

Teksty Drugie 1994, 2, s. 54-75



Gnostyczny „Piecyk” Aleksandra Wata

Tomas Venclova

Tłum. Joanna Zach-Błońska

Tomas Venclova

Gnostyczny „Piecyk” Aleksandra Wata

1. Programowo futurystyczny, *Mopsożelazny piecyk* był utworem o wyraźnych ambicjach epistemologicznych: traktował o poznaniu, osiągalnym jedynie za cenę całkowitego samowyrzeczenia. Pod tym względem Wat był kontynuatorem tradycji Baudelaire’a, Nietzschego i Rimbauda. Korzenie tej tradycji sięgają gnozy i Kabały. Rodzaj wiedzy, o który tu chodzi, sprowadzał się w istocie do samowiedzy, ponieważ tajemnice makrokosmosu wpisane były w mikrokosmos ludzkiej osobowości.

Jak przystało na tekst ezoteryczny, poemat Wata szokuje czytelnika swoją niespójnością. Opiera się wszelkim próbom regularnej segmentacji. Formalnie podzielony jest na trzy części: *Pachnące ręce Aleksandra Wata*, *Pogrobowiec przyjaciółki* i *Antykwariat anielskich ekstrawagancji*. Te części z kolei składają się z krótkich ustępów o charakterystycznych tytułach: *Choroba*, *Bunt*, *Szaleństwo* i, dość nieoczekiwanie, *Rozporek mędrca*. Całość — szalenie niejednolita — stanowi swobodny przepływ oderwanych i fragmentarycznych obrazów. Kolejne obrazy tętnią liryczną pasją i swoistym dowcipem. Ale nie ma między nimi zauważalnego związku.

Długie serie zawrotnych metafor przerywa czasem bluźniercza modlitwa, niejasny nakaz, ciąg pytań i odpowiedzi (jakby katechizm),

wykrzyknik albo żartobliwa apostrofa do kolegów po piórze (m. in. Słonimskiego, Tuwima i Iwaszkiewicza). Jednak trzon utworu stanowią zdania narracyjne, w których wyobrażenia antyczne i biblijne, średniowieczne i nowożytne mieszają się w sposób dowolny.

Samowiedza objawia się tutaj przede wszystkim jako znajomość tekstu: osobowość człowieka składa się w istocie ze słów, symboli kulturowych, znaków języka. Stosunek Wata do kulturowej spuścizny określić można jedynie jako głęboko ambiwalentny. W jego pojęciu (dosyć oczywistym, chociaż nigdzie nie sformułowanym *explicite*) język z jednej strony oczarowuje i obiecuje, z drugiej – może zniewalać i ograniczać. Człowiek uwięziony jest w języku – czy też, ściśle biorąc, w wielu zachodzących na siebie systemach znaków. Przestrzeń świadomości jest określona i ograniczona poprzez teksty; lektura determinuje (i deformuje) struktury myśli. W ostatecznym rozrachunku wszystkie kody i teksty okazują się bezwartościowe i śmieszne. Taka jest *condition humaine*. Wat sytuuje się przeto pomiędzy tradycją romantyczną, która uwydatniała ograniczający (w konsekwencji: nieludzki) charakter każdego kodu i doktryną postmodernistyczną, z jej koncepcją pantekstualności, „ludzi myślanych przez język”.

Poemat Wata jest tyleż porywem mistycyzmu, co zaprzeczeniem wartości mistycznego poznania. Bo jeśli, jak chcieli gnostycy i kabaliści (a także romantycy i symboliści) świat jest Księgą, to Księga nie może być rozszyfrowana. Nieznany nadawca – jeśli istnieje – wysyła przypadkowe sygnały. Może nawet jest to sam Szatan, który kusi i zwodzi nas bezsensownymi odpryskami Drzewa Wiadomości.

2. Jednym z subtekstów *Mopsożelaznego piecyka*, dostrzeżanym właściwie przez wszystkich badaczy, jest proza poetycka Arthura Rimbaud, jego *Une Saison en Enfer* i *Les Illuminations*.¹ Poemat Wata wydaje się spokrewniony z tekstami Rimbauda pod względem stylistycznym i genologicznym. To wrażenie znajduje potwierdzenie w opinii samego Wata, który uważał dzieło poety francuskiego za punkt zwrotny w historii literatury. W 1919 r. Wat, jak

¹ W tym kontekście przypomnieć można również *Les Chants de Maldoror* Lautréaumonta.

twierdzi, znał już *Une Saison en Enfer*.² Notabene w tym samym czasie, gdy powstawał *Mopsożelazny piecyk*, Skamandryci – Iwaszkiewicz i Tuwim, przygotowywali tom przekładów Arthura Rimbaud, który miał się ukazać w 1921 roku. Przekład *Une Saison en Enfer* Stanisława Milaszewskiego został wydany nawet wcześniej, bo w 1915 roku.

Istnieje wiele zbieżności w biografii Wata i Rimbauda. Sam Wat chętnie się do nich przyznawał: chyba do pewnego stopnia wzorował swoje życie na biografii autora *Les Illuminations*. Obydwaj pociż zamilkli wkrótce po wczesnym i obiecującym starcie (w wypadku Rimbauda to milczenie okazało się ostateczne, w wypadku Wata – poprzedziło nowy okres twórczości). Obydwaj byli namiętnymi czytelnikami. Reprezentowali ten sam typ psychiczny młodego nihilisty, który odrzuca tradycyjne wartości moralne, nie uznaje konwencjonalnej religii i demonstruje całkowitą pogardę dla norm literackich. Obydwaj cążyli do statusu jasnowiedza i proroka. Można go osiągnąć – według Rimbauda – jedynie poprzez transgresję. W słynnym liście do Paula Demeny z 15 maja 1874 r., Rimbaud pisze:

Poeta przeistacza się w jasnowiedza poprzez długie, gigantyczne i racjonalne *dérangement* (rozprężenie) w s z y s t k i c h z m y s ł ó w. Wszystkie formy miłości, cierpienia i szaleństwa.³

Podczas pracy nad *Mopsożelaznym piecykiem* Wat nie znał tego listu, ale jego postawa i wewnętrzne pragnienia odzwierciedlone w poemacie, były wyraźnie zgodne z tym programem.⁴

Mopsożelazny piecyk zawiera liczne odniesienia i aluzje do Arthura Rimbaud. Jest on bezpośrednio (aczkolwiek protekcjonalnie) wspomniany w drugiej części, w fragmencie zatytułowanym znacząco *Koniec Aleksandra Wata*. Ta wzmianka stanowi przykład charakterystycznego dla Wata amalgamatu, gdyż Rimbaud miesza się tutaj z bohaterem znanej powieści Flauberta („Tu się szwenda”⁵ «senty-

² A. Wat *Dziennik bez samogłosek*, w: *Pisma wybrane*, t. 2, Londyn 1980, s. 113.

³ A. Rimbaud *Complete Works. Selected Letters*, tr., intr., and notes by W. Fowlie, Chicago 1966, s. 307.

⁴ Zob. *Dziennik bez samogłosek*, s. 113.

⁵ Nawiasem mówiąc, stosunkowo rzadkie słowo „szwendać się” pojawia się w poemacie jeszcze trzykrotnie: w fragmencie o Afryce, cytowanym poniżej, na początku („Szczęście szwenda się za nami bezradosne istotne konieczne i złote” (s. 223) oraz w tytule ustępu *Trup szwendający się koło południa* (s. 225). Istnieje pokusa odczytywania tych wszystkich przykładów jako

mentalnie wychowany» młodziutki głuptas Rimbaud”, s. 254). Odniesienie, wprawdzie nie bezpośrednie, ale rozpoznawalne natychmiast, odnaleźć można o wiele wcześniej.

Siedemnaście lat; Afryka! budzący się kiel. Precz z świadomością. Jadę „wyzwolić moje wiedźmy”. Nieudana ucieczka! Zwichnięcie, wstręt, głód życia i brak apetytu. Gnuśność. „Jestem chodzącą kloaką.” Po dwóch latach gnojej ospałości i kurczenia się, szwendania wśród ludzi – świadomość – uwiad rąk – teraz zajmuję się teologią i wyjeżdżam do Paryża potem na Tybet w klasztor szarych lub do Sanct Francisco [s. 232].

Ten fragment jest dobrym przykładem bieglności Wata w manipulowaniu subtekstami. Jest to zwięzła kontaminacja kilku niewątpliwie Rimbaudowskich tematów. I tak „siedemnaście lat” odnosi się zarówno do popularnego wyobrażenia młodego Rimbauda, jak i do pierwszego wersu jego utworu *Ronan*; „głód życia” – pojęcie na pierwszy rzut oka abstrakcyjne, odnosi się do słynnego *Fetes de la faim*. Motyw ucieczki, a zwłaszcza motyw Afryki stanowią nieodłączne elementy mitu Rimbauda⁶; w tym kontekście dwa wyodrębnione graficznie zwroty („wyzwolić moje wiedźmy” i „Jestem chodzącą kloaką”) sprawiają wrażenie bezpośrednich cytatów, chociaż nie znajdujemy ich w korpusie dzieł Arthura Rimbaud: są błyskotliwym pastiszem, krótkim ekstraktem jego ulubionych tematów *désordre d'espérit, sorciéres i énnui*.⁷

Można by wskazać więcej przykładów tego typu powiązań pomiędzy tekstami obu poetów: pomijając dosyć oczywiste odniesienia do *Villes* (s. 230) i do *Les Chercheuses de poux* (s. 241 i 257), wspomnijmy jeszcze o jednym pastiszu, który wychwytuje (i w charakterystyczny sposób wypacza) pewne motywy i intonację francuskiego poety:

Aby wrócić do pierwotnego stanu władcy, zakreśliłem sobą na firmamencie przewspaniały łuk i bawię się waszymi głowami, o głupi ludzie! [s. 238].

Nietrudno w tej aroganckiej apostrofie rozpoznać echo najpopularniejszej pośród *Phrases*: „J'ai tendu des cordes de clocher à clocher;

aluzji do Rimbauda. Wszystkie cytaty z *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka* Aleksandra Wata pochodzą z *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Szuki*, Wrocław 1978 (numery w nawiasach oznaczają strony).

⁶ Afryka, charakterystyczne miejsce wyjątkowych zdarzeń i egzotycznych namiętności, odgrywa szczególną rolę w utworze Wata (s. 253, 261, 262). Można tu podejrzewać wpływ dobrze znanego polskim futurystom rosyjskiego podróżnika i poety Mikołaja Gumitowa.

⁷ *Quasi*-cytat jest jednym z charakterystycznych zabiegów w *Mopszożelaznym piecyku* (s. 249, 250 i inne).

des guirlandes de fenetre à fenetre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse”.

Związek pomiędzy *Mopsożelaznym piecykiem* a poezją Rimbauda nie sprowadza się oczywiście do tych szczegółowych przypadków. Widoczny jest również w planie bardziej ogólnym. Wat rozwija stały temat tej poezji: temat młodego wędrowca, który doświadcza wszelkiego bólu dojrzewania i całkowicie oddaje się tej dramatycznej duchowej przygodzie.⁸ Ów młodzian — to „poeta przeciwstawiający się własnej cywilizacji, swym czasom, a jednocześnie odsłaniający ich gruntowną niestabilność i mękę”.⁹ Jeden z nielicznych motywów scałających *Mopsożelazny piecyk*, powtórzony kilkakrotnie na przestrzeni całego utworu, to właśnie figura poety, przywoływana na przemian w pierwszej i trzeciej osobie, w czasie teraźniejszym i przeszłym:

Wydobynam błękitność z esencji siwych godzin między północą i południem [s. 230].

Obdarzony sztuką rzeczywistego odczuwania każdej możliwości, ucieszyłem się niezmiernie. Bowiem ponieważ balet potencji jest nieskończony w przepychu, wierzyłem, że życie moje będzie barwne i pozbawione nudy [s. 231].

W dzień śpię. W nocy skradam się w chore zaułki bardzo jasny, bardzo jaśniejący. Kiedy się staje późno znużony kładę się grzbietem w rynsztoki i w osowiale skulenie latarni chowam twarz zmiętą i ślepą [s. 235].

A węże szepotały mi o wielkości cywilizowanych miast, mówiły o elektrycznych lampionach, o Bogu, i bestialskim pędzie śmiesznych auto. Tramwaje obnażyły przed nim tyse głowy i sepleniły: „Jak cudowna i niezgłębiona jest dewiza nie zamkniętych drzwi” [s. 249].

Ten autoportret może się wydawać stereotypem *poète maudit* — melancholijny wagabunda, wyrzutek współczesnego miasta, żyjące wcielenie jego miazmatów. Ale poza uogólnioną maską rozpoznać można następny obraz: konkretną osobę — Rimbauda. Alchemik intelektu i wyobraźni, *connaisseur* niezwykłych doświadczeń — poeta — nie jest po prostu ofiarą miasta albo zniechęconym dandysem, kuszonym przez wszystkie złe moce tego wątpliwego raj. Jest także wizjonerem, rozszerzającym zakres ludzkiej percepcji, promieniującym radością i reżyserującym wspaniały „balet potencji”. Jest *primus inter pares*. Jego somnambuliczna podróż przez miasto, przez krainy i czasy, tradycje i mity to wyprawa na poszukiwanie samego siebie i, w konsekwencji, poszukiwanie zbawienia. Poeta jest Zbawicielem — nawet jeśli ponosi porażkę.

⁸ Zob. R. G. Cohn *Poetry of Rimbaud*, Princeton 1973, s. 9–10.

⁹ W. Fowlie *Rimbaud's Illuminations. A Study in Angelism*, London 1953, s. 26.

Zasadniczy ton poematu Wata jest bardzo bliski nastrojom Rimbauda. Upojenie i halucynacje, rozpacz i wstręt, agresja i udręka, wreszcie – upodobanie do nadzwyczajnych metamorfoz – to cechy francuskiego poety. Podobnie jak Rimbaud, Wat usiłuje pokonać sztukę poprzez jej przekroczenie w stronę czystego *nihil* (por. charakterystyczne zwroty: „Różańcowe Nizze i nic. Z strun: jaspisowe struny – i nic”, s. 241; „Błękitnookie akordy wyniosą cię wzwyż i wyprowadzą aż za ultima Thule”, s. 252). Ale jest i pewna istotna różnica: Wat nie jest po prostu wizjonerem – uprawia też śmiałą parodię i autoparodię.

Rimbaud nie unikał humoru, parodii czy autoironii, tym niemniej zachowywał w swych utworach wyraźny dystans pomiędzy powagą i niepowagą. Nie ma momentów ściśle komicznych – ani w *Les Illuminations*, ani w *Une Saison en Enfer*. Jakkolwiek niekonwencjonalne, poematy te przynajmniej zachowują jedność nastroju, gdyż ich intonacja pozostaje ekstatyczna i egzaltowana od początku do końca. Burleska i nonsens pojawiają się w tak marginalnych utworach jak *Album dit „Zutique”*. W *Mopsożelaznym piecyku* nie można przeprowadzić linii podziału pomiędzy ponurym nihilizmem i groteskową zabawą. Ekstatyczne wizje są wciąż kwestionowane przez elementy „transcendentalnej bufonady”¹⁰ – i *vice versa*. Melancholia i strach przeplatają się z szyderstwem. Po ezoterycznych znakach, które nie poddają się odczytaniu, wciąż jednak odczytania się domagając, pojawiają się absurdy poza wszelkim rozumieniem. Ta rozpiętość rejestrów – od rozpaczliwego do „rozbawionego” obrazoburstwa – stanowi właśnie o oryginalności i wyrazistości *Mopsożelaznego piecyka*. Antecedencji tego zjawiska szukać by można w literaturze światowej (np. w niemieckim romantyzmie), zaś jego echa w futuryzmie i dalej, m. in. w twórczości Witkacego i Gombrowicza. Ale kombinacja elementów w utworze Wata pozostaje czymś wyjątkowym.¹¹

¹⁰ Zob. H. Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik: Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, s. 23–24.

¹¹ Wśród polskich prekursorów Wata krytycy wymieniają takich młodopolskich pisarzy, jak Jan Lemański (1866–1933) i Roman Jaworski (1883–1944). Zob. W. Bolecki *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, „Pamiętnik Literacki” 1989 z. 1, s. 73–121.

3. Do czynników determinujących złożoność, oryginalność i siłę *Mopsożelaznego piecyka* należy napięcie pomiędzy projektem poznawczym i afirmacją nieświadomości; poszukiwaniem znaczenia i utwierdzeniem bezsensu; fascynacją językiem i gorzkim poczuciem, że „klawiatury są zbyt wąskie”. Na pierwszy rzut oka, tekst jest poddany ciągłej, nieskrępowanej grze konstrukcji i destrukcji: przypuszczalnie nie ma tu żadnej nadrzędnej zasady, która mogłaby pomóc w zrozumieniu utworu, poza samą zasadą sprzeczności. Jak wiadomo Wat ostrzegał przyszłych krytyków swego dzieła („Ci, którzy widzą w tym zagadkę i układają ze strzępów znaczące całości, są szaleni”). Tym niemniej *Mopsożelazny piecyk* prezentuje się czytelnikowi jako rodzaj opowiadania nie pozbawionego kompozycji i rozwoju. Jakkolwiek by nie był chaotyczny i pogmatwany, oniryczny i halucynacyjny, parodystyczny i prześmiewczy, poemat Wata przestrzega reguł sięgających samych źródeł sztuki epickiej. Jest to opowieść o dramatycznej przygodzie i poszukiwaniu. Można by ją określić jako nowoczesną, niewiarygodnie zawikłaną i pokrętną transformację ludowej legendy, albo jeszcze lepiej – średniowiecznego romansu. W takim kontekście nie może umknąć uwadze kilka przynajmniej integrujących motywów, które występują na przestrzeni całego tekstu. Nawiązują one głównie, jeżeli nie wyłącznie, do religijnych archetypów i/lub do gnostycznej mitologii jaźni.¹²

Przekazywany przez różne kanały – odbijany i zniekształcany przez mnogość ideologicznych luster – duch gnozy nigdy nie oddalił się za daleko od centrum europejskiej kultury. Jego nauka zapładniała europejską filozofię i sztukę, zagarniając tak istotne zjawiska jak Jakub Boheme, Wiliam Blake, Friedrich Schelling, niemiecki i francuski romantyzm, symbolizm, surrealizm, Jungowska psychoanaliza.¹³ Do tej imponującej listy dodać można polski romantyzm i mesjanizm XIX wieku – przede wszystkim Adama Mickiewicza i Juliusza Sło-

¹² Literatura na temat gnostycyzmu jest bardzo obszerna. Dla potrzeb niniejszej analizy wymieniam następujące pozycje: W. Bousset *Hauptprobleme der Gnosis*, Göttingen 1907; H. Jonas *Gnosis und Spätantiker Geist*, Göttingen 1934–1954; K. Rudolph *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism* tr., ed. by R. McLachlan Wilson, San Francisco 1987; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, tr. by A. Alcock, Oxford and Cambridge 1990.

¹³ Por. G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. XVI–XVIII; H. Bloom *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Nev Haven 1976; P. A. Cantor *Creature and Creator: Myth – Making and English Romanticism*, Cambridge – New York 1984.

wackiego (obydwaj byli pod wpływem Andrzeja Towiańskiego, mistyka o ambiwalentnej reputacji, w którego doktrynie wpływy gnostyczne wydają się raczej oczywiste).¹⁴ Przesłanie mesjanizmu, nawet wówczas, gdy było zwalczane lub ośmieszane, wciąż inspirowało pisarzy młodopolskich i ich następców. Poemat Wata stanowi późne, nieco dziwaczne ogniwo tej szacownej tradycji.

Religijny wymiar *Mopsożelaznego piecyka* jest dość oczywisty. Cały poemat mógłby uchodzić za popis bluźnierstwa. Obalając wszystkie języki, Wat nie oszczędza bynajmniej języka doświadczeń religijnych i mistycznych. Pozostaje w tym względzie wiernym następcą Nietzschego i Rimbauda. Jeśli w czymkolwiek poszedł dalej niż jego poprzednicy, to właśnie w tych świętokradzkich eskapadach, szokujących zwłaszcza w kontekście prowincjonalnego polskiego katolicyzmu (albo w kontekście ortodoksyjnego judaizmu) jego czasów. Watowska degradacja Boga graniczy z absolutnym nihilizmem, pomimo nuty rozpaczki, której nie sposób nie zauważyć w jego przekleństwach. W każdym razie, nie ma on nic wspólnego z zadufanym i obojętnym ateizmem końca XIX wieku: jego postawa przypomina raczej gnostyczną i romantyczną teomachie.¹⁵

Próba zrównania się z Bogiem — i w konsekwencji utożsamienia się z nim — przez doświadczenie delirium i transgresji, przez „przekroczenie wszystkich granic”¹⁶, miała w Polsce równie długą i świetną tradycję jak w innych krajach Europy. Tradycja ta nawiązuje przede wszystkim do Mickiewiczowskich *Dziadów*. Pisarze młodopolscy, tacy jak Miciński i Przybyszewski, w swoich zmaganiach z boskim porządkiem i pochwałach niszczących demonicznych mocy, poczynali sobie nawet śmieiej, aczkolwiek mniej oryginalnie. W *Mopsożelaznym piecyku* Wat dalece ich wszystkich prześcignął, ośmieszając i kompromitując wszystkie fundamentalne symbole katolicyzmu i każdej innej wiary:

¹⁴ Na temat Towiańskiego zob.: H. Desmettre *Towiański et le Messianism polonais*, Lille 1947; W. Weintraub *Literature as Prophecy. Scholarship and Martinist Poetics in Mickiewicz's Parisian Lectures*, The Hague 1959; A. Sikora *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1969.

¹⁵ Na temat relacji pomiędzy świętością a świętokradztwem pisze L. Makarius *Le sacre et la violation des interdits*, Paris 1974.

¹⁶ Na temat tego zespołu motywów w poezji francuskich symbolistów i pre-surrealistów pisze m. in. G. Poulet *Exploding Poetry: Baudelaire/Rimbaud*, tr., introd. F. Meltzer, Chicago 1984, s. 85, 118 i inne.

Święci uciekają w strasznym popłochu chwytając wszelkie napotkane mienie. Młode wytworne andaluzyjskie czarownice odwróciły się na widok uciekającego baszkirskiego boga: ów stary śmierzdzący kulas ledwo zwłókl się z tronu i podrygując włożył się po spustoszałej drodze; i długo jeszcze odwracał się ku nam, śliniąc zaropale przekleństwa grożąc nam wściekle kulą i cuchnąc niemożliwie [s. 230–231].

Struny nie stargane rozpaczą, na których drży z zimna i samotności jeden Bóg o spuchniętym wodnistym ciele. Z śnieżnych gór gromadą zakapturzonych pątników schodzi monotonna egzegeza. Święto wiosny z gór przytłacza młodziutkie sarny, ssące pierś matki i samotnego szarpiącego niebo Onanistę [s. 246].

Z nie oświetlonych okien zjeździe Anioł z lilią Zwiastowania — Czy sztuczna? [s. 253].

Cuchnąca paszcza troglodytów wyrzyga rój skaleczonych przekleństw. W szynku wielki białoloty chłop sprzedaje za kieliszek spirytusu sutki swej kochanki.

A z mroków trzeciego kąta wyjdzie Jezus Chrystus i zasłoni dymem cygaretki pijaną kompanię [s. 258].

Przed domem stoi król Kofetua i zaprasza gości na wesele.

Idiota! nie wie, że aktor grający w misterii Boga–Ojca zwariował, aktor przedstawiający Boga–Syna spił się, a aktorka łajdaczy się po kątach z czeladzią, jedynie rzeczywista [s. 262–263].

Te komiczne i groteskowe obrazy panikujących świętych, Boga onanisty, Chrystusa z papierosem, czującego się swojsko między pijakami i rajfurkami, przewyższają w swym zuchwalstwie prawie wszystkie profanacje autorstwa francuskich *poètes maudits*, czy Majakowskiego. Nie uszły one interwencji cenzora: imię Jezusa Chrystusa ze sceny w szynku wykreślono, chociaż można je wciąż odczytać pod cienką warstwą farby w kilku zachowanych egzemplarzach wydania z 1919 roku.

Wszystkie religie (ściśle mówiąc, wszystkie ustalone symbole religijne) są przedstawione jako totalne oszustwo. Wat nie próbuje nawet ogłaszać śmierci Boga: przyrównuje całą historię biblijną do nieudanego przedstawienia z żalonymi, źle obsadzonymi aktorami. A jednak sama gorycz tego szyderstwa i deliryczność inwektyw świadczą o zmyśle metafizycznym i o rozpaczcy poety w świecie pozbawionym Boga.

Można łatwo skojarzyć bluźnierstwa Wata z doświadczeniami młodości, o których pisze w *Kartkach na wietrze*¹⁷: po kilku dramatycznych przeżyciach, poeta przeszedł inicjację seksualną w osiemnastym roku życia, na krótko przed napisaniem *Mopsożelaznego piecyka*. We wspomnieniach wyznaje:

pomiędzy czternastym a szesnastym rokiem życia przeszedłem piekło, ale w tym okresie miałem ideał czystości, „ideał Madonny” Dymitra Karamazowa.¹⁸

¹⁷ A. Wat *Kartki na wietrze*, w: *Pisma wybrane*, t. 2, s. 190–192.

¹⁸ Tamże, s. 191.

Stłumione libido wzięło swój odwet. Charakterystyczne, że „ideał Madonny” został najdotkliwiej zdyskwalifikowany w poemacie i – co równie typowe – przedstawiony jako „jedynie rzeczywisty”, pomimo skażenia i poniżenia.

Madonna zjawia się w poemacie pod kilkoma postaciami. Wat przywołuje wiele wersji kultu Wiecznej Kobiecości, wplątując się w nieskończoną grę intelektualną. I tak, na samym początku *Mopso-żelaznego piecyka* znajdujemy obraz, który nawiązuje do kilku przynajmniej pisarzy: „Biedny rycerz wyrywa dzidą własne serce i poświęca je Madonnie czerwone, żywe, człopiące” (s. 227). Motyw wędrującego rycerza odnosi się do *Don Kichota* i całej tradycji średniowiecznego romansu, przywołanej na poły parodystycznie przez Cervantesa. Jest tu także bardziej szczegółowe nawiązanie do wiersza Puszkina *Był sobie raz biedny rycerz* (być może zainspirowanego przez *Don Kichota*), w którym bohater, zakochawszy się w Maryi Dziewicy, poświęca jej wszystkie swe czyny i życie. Utwór Puszkina (nie należał on do szkolnych lektur w Rosji) mógł dotrzeć do Wata okreśną drogą: cytuje go Dostojewski w *Idiocie*, objaśniając charakter i postępowanie tytułowego bohatera. Motyw męża odważnego, który wyrywa sobie serce w szlachetnym porywie, nie występuje w trzech wymienionych utworach. Najprawdopodobniej pochodzi z mocno stylizowanej baśni Maksyma Gorkiego *Stara kobieta Izergil*, popularnej przed I wojną światową (później stała się ona obowiązkową lekturą w sowieckich szkołach). Zatem obraz jest wielowarstwowy. Co więcej – usytuowany w kontekście podobnych obrazów, nawiązujących do średniowiecznego symbolizmu. Wszystkie znajdują się we fragmencie zatytułowanym *Legenda niebios*¹⁹ i tworzą zespół o wyraźnie romantycznej i prerafaelickiej orientacji. Obraz tyleż wzruszający, co nieprawdopodobny, jest jednak podważony przez wulgarny epitet (charakterystyczne, że Wat używa tutaj formy *człopiące* zamiast *człapiące*). Następna scena *legendy niebios* (z nagłówkiem 2) nieodwracalnie osłabia idealistyczne przesłanie o niewinności i samozaparciu:

Biczowany rab, niewolnik Onanii spotkał na swojej drodze, na trzecim stopniu Krzywego Koła trzynastoletnią Beatrice. A że był zmierzch i odpędzał długą aksamitną rzęsą wszelkie niepogo-

¹⁹ Aluzja do *Złotej legendy* Jakuba de Voragine.

dy i niewczesne klątwy — więc wziął ją za paluszki i poprowadził na swoje szkarłatne, samotne łożo. Lecz wyczerpany (niemoc zwinęła mu kręgosłup i zwiędłe ręce) odwrócił się od niej tyłem. I pchnięty stoczył się bezdźwięcznie przez kwadratowy otwór w skarbcie trzynastu niebieskich rozbójników [s. 227–228].

Wcielenie *ewig Weibliche* — ukochanej Dantego — pojawia się tutaj jako dziecko–prostyutka, a sam Dante (ewidentnie utożsamiony z autorem) jako lubieżny impotent. Akcja rozgrywa się w dokładnie sprecyzowanym miejscu: trzeci stopień drabiny niebios, trzecia sfera Raju (z trzeciej części *Boskiej Komedii*) została ironicznie zastąpiona „trzecim stopniem Krzywego Koła” (uliczka ze schodami w starej Warszawie, ciesząca się swego czasu wątpliwą reputacją, przypuszczalnie uczęszczana przez młodego Wata).²⁰ Zauważmy przy okazji wieloznaczny spłot w ostatniej części sceny. „Trzynastu złodziei”, w których złodziejskim skarbcu znajduje się w końcu niefortunny bohater — to motyw z *Ali Baby i czterdziestu rozbójników* (znana baśń z *Tysiąca i jednej nocy*). Liczba złodziei odpowiada liczbie uczestników Ostatniej Wieczerzy, a także liczbie lat upodobnionej do Lolity Beatrice. Przymiotnik „niebieskich” w kontekście tego fragmentu daje się łatwo interpretować jako „niebiańskich”, ale — jak wiadomo — slangowe wyrażenie „niebieski ptak” oznacza „oszusta” (co koresponduje ze „złodziejami”).

W całym poemacie Wata dokonuje się takie przewartościowanie tradycyjnych symboli kobiecości. Wśród stale powracających wątków ten jest być może najwyraźniej zarysowany. Nadużycie uświęconych przez długą literacką tradycję obrazów i postaci osiąga tu rozmiary prawdziwej Czarnej Mszy: w terminologii Wata „lilia Zwiastowania” jest zawsze sztuczna (albo i gorzej). Czytelnik spotyka nie kończącą się karnawałową procesję *dames d'antan*. Długi akapit przypomina historię o tym, jak Izolda została oddana trędowatym przez króla Kornwalii Marka. Jeśli w oryginale średniowiecznej legendy dziewica wychodzi z opresji nietknięta, Wat czyni ją dobrowolną uczestniczką obrzydliwych orgii, „duszą i szalonym rajem” dotkniętych chorobą. Ostatnie zdanie tego fragmentu identyfikuje zbezczeszczoną Izoldę z (odwróconą) Madonną („A kiedy umarła — aniołowie przenieśli ją na niebo i posadzili po prawicy tronu Judaszowego” — s. 237). Jej

²⁰ Funkcja liczby 3 w poemacie Dantego jest aż nadto dobrze znana. Liczba 13 (z jej złowróżbnymi konotacjami) w tekście Wata stanowi przeciwagę i „parodię” liczby 3.

rywalka, Izolda o Białych Dłoniach (Iseult aux Blanchés Mains), ukazana pierwotnie jako Izold Białego Domu, jawi się jako siedmioletnia dziewczynka z książką do nabożeństwa i trzema „galaretowatymi”, podstarzałymi kochankami niosącymi jej tren; co więcej — Wat kojarzy Izold z Izis, boginią płodności, której „pokraczny a sztywny” posążek jest obiektem seksualnych napaści (s. 245).

Wyliczenie wszystkich mitów kobiecości, które Wat demystyfikuje i obala w *Mopsożelaznym piecyku*, byłoby zabiegiem bezsensownym. Wśród postaci, uczestniczących w „akcji” lub jedynie wspomnianych (zwykle w szokującym kontekście), znajdują się nie tylko symbole czystości i miłości (Rachel, s. 245; Solveig, s. 244, 261 i inne), ale też rozpusty i rozwiązłości (Messalina, s. 228; Manon Lescaut, s. 261 i inne). Obydwa zatem aspekty Wiecznej Kobiecości są tu zaatakowane. Istotne znaczenie przypisuje się Lilith, postaci wziętej z tradycji judaistycznej (Talmud i Kabała), gdzie Lilith figuruje jako pierwsza żona Adama, istota piękna i zbuntowana, która została żoną Samuela i matką demonów (*Zohar* 11: 267b).²¹ W folklorze żydowskim jest ona wampir, który zabija nowo narodzonych. W *Mopsożelaznym piecyku* Lilith towarzyszy narratorowi w jego melancholijnych wędrówkach; zgodnie z jej magiczną zdolnością transformacji, a także tradycyjnymi przedstawieniami w sztuce dekadencjonalnej, pojawia się jako *deni-mondaine* z obrazów Toulouse-Lautreca („Znużona, z podkrążonymi oczami w pstrokaciźnie i melancholii wertepów Sanct–Francisco. Pije bladoturkusowy absynt”, s. 255). Na jednej z następnych stron ten demoniczny aspekt kobiecości i symbol chuci przeciwrotnie łączy się z Madonną, „Lilią dolin” („Sancta Liliās w gronie młodych jędrnych czarownic”, s. 257).

Inny ezoteryczny symbol, który zjawia się w ważnych momentach poematu, to „Ulalume na różowym wieprzu”, nazwana później „pijaczka” i „jedyną rzeczywistością”. Tutaj mamy do czynienia z typową kontaminacją: cnotliwa niezemska bohaterka utworu Edgara Allana Poe łączy się w jedną postać, ni mniej ni więcej, tylko z Nierządnicą Babilońską²². Jak zwykle Wat parodiuje różne aspekty motywu. Obyd-

²¹ Zob. G. Scholem *Origins of the Kabbalah*, Princeton 1987, s. 235, 295–296; tegoż *On the Kabbalah and its Symbolism*, New York 1965, s. 165, 182.

²² Zob. *Apokalipsa św. Jana* 17: 3 i 17: II. 6.: „I odniósł mię na puszcę w duchu. I widziałem niewiastę siedzącą na szarłatnoczerwonej bestyi, pełnej imion bluźnierstwa, która miała siedem głów i dziesięć rogów. (...) I widziałem niewiastę onę pijaną krwią świętych i krwią męczenników Jezusowych; a widząc ją dziwowałem się wielkiem podziwieniem”.

wa teksty zderzają się i znoszą wzajemnie, co więcej, apokaliptyczna „szarlatnoczerwona bestyja” z o s t a j e z w y c z a j n ą różową świnią (nie do pomyślenia ani w *Apokalipsie św. Jana*, ani w poezji Poe’go). Inne fragmenty *Mopsożelaznego piecyka* parafrazują w oczywisty sposób *Pieśń nad pieśniami*. Nic sposób nie zauważyć wyraźnych Freudowskich podtekstów w następującej parodystycznej parafrazie: „Twoje łono wyostrzone wścickłością stalaktytów, a winne grona twego ciała ukoją wieczną tęsknotę łowcy z Beocji” (s. 247).

Tak więc obraz Madonny w poemacie jest zwielokrotniony i odzwierciedlony w wielu (na ogół krzywych) lustrach. Samo imię Dziewicy pojawia się w tekście najczęściej ze wszystkich imion. Już na poziomie onomastyki uderza mnogość kontekstów i znaczeń. Maria rozmienia się na wiele swoich imienniczek („Marie sprawowały święto swoich imienin na olbrzymim przedmieściu starców” — s. 233). Jej czynności są opisywane przez zawrotną liczbę czasowników. Pojawia się jako „kochająca mnie Maryja ulic” (s. 232), jako „Maria, grzesznica Egipska” (s. 259), wreszcie jako Morska Maria (s. 268). W ostatnim wypadku Wat wykorzystuje pseudonim osoby dobrze znanej w kręgach artystycznych Warszawy: Maria Morska (Frenkiel–Knasterowa) była przyjaciółką Skamandrytów, która w owym czasie recytowała ich wiersze w kawiarni „Pod Pikadorem”.²³ Nawiasem mówiąc, Maria figuruje kilkakrotnie w *Mopsożelaznym piecyku* jako „Matka”, pomawiana o aborcję (s. 250) i kazirodztwo (s. 253). Nie zamaskowana Dziewica występuje tylko raz. Pojawia się w sadomasochistycznej scenie zdecydowanie urągającej przyzwoitości. (Można szukać korzeni tego świętokradczego obrazu w okresie Młodej Polski, szczególnie w „satanizmie” Przybyszewskiego i jego teorii „nagiej duszy”.) Zrazem jednak Wat składa tu metaliteracką deklarację, która mogłaby posłużyć za motto do całego poematu:

Bizantyjska Bogorodzica i Łazarz z martwych wstający chłosczzą się śród dźwięków orgiastycznych organów. W drobnej celi iluminuje żywot Przenajświętszej Panny. Tak mi uchodzą godziny [s. 253].

Znaczenie i funkcja bluźnierstw Wata, w szczególności tych, które dotyczą *ewig Weibliche*, jest wieloraka. Można tu zauważyć prymitywne pragnienie szokowania czytelnika za wszelką cenę, albo zwy-

²³ Por. także: w tradycji katolickiej *Stella Maris*.

czajną historię stłumionego libido i wyzwolenia od traumatycznych przeżyć okresu dojrzewania. A jednak, na wyższym poziomie, byłby to charakterystyczny przykład dezautomatyzacji: Wat kwestionuje tradycyjny religijny symbolizm i symbolikę kobiecości w taki sam sposób w jaki kwestionuje język. Niszczy symbole i przekręca znaki, które potencjalnie mogą alienować i reifikować ludzi. Czytelnik jest zmuszony zweryfikować raczej system znaków niż go bezmyślnie rozpoznać (i odtworzyć). Profanacja, skażenie i zniekształcenie serii mitów i obrazów respektowanych od niepamiętnych czasów może budzić wstręt. Ale dekonstrukcja i profanacja, paradoksalnie, prowadzą do rekonstrukcji i uświęcenia, tak jak znęcanie się nad językiem okazuje się nieodłączne od fascynacji jego potencjalnymi możliwościami.

Zauważmy, że Wat, pozornie obalając i kompromitując wszystkie mity Boskości i Kobiecości, mieści się dobrze w granicach gnostycznego mitu Sophii (Achamoth), a także w ramach pojęciowych Kabały. W tradycji gnostycznej (przyswojonej w XX wieku, nawiasem mówiąc, przez znanych Watowi rosyjskich symbolistów), Sophia albo Boska Mądrość, pryncypium kobiecości leżące u podstaw wszechświata i określające jego kształt estetyczny, traci związek z pierwotną Jednością (*pleroma*) i zostaje uwięziona w świecie materii, dysharmonii i grzechu. Narazona na cierpienie i smutek, niewiedzę i pomieszanie wędruje według gnostyków z jednego żeńskiego ciała w drugie, czekając niecierpliwie na zbawiciela, który ma ją wyzwolić. W na poły apokryficznej opowieści o Szymonie Magu, ma być ona wcielona w nierządnicę najniższej możliwej kategorii.²⁴ Poniżone Beatrycze, Izoldy i Madonny Wata dokładnie pasują do obrazu zniewolonej, choć boskiej kobiecości. Tradycja kabalistyczna, powiązana z gnostycyzmem (przynajmniej we wczesnych stadiach rozwoju Kabały) nie uznaje Achamoth, ale posługuje się podobną ideą „iskier boskości” uwięzionych w świecie zła i nierozdzielnie z nim zmieszanych. Element demoniczny i niebiański zbliżają się do siebie, a nawet w pewnym sensie, zbiegają. To z kolei odpowiada, jak się zdaje, wizjom zniekształconej i zelżonej Boskości w poemacie Wata.

²⁴ Zob. K. Rudolph *Gnosis...* s. 76–83; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 147–152 i inne. Por. tekst z Nag Hammadi: „Jestem poważana/ i pogardzana/ Jestem prostytutką/ i kobietą godną szacunku/ Jestem żoną/ i dziewicą” (cytowane przez Rudolpha na s. 81).

4. W tradycji gnostycznej odnajdujemy również struktury hermeneutyczne, pozwalające zrozumieć niezwykle metamorfozy „ja” w poemacie Wata. Jak już powiedzieliśmy – o ile można wyróżnić nadrzędną strukturę narracyjną w *Mopsożelaznym piecyku* – jest to historia poszukiwania, wędrówki *rite de passage*. Przedstawiona prześmiewczo i parodystycznie, historia ta zawiera jednak oczywiste podteksty hermetyczne.

„Ja” poematu ma wiele twarzy. Na jednym poziomie czytelnik spotyka młodego warszawskiego poetę o konkretnym nazwisku i wyglądzie. To ktoś, kto posiada określony status towarzyski i paraduje w krzykliwym stroju futurystów, wylansowanym przez Majakowskiego.²⁵ Czytelnik zna jego adres, nawet numer telefonu. Tutaj „ja” całkowicie zbiega się z pozatekstową rzeczywistością.

JA Aleksander Wat młodzieniec o połamanym na płasko nosie w jaskrawożółtej kamizelce, o odstających uszach i ślepych oczach. Studiosus philosophiae Niecała 8 m. 31 tel. 282-42 [s. 260].

Charakterystyczne, że to „ja” empiryczne pojawia się pod koniec *Mopsożelaznego piecyka*. W ciągu całego tekstu, „ja” zmienia maski i przechodzi miriady przeobrażeń. Jest średniowiecznym alchemikiem i magikiem (s. 230, 243), włóczęgą (s. 235), władcą świata²⁶ (s. 238), nosorożcem (s. 262), szaleńcem (s. 264), itd. Osobowość narratora wciela się także w różne osoby literackie, np. Hamleta, Doktora Faustusa, Don Juana. W tych wizerunkach podmiotu obecny jest zwykle odcień narcyzmu (por. niezbyt skromne zdanie wydrukowane dużymi literami: „JA PIĘKNY JAK NIEBIESKIE PIĘKNO PEKNIĘTEGO ANTYKU” – s. 228)²⁷.

Można opisać schematycznie „bieg zdarzeń” w poemacie. Młody człowiek doświadcza wszystkich pokus i tortur ziemskiego życia. Po-

²⁵ Strój, o który tu chodzi, to słynna „żółta marynarka” Majakowskiego. Nawiasem mówiąc, żółty jest dominującym kolorem w *Mopsożelaznym piecyku* (s. 229, 231, 244, 245, 247, 250, 265 i inne), zwykle zawierającym złowróżbne konotacje. Zwraca na to uwagę M. Baranowska w pracach: *Transfiguracje przestrzeni w twórczości Aleksandra Wata*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 292-293; *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 207. Podobną rolę odgrywał kolor żółty w utworach Gogola i Bielego (zob. A. Biely *Masterstwo Gogolja*, Moskwa – Leningrad 1934, s. 307-309).

²⁶ Por. tytuł *Prezydent globu* Chlebnikowa.

²⁷ Warto zwrócić uwagę na niezwykle instrumentację brzmieniową tego zdania, które zauważył B. Carpenter w pracy *The Poetic Avant-Garde in Poland*, Washington 1983, s. 73.

graża się w świecie legend i mitów, jest poddawany próbom miłości, siły i mądrości. Dotknięty nieszczęściem i strachem – buntuje się. Wybiera się w czarodziejską morską podróż (przypominającą *Odyseję* Homera i *Le bateau ivre* Rimbauda). „Mówi językami”, jak Apostołowie w dzień Pięćdziesiątnicy, pogrąża się w glosolalii. Przechodzi Mękę, Zmartwychwstanie i apotcozę (choć dzieje się to „na niby”). W zakończeniu poematu znajdujemy go w stanie podniecenia i ekstazy, gdy spotyka się twarzą w twarz ze swym sobowtórem. Dotarł do kresu swej ludzkiej przygody.

Jest to historia poszukiwania tożsamości. Uniwersum przedstawione w *Mopsożelaznym piecyku* to świat cieni, a nie prawdziwa ojczyzna człowieka. Podobnie „ja” poematu wyróżnia się przede wszystkim swoją sztucznością i literackością. Nie bez powodu Wat uwydatnia tu prastary motyw teatru i maski („Moje twarze, które zmieniam z każdym zenitem słońca nie idą na marne” – s. 229, zob. także s. 226, 240, 253). Empiryczna tożsamość *studiosus philosophiae* z ulicy Niecałej także należy do tego świata rozpadu i bezsensu (zwróćmy uwagę m. in. na szczególne konotacje nazwy ulicy). Przypomnijmy niesamowity ustęp z pierwszej części *Piecyka*, do którego nawiązuje zakończenie części trzeciej:

Posiadłszy radosną wiedzę²⁸ maski, pałałem cudowną żądzą uprzestrzenić się!²⁹ Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem tuż za powierzchnią nosa, gdym nań patrzył prawym okiem. Przeklęta szpara, przeklęte *principium individuationis*, jak żółty³⁰ kaftan mnie przeraża, trapi, chłoszcze, skręca, paraliżuje! Skąd wziąć moc by je przestąpić! Skąd! [s. 229].

Principium individuationis, fachowy termin metafizyczny, oznacza „podstawową cechę wyróżniającą”. Wszystkie rzeczy nią naznaczone – czyli oddzielone od *pleroma* – uważane są za niedoskonałe, czyli nie istniejące.³¹ Każda indywidualność – zatem także, osobowość – równa się zeru. Bohater poematu medytuje nad tym światem w stanie upadku przyjmując charakterystyczną postawę Hioba:

²⁸ Ewidენტna aluzja do Nietzschego (*Die frohliche Wissenschaft*). Pierwotnie „wiedza radosna” (*Gai Saber*), był to mistyczny kierunek w literaturze prowansalskiej późnego średniowiecza.

²⁹ Czasownik „uprzestrzenić się” jest neologizmem.

³⁰ Por. przypis 25.

³¹ Por. K. Rudolph *Gnosis*, s. 109; (świat jako więzienie); oraz s. 119–121 (o stanach uśpienia i upojenia).

I znów chudy Żyd siedzi na kupie gnoju trzymając się jej skurczowo oburącz ostrymi hakami palców i znów rozbija mózg o *principium individuationis*, o sztywne zimne niebieskie sklepienie [s. 263].

Według doktryny gnostycznej, „ja” empiryczne, podmiot pogrążony w świecie „ziemskiego snu”, w różnorodności, która równa się nieistnieniu, może powrócić do swej prawdziwej ojczyzny, „przekroczyć” *principium individuationis* tylko odnalazszy swe prawdziwe „ja” — poprzez spotkanie swego niebiańskiego odpowiednika.³² Gnoza jest „oczyszczeniem istnienia duchowego i zarazem wiedzą o Całości”.³³ Zdobywa się ją na drodze mistycznego poszukiwania i ekstazy, gdzie szczyty ducha alternują z jego nizinami, aż do najniższej głębi (*katabasis*), a destrukcja zamienia się w kreację. W poszukiwaniu sensu — gdzie konieczne jest osiągnięcie bieguna satanizmu, by móc powrócić do nieba — zaciera się różnica pomiędzy twórczością duchową i wyobraźnią poetycką. Dlatego też mistyk (dla wielu odmian gnostycyzmu to przede wszystkim poeta) posiada siłę magiczną. Jego doświadczenie wewnętrzne (i nie kończące się eksperymentowanie na samym sobie) prowadzi do odkupienia i zbawienia, tak osobistego jak i zbiorowego. Esencja „ja” osiągnięta poprzez gnozę jest zjednoczona z esencją esencji, tj. z Bogiem (albo Bytem).³⁴ Gnoza posiada także wartość eschatologiczną, ponieważ prowadzi z powrotem do *pleroma*. „Koniec będzie więc pokrywał się z *restitutio* albo odbudowaniem pierwotnego ciała duchowego, którego członki są rozproszone w ciemności.”³⁵

W tym miejscu pora zająć się szczególnym motywem, a mianowicie motywem androgyne. W *Mopsożelaznym piecyku* zajmuje on dosyć ważne miejsce. Nawiasem mówiąc, jest on także zaznaczony w krótkim wierszu *Wata Płodzenie* (1921) i stanowi oś semantyczną opowiadania *Hermafrodyta*, zamieszczonego w tomie *Bezrobotny Lucyfer*. Temat zjednoczenia pierwiastka męskiego i żeńskiego pojawia się w *Mopsożelaznym piecyku* w różnych kontekstach, czasem przelotnie: „Otoczone domkami hermafrodytycznych amsterdamskich agentów

³² K. Rudolph *Gnosis...*, s. 118–119, 177–179; G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 40.

³³ G. Filoramo, s. 39. Zob. też K. Rudolph, s. 95: „Odkupienie polega na obudzeniu w Adampie świadomości jego prawdziwego pochodzenia i bezwartościowości Demiurga”.

³⁴ Zob. P. Heller *Dialectics and Nihilism*, Cambridge 1966, s. 289; cyt. przez G. Filoramo, s. XVII.

³⁵ G. Filoramo, s. 135.

handlowych” (s. 233); „Głowa moja zamiera w kuźni, w której hermafrodytyczny szatan kusi św. Antoniego” (s. 250), niekiedy zaś rozwija się w wyrafinowane tajemnicze sceny nacechowane erotyzmem:

W ciszy, w męce i napięciu każdej chwili, która bez szelestu się spała na nocy czarnej kandelabrze – czuję we wnętrzu mym poruszył – a głową złocistą i centkowaną embrionu lub węża³⁶ błysnęła i spiralnie zapełniła kościół mej duszy: Samka.

A moje nogi jędrne i pełne w głodzie niemym rozkoszy ocierają się pod dreszcz, pod sepleniący dreszcz dwupłciowości... [s. 238].

Można potraktować te fragmenty jako kolejne przypadki seksualnej „dewiacji”, która często odzywa się w poemacie Wata. Ale nie o to tutaj chodzi. Androgyne należy do najbardziej fundamentalnych pojęć myśli gnostycznej, według której Bóg jest jednością bez początku i końca, przeto nie sposób odróżnić w Nim męskości od kobiecości.

Symbolizm androgyne, tak rozpowszechniony w historii religii i ożywiający antyczną myśl mitologiczną (także wskutek szczególnego powodzenia Platońskiego mitu androgyne), dąży do wyrażenia, jako swej najbardziej ogólnej treści, idei *coniunctio oppositorum*, albo zjednoczenia przeciwieństw, aby ucieleśnić przezwyższenie wszelkiego dualizmu w obrazie, który opiera się głównie na seksualnym paradoksie, przez zaprzeczenie samego seksu albo afirmację bogactwa i pełni życia seksualnego.³⁷

Ten symbolizm powtarza się na niższych szczeblach gnostycznego uniwersum. *Protennoia* (Pierwsza myśl Boga) w traktacie o tym samym tytule przedstawiona jest jako istota androgyniczna, naprzemiennie pełniąca rolę Matki i Ojca, kopulująca sama ze sobą.³⁸ (Nawiasem mówiąc, zamilowanie Wata do scen samogwałtu i jego obraz Boga jako „samotnego onanisty, który szarpie niebo” można interpretować jako parodię tej idei.) Pierwszy człowiek, Adam, który jest także androgyniczny³⁹, okazuje się dziełem demonów: „W tym osobliwym mikrokosmosie, jakim jest człowiek, powtarzają się błąd i zgroza powstawania makrokosmosu”⁴⁰.

Do tych gnostycznych kontekstów nawiązuje najprawdopodobniej kluczowy fragment *Mopsożelaznego piecyka* zatytułowany *Gindry*.

³⁶ Na temat węża w gnostycyzmie pisze K. Rudolph (s. 247).

³⁷ G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 61.

³⁸ Tamże, s. 92.

³⁹ Tamże, s. 90–92.

⁴⁰ Tamże, s. 92.

Jest to rodzaj miłosnego wiersza (częściowo naśladowujący *Pieśń nad pieśniami*), którego adresat ma dosyć osobliwe rysy:

Słysz, Gindry, słysz! gdy śnią buruny strun — idę witać kręgosłup mojej Gindry [s. 241].
O Gindry śniły pałace lekkie różane pełne pereł kruz ciężkich, blade zwiędłe ręce księcia syberyjskich tundr i smutny pajac z wystawy z ulicy Traugutta... Gindry ma ślepe palce i Gindry nie wie, gdzie w jakim kraju i w jakich regionach są stragany, gdzie rumiana przekupka sprzedaje cynober i złote wiosny [s. 242].

Któż to samotny kroczy pośród nocy i mgły?

To Gindry, to Gindry kołata do mych drzwi, do drzwi opływających sezamem mahoniów. Mino-
rowo. W obrębie wielkiego magicznego koła wykląłem wszelką obcą moc. Gindry nie ma się czego trwożyć, Gindry nie ma czego płakać. Niezdrowy puls odpędzonej zorzy nie zakłóci spokoju naszej pierwszej nocy [s. 243].

Tajemnicza istota Gindry, przedstawiona w stylu *fin de siècle*, ma wszelkie cechy istoty niebiańskiej i przypomina jeszcze jedno wcielenie *ewig Weibliche*. Zarazem Gindry jest ciemnym duchem męskim, wezwanym przez bohatera (współczesnego Doktora Faustusa) do magicznego kręgu („Już dziesiątą noc darmo cię wzywam doktorze ciemności” — s. 243; zob. też s. 244). Imię Gindry, występujące w polskim tekście w kilku pozycjach syntaktycznych, które wymagają użycia różnych przypadków, pozostaje nieodmienne. Pojawia się z żeńskim zaimkiem dzierżawczym („mojej Gindry”), to znowu ustępuje miejsca męskim przymiotnikom i rzeczownikom („samotny”, „spóźniony gość”). Wszystkie te sprzeczności wyjaśnić można przyjmując, że Gindry jest na przemian mężczyzną i kobietą. Mogłoby to być wcielenie Absolutu, który jest zresztą nazwany (w innym miejscu poematu) całkiem otwarcie: „ABSOLUT. Kurwa bezpłciowa o brązowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów” (s. 266). Może to być także wcielenie Pierwszego Człowieka. Nie sposób nie zauważyć, że imię Gindry jest anagramem słowa androgyne.⁴¹

Dodatkowa i uzupełniająca interpretacja androgynicznej figury Gindry, tak niecierpliwie oczekiwanej przez „ja”, wiąże się z jej rolą boskiego posłańca, Zbawiciela — i jednocześnie rzeczywistego Jaźni bohatera. W doktrynie gnostycznej zjednoczenie ze Zbawicielem (często przedstawione jako połączenie małżonków) oznacza wybawienie i duchowe odnowienie, „ostateczny powrót do boskie-

⁴¹ Istnieje obszerna literatura na temat anagramów (zob. np. J. Starobiński *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, „Mercure de France” 1964 (Fevrier), s. 243–262.

go świata, prawdziwej ojczyzny”⁴². (Dla chrześcijanina, boski posłaniec jest naturalnie tożsamy z Jezusem).⁴³ Posłaniec daje jedynie liczącą się wiedzę, wiedzę o *arche* (początku) i *telos* (końcu).⁴⁴

Tak oto kończy się długa i niebezpieczna podróż gnostyka. Tym, co go czeka, jest ostateczne wytchnienie i przewyciężenie dysharmonii i rozdarcia... Indywidua odbudowane w androgynicznej jedności mogą teraz odpocząć w sobie....⁴⁵

Odrodzenie do prawdziwego życia równa się zjednoczeniu z prawdziwym „ja”, które jest przeciwieństwem „ja” empirycznego. Takie spotkanie może być określone jako spotkanie z własnym sobowtórem. Motyw sobowtóra jest dosyć ewidentny w poemacie Wata, jest jednak nacechowany ambiwalentnie. Na ogół nie oznacza prawdziwego „ja”, ale wręcz koszmarne „rozmywanie się” tożsamości.⁴⁶ Sobowtór jest przedstawiony jako mara, lustrzane odbicie, które nie przynosi ukojenia i wyzwolenia, ale przeciwnie, napęlnia strachem. Charakterystyczny przykład znajdujemy w części *Samowtór z sobą* po wspomnianej już scenie, w której bohater oczekuje w podnieceniu na androgyne, następuje dygresja o samobójstwie i dobitne zdania, niekoniecznie wyrażające uczucie błogości i wytchnienia: „Za ladą błądy ujrzysz wizerunek. Jak okropnie jest w północ spotkać własny błądy wizerunek. Co?” (s. 238).

W rzeczywistości nie dochodzi do ostatecznej identyfikacji Jaźni z Bogiem. Wprawdzie bohater ogłasza siebie boskim, ale jest to fałszywa boskość, równoznaczna ślepej samowoli (s. 263). Jeden ze szczególnie pamiętnych obrazów z *Mopsożelaznego piecyka* przedstawia to zmaganie się poprzez symbolikę drabiny Jakubowej (*Gen. 28: 10–17*) i walki Jakuba z Aniołem (*Gen. 32: 24–29*):

Drabina do nieba, po której się wspinam z mozołem z wiecznym pragnieniem: dosyć. A potem nadchodzi własny anioł i strąca; z połamanymi członki podnoszę się z wolna. Jestem ślepy, miał oczu muchy się lęgną w wypalonych oczodołach.

Oblepiają mnie i męczą, lepkie jak rude drobne małe małpki gwiazdy [s. 268].

5. Epilog reasumuje porażkę bohatera. Przechodzi on doświadczenie mistycznego całkowienia (zarówno

⁴² G. Filoramo *A History of Gnosticism*, s. 41.

⁴³ Por. K. Rudolph *Gnosis*, s. 148–150.

⁴⁴ G. Filoramo, s. 41.

⁴⁵ Tamże, s. 141.

⁴⁶ Por. G. Poulet *Exploding Poetry: Baudelaire/Rimbaud*, s. 94–95.

w gnozie jak i w Kabale jest ono nieodłączne od ekstazy).⁴⁷ Ale wewnętrzny ogień, płonący w duszy ascety, przedstawiony jest w kategoriach iście ziemskich: jest to trywialna gorączka złapana na warszawskiej ulicy i podsycana ciepłem kopącego żelaznego piecyka. Raz jeszcze bohater napotyka złowrogą szparę *principium individuationis* („Lecz widzę jedno: to, to: (czarną) pustą szparę między dłońmi” — s. 270). Tę groteskową scenę i cały poemat wieńczy nuta rozpaczy:

To JA się palę w inkwizytorskim wnętrzu mego mopsożelaznego piecyka, to JA się palę w pośrodku między mną współleżącym z jednej strony piecyka a mną tak samo z drugiej strony piecyka.⁴⁸ Hurr! Oglądam złowrogie dłonie tego z jednej strony i tego z drugiej strony.

Z jednej i drugiej strony siedzę JA.

To JA z jednej strony i JA z drugiej strony [s. 271].

Ostatnie wiersze nawiązują do dziwaczego tytułu poematu i objaśniają, choć niezupełnie, jego znaczenie.⁴⁹ W zdaniu o Innym, a nawet w niezgrabnej formie tego zdania, rozpoznać można odpowiednik dobrze znanej wypowiedzi Arthura Rimbaud z listu do Paula Demeny (z 15 maja 1874 roku): „Car *Je* est un autre” („Ja to ktoś Inny”). Liczne interpretacje tych słów zwykle podkreślają, że „ja” empiryczne jest kreacją siły wewnętrznej, podświadomości, etc. i dalej, że istota ludzka jest zdolna przewyciężyć własne ograniczenia.⁵⁰ Dzięki temu możliwe jest przejście poety od subiektywności do obiektywnego i zdehumanizowanego pisma.⁵¹ Mamy tu do czynienia z „bezosobową, pierwotną, obiektywną, zakorzenioną w kosmosie jaźnią, kimś „innym”, ukrywającym się poza społecznym

⁴⁷ Podobny zespół motywów znaleźć można w wielu tekstach artystycznych, począwszy od *The Waste Land* Eliota (koniec części III), a skończywszy na poezji rosyjskich symbolistów (por. np. D. Segal *Poezja Mikołaja Łozińskiego: symbolizm i akneizm*, „Russian Literature” 1983 nr 4, s. 333–414).

⁴⁸ Por. K. Rudolph *Gnosis...*, s. 151 (oddzielenie Jezusa i Chrystusa); s. 169–171 (Chrystus jako widz ukrzyżowania Jezusa).

⁴⁹ Osobliwy przymiotnik „mopsożelazny” wygląda na jeszcze jeden dadaistyczny grymas, jest jednak przygotowany przez kilkakrotnie pojawiające się w tekście słowo „mops” (s. 240, 252). Warto zauważyć, że u Majakowskiego „mops” występuje w *Obłoku w spodniach*. W przypływie *mania grandioza* bohater obiecuje wziąć Napoleona na spacer na łańcuchu, jak mopsa. Mądry profesor Mopsus figuruje wśród postaci groteskowego i parodystycznego utworu *Tańce śmierci*, napisanego pod koniec XIX w. przez Felicjana Faleńskiego (zob. W. Bolecki *Od potworów...*, s. 95–97) i być może znanego Watowi.

⁵⁰ Zob. G. Poulet *Exploding Poetry...*, s. 101–104.

⁵¹ H. Friedrich *Der Struktur...*, s. 52–53.

ja”.⁵² Gnostyczna geneza tego pojęcia jest oczywista (Rimbaud, jak wiadomo, był pod silnym wpływem wielowiekowej tradycji europejskiego mistycyzmu i studiował literaturę hermeneutyczną).

Spotkanie z Innym w *Mopsożelaznym piecyku* jest co najmniej ambiwalentne. Sobowtór z ostatniej sceny okazuje się najprawdopodobniej tym samym „ja”, widzianym z odmiennej perspektywy. Jego dłonie są wciąż „złowrogie” – „pusta szpara” *principium individuationis* pozostała nie zasklepiona. Prawdziwe „ja” przybliży się do bohatera, ale mu umyka. Więzienie ciała pozostaje więzieniem, tyle że p o d w o j o n y m (co czyni je jeszcze bardziej beznadziejnym). Poszukiwanie zbawienia nie prowadzi do transcendencji.⁵³ Po wyczerpaniu wszystkich duchowych sił bohatera, kończy się ono rozdzieleniem osobowości. Końcowy fragment *Mopsożelaznego piecyka* powtarza raczej motyw rozczłonkowania i rozpadu, dominujący w całym utworze, niż proponuje mistyczne rozwiązanie sprzeczności określających ziemskie zmagania poety. Rozszczepienie „ja” sugeruje „z jednej strony konflikt poety ze społeczeństwem, jego wyjątkowość, z drugiej zaś – jego konflikt z samym sobą, który w patologicznych przypadkach prowadzi do schizofrenii”.⁵⁴

Ale pozostaje jeszcze możliwość innego odczytania. Prawdziwe „ja” kusząco wychyla się spoza schizofrenicznej jaźni. Poemat jest próbą obalenia wszystkich dyskursów i pogwałcenia wszystkich możliwych paradygmatów. Nie uznaje żadnych zasad, semantyki i syntaktyki, segmentacji i kompozycji, narracji i stylu, *mimesis* i *aesthesis*, geograficznego i historycznego prawdopodobieństwa, porządku logiczno-chronologicznego, kulturowej pamięci. W świecie Wata powaga jest wciąż kwestionowana przez parodię, ale sama parodia może się również obrócić w powagę. Nie ma niepodważalnych rozwiązań, ani pozytywnych, ani negatywnych, nie ma jednoznacznych odczytań, ani budujących, ani niepokojących. Wszystko jest tylko mową. To jest jedyna forma mistycyzmu dostępna czytelnikowi *Mopsożelaznego piecyka*: poemat Wata jest wielkim otwartym akordem.

Przełożyła Joanna Zach-Błońska

⁵² R. G. Cohn *The Poetry of Rimbaud*, s. 9.

⁵³ Por. R. Barthes *Sade – Fourier – Loyola*, tr. by R. Miller, New York 1976, s. 150.

⁵⁴ R. G. Cohn *The Poetry of Rimbaud*, s. 9.