres complètes*, t. 3, s. 645 (wszystkie cytaty z wiersza pochodzą ze wskazanego wydania; rezygnuję z przytaczania polskiego przekładu A. Ważyka z powodu jego licznych rozbieżności z oryginałem).

19 Stosunek do czasu za jeden z kluczowych komponentów *El Desdichado* uznaje także J. Geninascas – zob. tegoż *Une lecture de „El Desdichado”*, Minard, Paris 1965, s. 12. Obszernie o znaczeniu czasu w całej twórczości Nerval (także w interesującym mnie sonecie) pisze Ph. Destruel w książce *L’écriture nervalienne du temps. L’expérience de la temporalité dans l’œuvre de Gérard de Nerval*, Nizet, Paris 2004.

20 M. Brix – wstęp do G. de Nerval, *Les Filles du Feu. Petits Châteaux de Bohême. Promenades et Souvenirs*, Librairie Générale Française, Paris 1999, s. 24-25.

21 Tamże, s. 24. Z podobnych powodów nie do końca podzielam zdanie M. Siwiec, która twierdzi, że „sonet otwierający *Chimery* ma niewątpliwie ogromne znaczenie nie tylko dla odkrywania sensu innych utworów Nerval, ale także dla zrozumienia, czym była dla romantyka poezja, z jakich sprzecznych dążeń wyrastała. Jest to arcydzieło przede wszystkim praktyki, ale i teo-

sonetów. Nie chodzi tu bowiem o żaden spór estetyczny ani o wystąpienie przeciwko nakazom (jeszcze klasycystycznym) wyraźnie ograniczającym akceptowaną w poezji dozę intymności – po co Nerval miałby to robić w pierwszej połowie lat 50.? Świadczyłyby to raczej o jego anachroniczności i na pewno nie dałoby się interpretować jako nowoczesny rys jego pisarstwa. A więc po co? Sądzę, że dużo istotniejsze są tu względy egzystencjalne – poeta prezentuje się jako człowiek posępny, mroczny (*ténébreux*), jako wdowiec (*veuf*) oraz ktoś niepocieszony (*inconsolé*), ponieważ obawia się, że w porządku biograficznym traci samego siebie, że go ciągle ubywa – najpierw dlatego, że postradał to, co miał, a następnie dlatego, że – nie mając nic – może określać się jedynie poprzez doznaną stratę (czyli w sposób negatywny)²². Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na to, że wszystkie dopełnienia zostały w pierwszym wersie poprzedzone rodzajnikami określonymi. Taki zabieg usuwa z ponawianych przez podmiot prób określenia własnej tożsamości przygodność i przypadkowość; pierwszy wers nie wyraża zatem stanu, który przy odrobinie szczęścia można by przezwyciężyć. To jakby wyrok i zarazem wyraz przeświadczenia, że straty w żaden sposób powetować się nie da²³. Przypomnijmy tu zatem, że Nervalowi – mimo że był uznawany przez innych romantyków za wesołego, choć ekscentrycznego kompana – poczucie straty towarzyszyło niemal od dzieciństwa: jako dwulatek stracił matkę, której

rii literatury” (M. Siwiec *Koncepcja poezji w romantycznej deklaracji poetyckiej: „El Desdichado” Gérarda de Nerval’a*, s. 222). Jeśli weźmiemy pod uwagę powikłania biograficzne oraz świadomość Nerval’a, który usiłował ukryć się przed szaleństwem w słowie, w wypowiedzi, z trudem jedynie będziemy mogli się zgodzić na to, by w *El Desdichado* widzieć jedynie popis poetyckiej maestrii. Nie chodzi mi przy tym o to, że sugestie Brix’a i Siwca są nieuzasadnione – wprost przeciwnie, ich interpretacje są spójne, przekonujące, ale – odnoszę wrażenie – zbyt skupione na wsobnych problemach literatury, tymczasem siła sonetu Nerval’a wynika z jego związków ze światem wobec niego zewnętrznym.

22 Słusznie pisze na ten temat J. Hartwig (*Gérard de Nerval*, s. 13): „poczucie utraty odgrywać będzie rolę dominującą w jego istnieniu ludzkim i pisarskim. Będzie patronował jego podróżom w głąb siebie samego, poprzez sny i szaleństwo, którego padnie ofiarą, i dalej jeszcze – w genealogię własną, którą zwiąże z genealogią całej ludzkości, czując się obecny w każdym etapie jej dziejów i szukając w jej doświadczeniach rozwiązania wspólnych zagadek, które każdemu z osobna podsuwa wspólny los”.

23 Na ten temat zob. J. Dhaenens *Le Destin d’Orphée. Étude sur „El Desdichado”*, Minard, Paris 1972, s. 20. Sądzę, że Dhaenens niepotrzebnie sugeruje, że podkreślenie niezmienności, jakby determinizmu, które w pierwszym wersie pojawia się jako skutek użycia rodzajników określonych, przenosi nas ze sfery egzystencji w sferę esencji, z życia w wymiar symboliczny. Choć i taka interpretacja zdaje się uzasadniona, myślę, że Nervalowi nie zależy na ucieczce, ale właśnie na ciągłym balansowaniu między dwoma przestrzeniami: jawy i snu, rzeczywistości i marzenia.

nigdy właściwie nie znał²⁴, potem konsekwentnie rozluźniał się jego kontakt z ojcem²⁵, nie potrafił podtrzymać związku z Jenny Colon... Wreszcie – do tknęła go obawa, że kolejne kryzysy i napady szaleństwa to nic innego, jak tylko zapowiedź utraty siebie samego, bo czym innym jest brak kontroli nad własnym postępowaniem? Tę obawę potwierdza multiplikacja tożsamości – w drugim werse podmiot deklaruje bowiem, że jest „le Prince d'Aquitaine à la tout abolie”. Z kolei w werse dziewiątym dochodzi do zaskakującego przesunięcia, którego konsekwencją jest utrata wszelkiej pewności – oto zdanie oznajmujące z dystychu otwierającego sonet przemienia się w pytanie, sugerujące coraz większe wątpliwości związane z tym, kim tak naprawdę jest podmiot: „Suis-je Amour ou Phébus? ... Lusignan ou Biron?”. Jakby tego było mało, w przedostatnim werse podmiot podejmuje jeszcze próbę utożsamienia się z Orfeuszem. I choć to ciągle ta sama osoba, jednak jej tożsamość rozmywa się wśród aluzji o charakterze biograficznym i mitologicznym. Słusznie pisze Jean-Pierre Richard, że „zamiast się utwierdzać, Nervalowskie «ja» będzie się więc wahać, zastanawiać: oznajmienie zostanie zastąpione przez pytanie, myślник przez «czy», powtórzenie przez alternatywę [...]». Ta wymiennosc tożsamości domniemanej i wątpliwej tworzy wewnętrzny rytm *Chimer*²⁶.

I w tym dopiero miejscu otwiera się przestrzeń dla rozważań nad estetyką słowa poetyckiego. Nie jest to jednak przestrzeń oderwana od życia, ograniczona do problemów poruszanych w podręcznikach poetyki czy retoryki; wprost przeciwnie, słowo poetyckie wyrasta tu z życia, jest nim poświadczony i ma rację bytu tylko jako element egzystencji. Dlatego Nerval zaczyna o to słowo walczyć, by pokazać, że władza nad nim jest sygnałem obecności, istnienia, zdrowych zmysłów, nienaruszonej przez chorobę zdolności klarownego myślenia. Taki właśnie sens mają zapewnienia, które poeta kieruje do Janina i Dumasa. Przypomnijmy, że Jules Janin opublikował 1 marca 1841 roku w „Journal des Débats” artykuł będący w istocie upublicznieniem

24 M. Brix twierdzi, że symboliczna figura matki stała się dla Nerval'a zarówno źródłem inspiracji, jak i chorobliwą obsesją – zob. M. Brix *Ambivalence de la figure maternelle*, w: tegoż *Les Déesses absentes. Vérité et simulacra dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Klincksieck, Paris 1997, s. 248-253. Zob. także J. Broustra *Gérard Labrunie: noir val, narval ou Nerval, „L'information psychiatrique”* 2010 vol. 86, s. 725-732.

25 Na ten temat zob. M. Brix *Nerval et le docteur Labrunie: de la correspondance à l'œuvre littéraire*, „Revue belge de philologie et d'histoire” 1992 no 3, s. 654-664. Brix kończy ten artykuł w bardzo wymowny sposób: „Dość powiedzieć, że tożsamość Gérarda może się jedynie chwiać między znanym, lecz odrzuconym ojcem i matką, której cień na próżno ścigał” (tamże, s. 664).

26 J.-P. Richard *Poezja i głębia*, przeł. i post. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 42-43.

wiadomości o chorobie psychicznej Nerval; co więcej, tekst ten był pomyślany jako pożegnanie z przyjacielem, a zatem mógł czytelnikom nasunąć skojarzenia z nekrologiem. Podobny w charakterze i tonie był cytowany już przeze mnie szkic, którym Alexandre Dumas poprzedził publikację sonetu *El Desdichado* (rzecz ukazała się 10 grudnia 1853 roku). Poruszony tymi deklaracjami Nerval wystosował do kompanów swej młodości dwa pisma, mające charakter dedykacji: Janinowi zadedykował utwór *Lorely, souvenirs d'Allemagne* (1852), a Dumasowi – *Les Filles du Feu* (1854). W obu tekstach Nerval usiłuje dowieść, że w pełni panuje nad słowem, co byłoby niemożliwe, gdyby stał się ofiarą szaleństwa. Jak twierdzi Gisèle Séginger, „poeta eksperymentuje z językiem literackim, który nie wyklucza wyobraźni, ale stara się ją opanować: opowiadanie Nerval jest zawsze opowiadaniem o fantazmatach – złudzeniach, snach, szalonych przewidywaniach; nigdy nie jest jednak opowiadaniem szaleńca”²⁷. Poezja jawi się więc Nervalowi jako stop tego, co możliwe do opanowania (poetyckie rzemiosło) i tego, co nieustannie człowiekowi się wymyka, także w kierunku szaleństwa (materia życia). Rzemiosło bez życia traci sens, próba opisu życia pozbawiona rzemiosła zmienia się w grafomanię. Poezja nie gwarantuje odzyskania czegokolwiek, daje tylko (może: aż) okazję do oswojenia straty, przepracowania jej i uczynienia znośną. Nigdy jednak nie sprawi, że wdowiec odzyska utraconą żonę. Dlatego tak ostrożnie należy interpretować wspomnianą już przeze mnie próbę podmiotu, który usiłuje ukazać swe podobieństwo do Orfeusza. Twierdzi, że dwukrotnie udało mu się pokonać wody Acheronu (czyli rzeki smutku) z lirą Orfeusza w ręku. Nie oznacza to jednak łatwego zwycięstwa, nie uzasadnia też zbyt pochopnego pragnienia tych, którzy w poezji Nerval chcieliby dostrzec przedłużenie poezji orfickiej. Owszem, to istotne odniesienie, jednak – przypomnijmy – wyobrażenia związane z poetyckim orfizmem każą nam widzieć w Orfeuszu poetę doskonałego, który panując nad lirą, panuje tym samym nad światem. U Nerval, wprost przeciwnie, maestria poetycka i samoświadomość pisarza nie zapewniają wygranej, nie gwarantują szczęścia. Nerval-Orfeusz, twierdzi Jacques Dhaenens, „nie nauczył się nowego życia; jego przeznaczeniem stały się pełna bólu wierność oraz pamięć o popełnionym błędzie [chodzi o nieroztropność Orfeusza, który – pragnąc spojrzeć na Eurydykę – złamał zakaz bogów i na zawsze utracił ukochaną]”²⁸. Mimo tych druzgocących doświadczeń

27 G. Séginger *Rewolucja języka literackiego*, przeł. P. Śniedziewski, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2005 nr XII, s. 191.

28 J. Dhaenens *Le Destin d'Orphée...*, s. 5. Zob. też tamże, s. 33.

Nerval-Orfeusz decyduje się jednak pisać. Niby wydaje na siebie wyrok, już w pierwszym wersie podkreślając wydziedziczenie i separację (skoro jest wdowcem, to utracił swą żonę – Eurydykę, bądź Muzę), czyli niemożliwość dzieła, ale oznajmiając to, przeczy sobie. Zdaje się, że w ten sposób pojawia się w wierszu francuskiego poety dialektyczne napięcie znane ze słynnego eseju Friedricha Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. Nerval wspomina przeszłość, w której pojawiają się dwa dominujące doświadczenia: 1) radość i poczucie pełni związane z bliskością Eurydyki-Muzy, 2) rozpacz, spowodowana utratą ukochanej i prowadząca do zwątpienia w sens poezji. Na tym jednak nie koniec, ponieważ Nerval – podobny w tym do sentymentalnego poety w rozumieniu Schillera – usiłuje oswoić stratę, zagadać ją, ponieważ tylko tak przeżyć może i poezja, i poeta. Brak słów w obliczu tragedii musiałby bowiem pogrążyć podmiot w bólu i wywołać emocjonalną zapaść, jak słusznie twierdzi Julia Kristeva²⁹. Tymczasem Nerval pisze – pozornie wbrew sobie. Ubiera w słowa osobistą tragedię i to właśnie ona staje się w tym momencie jego Muzą, nową, inną od poprzedniej, ponieważ tego, co było, nie da się odzyskać już (był tego świadomy także Schiller, który poetę sentymentalnego pozbawił Arkadii, dając mu w zamian migotliwe wyobrażenie Elizjum). Brakującym, trzecim elementem doświadczenia jest zatem pismo, niebędące ani dowodem na odzyskanie ukochanej, ani sygnałem zwycięstwa – to raczej pismo pełne wspomnień, od których już nigdy nie uwolni się terażniejszość poety.

Tak oto dochodzimy do drugiego problemu, który udało się Nervalowi poruszyć w pierwszym wersie *El Desdichado* – mam na myśli problem czasu. Pogrążony w smutku człowiek jest – Nerval pisze: „je suis”. Podmiot trwa – jakby na przekór doświadczeniu, wbrew sobie. Bo przecież wszystko, co ważne, już się wydarzyło. Czas terażniejszy zostaje więc uzupełniony o wspomnienia, czyli o czas przeszły. Cały sonet jest zbudowany na przecięciu tych dwóch czasów (*présent* obok *passé composé* i *imparfait*). Brakuje za to czasu przyszłego, jakby żadne wybawienie nie było możliwe, a podmiot zmuszony był trwać w smutku i ciągłym rozpamiętywaniu poniesionej straty. Dlatego zaraz po dystychu otwierającym sonet pojawia się wers, w którym czytamy: „Ma seule étoile est morte”. I znowu: niezależnie od tego, czy gwiazdę będziemy rozumieć jako poetycki pseudonim matki Nerval, jako symbol Jenny Colon czy też, po prostu, jako synonim Muzy, istotne wydaje się to, że jest to gwiazda

²⁹ Zob. J. Kristeva *Czarne słońce* (zwłaszcza rozdz. *Przeciw depresji: psychoanaliza*, s. 3-35, i *Życie i śmierć mowy*, s. 37-73).

martwa³⁰. Sama śmierć się już zatem wydarzyła, a podmiot trwa – opuszczony, samotny, pozbawiony nadziei. Jednak, jakby wbrew temu rozpoznaniu, w drugiej strofie pojawia się zagadkowa apostrofa, kierowana do lirycznego „ty”, któremu udało się odmienić stan emocjonalny podmiotu: „toi qui m’as consolé”. Stało się to jednak w przeszłości – wówczas owo „ty” pocieszyło podmiot liryczny. *Participe passé* zostało tu wyraźnie użyte jako komponent gramatycznej formy czasu *passé composé* – w ten sposób powstaje w wierszu frapująca opozycja między naznaczoną smutkiem, „trwającą” terażniejszością, którą w pierwszym wersie wyraża rzeczownik „l’inconsolé”, a przeszłością, będącą czasem utraconego szczęścia i wyrażoną imiesłowem „consolé”³¹. Dopełnieniem rymu jest przymiotnik, który w klauzuli wersu siódmego określa serce podmiotu – „mon cœur désolé”. W tym jednak przypadku sprawa jest jeszcze bardziej skomplikowana, ponieważ można to sformułowanie rozumieć w dwojaki sposób. Albo serce jest teraz (w terażniejszości) smutne, albo było przepełnione smutkiem już w przeszłości, nawet wówczas, gdy było pocieszane przez tajemnicze „ty” liryczne³². Pierwsza ze wskazanych możliwości akcentuje zatem nieszczęśliwe przeznaczenie podmiotu, który – po chwilach szczęścia, względnej stabilizacji – skazany jest na smutek, ciągłe powroty do przeszłości tylko po to, by intensywniej doświadczać straty. W przypadku drugim rzecz jest jeszcze bardziej beznadziejna, ponieważ tekst podaje w wątpliwość minioną radość, która okazuje się tylko fantazmatem, urojeniem podmiotu niezmiennie pogrążonego w rozpaczę bądź melancholii. Dodaję – melancholii, ponieważ siódmy wers w całości wygląda tak: „La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé”. Podmiot apeluje, by „ty” liryczne zwróciło mu „kwiat”, który niegdyś tak bardzo mu się podobał. Rzeczownik „fleur” zapisany został kursywą – podobnie jak trzy inne słowa w sonecie: „Soleil noir” oraz „Melancolie”. Zredagowany przez poetę tekst świadczy zatem w tym przypadku o jakimś rodzaju znaczeniowej wspólnoty. Ale jakim? Sprawa się rozjaśnia, gdy sięgniemy po jeden z istniejących rękopisów *El Desdichado*, w którym Nerval zanotował, że interesujący nas kwiat to... orlik³³. Niby nic, ale w języku

30 Warto dodać, że bardzo podobna metafora gwiazdy zwiastującej śmierć pojawia się w opowiadaniu Nerval’a *Aurelia* – zob. G. de Nerval *Śnienie i życie*, przeł. R. Engelking, T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 77-78.

31 Na ten temat zob. J.W. Kneller *The Poet and his Moira: „El Desdichado”*, „Publications of the Modern Language Association” 1960 vol. 75, s. 406.

32 Podobną interpretację sugeruje J. Dhaenens *Le Destin d’Orphée...*, s. 44.

33 Zob. G. de Nerval *Œuvres complètes*, t. 3, s. 1278 (przypis nr 6).

francuskim orlik to „ancoli”, co w wierszu tworzyłoby dodatkowy, wewnętrzny rym. Oczywiście, zbieżność dźwiękowa nie ma tu żadnego uzasadnienia etymologicznego (oba wyrazy mają zupełnie różne źródłosłowy), mimo to orlik uznawany jest za... kwiat melancholii! Tak oto domyka się krąg znaczeń, które prowadzą jednak do całkowitego pograżenia podmiotu. Okazuje się bowiem, że smutnemu sercu przypadł do gustu kwiat symbolizujący melancholię – trudno zatem przypuszczać, by ewentualne zwrócenie, oddanie tego kwiatu mogło podmiotowi w czymkolwiek pomóc. Jego przeznaczenie jest bowiem nierozdzielnie połączone ze smutkiem, a nad jego głową wschodzi wyłącznie czarne słońce melancholii – „le *Soleil noir* de la *Mélancolie*”.

W *El Desdichado* metafora czarnego słońca, którą Nerval zaczerpnął zapewne od Gautiera (z poematu *Melancholia*) i – podobnie jak jego przyjaciel – połączył z miedziorytem Dürera (co poświadcza przywołany wcześniej fragment z *Podróży na Wschód*), ma zatem przede wszystkim wymiar osobisty. I to w podwójnym znaczeniu – odnosi się bowiem zarówno do samego Nerval (biograficzna lektura sonetu *El Desdichado* wydaje mi się doskonale uzasadniona), jak i do podmiotu lirycznego (czy też, nieco precyzyjniej, podmiotu melancholijnego) jego wiersza. W obu przypadkach o linii życia decydują trzy komponenty: 1) zmultiplikowana tożsamość; 2) doświadczenie straty; 3) napięcie między czasem przeszłym (pozornie szczęśliwym) i teraźniejszym (w którym podmiot w pełni zdaje sobie sprawę z własnego wydziedziczenia i traci nadzieję na jakiegokolwiek odkupienie – dlatego w sonecie w ogóle nie pojawia się czas przyszły). Jest jednak jeszcze jeden utwór, w którym możliwe znaczenia metafory czarnego słońca zostały wyraźnie wzbogacone – mam na myśli wspomniane już wcześniej opowiadanie zatytułowane *Aurelia*, którego redakcja miała być rodzajem terapii zaleconej Nervalowi przez doktora Blanche’a³⁴.

Narrator w tym utworze zadaje pewnego razu wujkowi pytanie dotyczące istoty Boga³⁵. Krewny odpowiada bez zbędnego wahania – „Bóg to słońce”³⁶. Jest to wspomnienie solarnego kultu, który tajemniczy wujek – jako amator

34 Na ten temat zob. J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, s. 68.

35 Fragment poświęcony *Aurelii* jest poprawioną i rozbudowaną wersją uwag, które poświęciłem temu opowiadaniu w innym miejscu – zob. P. Śniedziewski *Obraz czarnego słońca w wybranych utworach francuskich i polskich romantyków (rekonesans)*, „Prace Polonistyczne” 2015, s. 203-205.

36 G. de Nerval *Śnienie i życie*, s. 107. Wszystkie cytaty z *Aurelii* pochodzą ze wskazanego wydania – dalej lokalizuję je w tekście głównym, podając tytuł utworu oraz numer strony.

rzymskich i celtyckich starożytności – musiał znać doskonale. W jego słowach można też doszukać się przekonania, zgodnie z którym słońce (dające światło i życie) jest tożsame z Bogiem miłującym swe stworzenie. Narrator usiłuje dzięki podobnym stwierdzeniom odbudować w sobie nadwątloną wiarę, powrócić do stanu niewinności – dlatego tym bardziej przerażający i niszczący wszelką nadzieję zdaje się w *Aurelii* obraz czarnego słońca:

Dotarwszy na plac Zgody, postanowiłem ze sobą skończyć. Parę razy szedłem już w stronę Sekwany, ale coś mi przeszkadzało w spełnieniu mego zamiaru. Na niebie błyszczały gwiazdy. Naraz zwidziało mi się, że wszystkie jednocześnie gasną, jak przed chwilą świece w kościele. Pomyślałem, że czas się wypełnił i nadchodzi koniec świata, zapowiedziany w Apokalipsie świętego Jana. Zdawało mi się, że na pustym niebie widzę czarne słońce, a nad Tuilieriami kulę czerwoną jak krew. Szepnąłem w duchu: „Zaczyna się wieczna noc i będzie straszna. Co się stanie, kiedy ludzie zauważą, że nie ma już słońca?”. (*Aurelia*, s. 110-111)

Początkowo zagadka czarnego słońca ma dla narratora przede wszystkim charakter astronomiczny – to efekt przedziwnego zaburzenia w przestrzeni kosmicznej, którego konsekwencją może być zniszczenie wszechświata. Z przecuciem kosmicznej zagłady korespondują jednak wyobrażenia eschatologiczne o wyraźnie religijnym zabarwieniu. Narrator obawia się „wiecznej” i „strasznej” nocy, jakby brak światła słonecznego był równoznaczny z zaniemotaniem soteriologicznej władzy Chrystusa. Nie bez powodu w przywołanym cytacie pojawia się nawiązanie do Apokalipsy, w której czytamy:

I ujrzałem: gdy otworzył pieczęć szóstą, stało się wielkie trzęsienie ziemi i słońce stało się czarne jak włosienny wór, a cały księżyc stał się jak krew. I gwiazdy spadły z nieba na ziemię, podobnie jak drzewo figowe wstrząsane silnym wiatrem zrzuca na ziemię swe niedojrzałe owoce. Niebo zostało usunięte jak księga, którą się zwija, a każda góra i wyspa z miejsc swych poruszone.³⁷

O ile jednak w Apokalipsie czarne słońce jest zwiastunem Sądu Ostatecznego (jest więc przerażające, ale zapowiada sprawiedliwy Sąd Boży – i w tym sensie nie jest odarte z nadziei i wiary), o tyle w *Aurelii*, w której Nerval czyni

37 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań Warszawa 1990, s. 1402 (Apokalipsa św. Jana, 6,12-14).

jasną aluzję do *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga* (1796) Jeana-Paula, czarne słońce staje się synonimem wszechogarniającej pustki. To absolutny koniec, który nie daje żadnej szansy na przetrwanie; co więcej, jest związany z porażającym dla człowieka doświadczeniem kosmicznej samotności. Nie ma bowiem żadnej instancji, która miałaby moc zbawienia rodzaju ludzkiego. Można więc zaryzykować tezę, że czarne słońce to diabelski znak, sugerujący nieobecność Boga i rozpacz porzuconego człowieka. W tym sensie, prócz odwołania do *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa...*, mielibyśmy w *Aurelii* do czynienia ze wspomnieniem innego utworu Jeana-Paula – *Zaćmienia księżyca*. Nerval znał ten tekst doskonale, ponieważ przełożył go i opublikował w roku 1830 na łamach „*Mercure de France au XIXe siècle*” (utwór ten został też przetłumaczony na język polski przez Józefa Bohdana Dziekońskiego i ogłoszony drukiem w „*Bibliotece Warszawskiej*” w 1841 roku). W *Zaćmieniu księżyca* czytamy o jasnych, nieskalanych duszach, które przebywają na księżycu i kolejno przybierają ziemską postać, by po śmierci powrócić do arkadyjskiej, księżycowej krainy. W XVIII stuleciu o przyszłość tych dusz zaczyna się walka między „geniuszem zła”³⁸ („czarnym geniuszem”³⁹, czyli diabłem) a „nadobnym młodzieńcem”⁴⁰ (czyli „geniuszem religii”⁴¹, Chrystusem pośredniczącym między duszami i Bogiem). Co ciekawe, w tym utworze Jeana-Paula dwukrotnie spotykamy się z epitetem „czarna ziemia”⁴², która w ten sposób – jako przestrzeń próby (i domniemanego grzechu) – jest przeciwstawiona jasnemu, doskonałemu księżycowi. Jednak i ten, z powodu działań diabła, zostaje skalany – czego sygnałem jest pojawiająca się na jego powierzchni czarna plama:

I oto patrz[,] jak potwór swój długi i cienki, jako raka morskiego ogromne nożyce, rozdwojony język na księżyc wypuścił, lilie rozciął i czarną na księżycu pozostawił plamę.⁴³

38 J.-P. Richter *Zaćmienie księżyca*, przeł. J.B.D. [J.B. Dziekoński], „*Biblioteka Warszawska*” 1841, t. 3, s. 414.

39 Tamże, s. 415.

40 Tamże, s. 416.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 414.

43 Tamże, s. 416. Szczególnie interesujące wydaje się tym przypadku to, że Jean-Paul (a za nim Nerval i Dziekoński), pisząc o plamach na księżycu, włącza się w trwającą od stuleci dyskusję

Diabeł przyczynia się także do jeszcze większego skażenia ziemi. Jak napisałem, ziemia początkowo ukazywana jest w tym utworze jako przestrzeń próby, zaś po ingerencji „geniusza zła” staje się miejscem śmierci, a ów geniusz zostaje porównany do „ogromnej wieży prochowej pełnej cichej i czarnej śmierci”⁴⁴. Jednocześnie „geniusz religii”, któremu towarzyszy słoneczny blask (będący potwierdzeniem soteriologicznego charakteru jego misji), zstępuje na ziemię w towarzystwie czystych dusz, by przeciwstawić się mocy piekielnej. Tak przemieszane zostały w utworze Jeana-Paula dwa porządki – astronomiczny i religijny, co – jak się zdaje – ma również niebagatelne znaczenie w interpretacji *Aurelii*. Narrator w opowiadaniu Nerval kontynuuje bowiem swą przechadzkę po nocnym Paryżu, dostrzegając coraz bardziej niepokojące znaki:

Znalazłszy się blisko Luwru, wyszedłem na plac, tam czekał mnie osobliwy widok. Poprzez gnane wiatrem chmury ujrzałem kilka pędzących z wielką szybkością księżyców. Pomyślałem, że ziemia ruszyła z posad i błądzi po niebie jak statek o strzaskanych masztach, to bliżej, to dalej od gwiazd, które na przemian rosły i malały. Kontemplowałem ten chaos ze dwie albo i trzy godziny. (*Aurelia*, s. 111)

Nieco dalej narrator zdaje się utożsamiać słońce z osobą Chrystusa – zanik jasności tłumaczy więc nieobecnością Jezusa, która jest zapowiedzią nieszczęścia i zagłady⁴⁵. W taki sposób religijna interpretacja fenomenu czarnego słońca, wyraźnie zakorzeniona w tradycji chrześcijańskiej, zajmuje miejsce rozważań o charakterze astronomicznym:

o charakterze astronomiczno-religijnym, której przedmiotem były zarówno tajemnicze plamy na księżycu, jak i nie mniej niepokojące plamy na słońcu. Te ostatnie zaprzętały między innymi wyobraźnię Gautiera – zob. M. Eigeldinger *L'image solaire dans la poésie de Gautier*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 1972 no 4, s. 638. Na temat plam słonecznych oraz ich literackich reprezentacji zob. G. Raubo „Ludzie się na górne zapatrują obroty”. *Astronomiczne konteksty literatury polskiego baroku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

44 J.-P. Richter *Zaćmienie księżycy*, s. 416.

45 Można tu bez wątpliwości dostrzec inspirację, jaką Nerval czerpał z *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa...* Jeana-Paula. Związek *Aurelii* z tym utworem podkreśla także J.-N. Illouz, pisząc o technice narracyjnej Nerval – zob. J.-N. Illouz *Nerval. Le „rêveur en prose”. Imaginaire et écriture*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, s. 166-176. Z kolei S. Martin (*Rêve initiatique à Pompé...*, s. 125) interpretuje metaforę czarnego słońca jako „obraz śmierci Boga” pojawiający się w wierszu Nerval *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym*, będącym również naśladowaniem *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa...* Jeana-Paula.

Rozstrzygnąłem w duchu, że słońce zachowało jeszcze dość blasku, by oświetlać ziemię przez trzy dni, ale zużywa już własną substancję, bo rzeczywiście wyglądała na zimne i odbarwione. Ciastkiem zaspokoilem głód, chcąc nabrać sił na drogę do domu niemieckiego poety. Wchodząc, powiedziałem mu, że wszystko już skończone i że musimy przygotować się na śmierć. (*Aurelia*, s. 111)

Czarne słońce jest zatem słońcem apokaliptycznym, sygnalizującym – podkreśla Pierre Laforgue – „koniec świata”⁴⁶ i towarzyszący mu sąd nad śmiertelnymi. Jest to jednak, co już akcentowałem, obraz nie do końca zgodny z tym, co na temat Sądu Ostatecznego możemy przeczytać w Apokalipsie św. Jana. O ile bowiem w Biblii sprawiedliwi mogą mieć nadzieję na życie wieczne po Sądzie, o tyle dla narratora Nervalu czarne słońce staje się odpowiednikiem kosmicznej samotności, wyobcowania, i jest jedynie miejscem opuszczonym przez Boga. Na kontekst związany z Apokalipsą, *Mowq...* i *Za-émieniem księżycy* Jeana-Paula, nakłada się w ten sposób ciąg metafor pojawiających się także w poemacie *Le Mont des Oliviers* (1843) Alfreda de Vigny oraz *Le Christ aux Oliviers* Nervalu (1844). W pierwszym z tych utworów czytamy o Jezusie, którego oko jest „sombre et ténébreux”⁴⁷ – co można uznać za odpowiednik czarnego słońca, odpowiedzialnego w tym przypadku za wahania i rozpacz Chrystusa przed męką. Dlatego pogrążony w otchłani smutku Syn wzywa Ojca, jednak „le ciel reste noir et Dieu ne répond pas”⁴⁸, „Comme un marbre de deuil tout le ciel était noir”⁴⁹. Podobnie rzecz przedstawia się w poemacie Nervalu, noszącym zresztą znamienne podtytuł: *Imitation de Jean-Paul*. W tym utworze Chrystus dostrzega „soleils éteints”⁵⁰, które interpretuje jako sygnał nieobecności Ojca; a kiedy utwierdza się w tym przekonaniu, krzyczy:

Un soufflé vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'habite en ces immensités.

46 P. Laforgue *Soleil noir d'„Aurélia”*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 2005 no 4, s. 845.

47 A. de Vigny *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par F. Germain et A. Jarry, Gallimard, Paris 1986, t. 1, s. 149.

48 Tamże.

49 Tamże, s. 152.

50 G. de Nerval *Œuvres complètes*, t. 1, s. 737.

„En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite,
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours;

Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos don't le néant est l'ombre,
Spirale engloutissant les mondes et les jours!”⁵¹

Dwie rzeczy zasługują w tym przypadku na szczególne podkreślenie. Po pierwsze, i najważniejsze, oko Boga, czyli zgodnie z tradycją neoplatońską, która odradza się za czasów romantyzmu⁵² – słońce, przemienia się w przepastny i pusty oczodół, wypełniony czarną nocą. Co ciekawe, francuski rzeczownik „orbite” oznacza zarówno oczodół, jak i... orbitę. Można by zatem stwierdzić, że metafora Nerval'a ma podwójny sens: w porządku metafizycznym świadczy o nieobecności Boga, zaś w porządku astronomicznym jest związana z przeświadczeniem, że wszechświat oszalał, utracił stabilność i podlega fluktuacjom, którym nie sposób zaradzić. Stąd bierze się chaos i tu rodzi się nicłość. I to właśnie jest drugi element godny podkreślenia w przywołanym cytacie. Czarny oczodół lub błędzące bez ładu ciała niebieskie to nie tylko sygnał krańcowej samotności człowieka we wszechświecie, to także wyraz świadomości, że ten wszechświat skazany jest na przypadek, że nie ma żadnej instancji, która odpowiadałaby za jego porządek. Słowem – wszechświat nie jest harmonijnym układem wielu elementów, ale ich akcydentalną kompozycją, która w każdej chwili może się rozpaść, doprowadzając człowieka do zagłady. Jak pisze Gabrielle Chamarat-Malandain, „wizja świata bez Boga jest u Nerval'a przerażająca. [...] Obrazy chaosu, niepokojonego gwałtownymi poruszeniami, pogrążonego w nocy i bezdennej otchłani, wzmagają niepokój ciała i duszy. [...] Wewnątrz tego świata bez Boga, w samym sercu nieprzeniknionej tajemnicy objawiają się dramat człowieka i metafizyczna pustka, na pastwę której jest on wydany”⁵³.

Zajrzenie pod podszewkę świata – ponieważ taki jest cel poetyckiego wysiłku zarówno w *El Desdichado*, jak i w *Aurelii* – prowadzi więc do szczególnie

⁵¹ Tamże.

⁵² Na ten temat zob. M. Brix *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Éditions Peeters, Louvain – Namur 1999.

⁵³ G. Chamarat-Malandain *Le Christ aux Oliviers: Vigny et Nerval*, „Revue d'Histoire littéraire de la France” 1998 no 3, s. 426.

pojętej epifanii, epifanii fikcyjnej bądź pozornej⁵⁴. Bo oto objawieniem jest informacja, że światem ludzkim rządzi przypadek, że człowiek jest we wszechświecie sam i nic nie może na to poradzić. Nie znaczy to jeszcze, że Boga nie ma, ale zdaje się, że wyprowadził się, przynajmniej ze świata dostępnego ludzkim zmysłom. Dlatego chyba człowiek, pogrążony w smutku, widzi nad swą głową raczej czarny oczodół niż jasne i dające ciepło słońce.

Abstract

Piotr Śniedziewski

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY (POZNAŃ)

Black Sun and Wandering Planets: Gérard De Nerval's El Desdichado

This article explores the metaphor of the black sun in Gérard de Nerval's works, in particular the famous sonnet 'El Desdichado' and the autobiographical fiction 'Aurelia'. The French writer uses this metaphor in a variety of contexts (astronomical, religious, solar) in order to signal a melancholy crisis, which characterizes not only the lyrical subject in the sonnet or the narrator in the story, but also the writer himself. Śniedziewski points out the fact that Nerval's metaphor, though it carries a distinctively subjective mark, also appears in many other works (by writers such as Jean-Paul, Heine, Gautier, Hugo) and is inscribed into Romantic attempts to define depressive states.

Keywords

Gérard de Nerval, *El Desdichado*, *Aurelia*, melancholy, black sun

54 W tym miejscu pozwalam sobie odesłać Czytelnika do mojej książki, w której podjąłem zagadnienie fikcyjnej epifanii w poezji XIX stulecia – zob. P. Śniedziewski *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008 (rozd. *Epifania prawie mistyczna i fikcyjna*, s. 297-320).