

ANETA MAZUR, SABINA BRZozowska Uniwersytet Opolski

„NOC JEANPAULOWSKA” U FIODORA DOSTOJEWSKIEGO, BOLESŁAWA PRUSA I THOMASA MANNA*

Spadkobierca oświecenia, niejednoznaczny romantyk, ulubieniec biedermeieru i symbolistów, uczeń Swifta, Sterne’a i Rousseau, kontynuator XVII-wiecznej mistyki, specyficzny humorysta i wcielenie osławionej „*Innerlichkeit*”, żywiołowy liryk i mistrz subtelnych gier autotematycznych – Jean-Paul¹ był twórcą prozy samorodnej i rozwichrzonej, która po naglej, błyskotliwej karierze szybko popadła w niełaskę, by renesans przeżyć dopiero w wieku XX, zgodnie z profetyczną zapowiedzią Ludwiga Börnego, żegnającego zmarłą gwiazdę Bayreuth słowami: „stoi niecierpliwie u bram wieku dwudziestego i czeka uśmiechając się, aż pójdzie za nim jego wlokący się ludek”². „Ludek” ów przypomina sobie o autorze *Titana* zwłaszcza w okresach jubileuszowych; tak też jest w roku 2013, w 250-lecie urodzin pisarza.

* Tekst niniejszy, w wersji dużo krótszej, został wygłoszony na konferencji *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego (Wrocław, 17–18 października 2013).

¹ Właśc. Johann Paul Friedrich Richter. Do przywoływanych tu tekstów J. P. F. Richtera odsyłają skróty: RB = Jean-Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel*. W: *Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. N. Miller. T. 3. München 1975; RM = Jean-Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*. Przeł. M. Żmigrodzka. „Ogród. Kwartalnik” 1991, nr 2. Ponadto zastosowano następujące skróty: D = F. Dostojewski, *Idiota*. W: *Dzieła wybrane*. Wyd. 2. T. 3. Przeł. J. Jędrzejewicz. Warszawa 1987. – J = M. Janion, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*. W: *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*. Warszawa 2001. – M = T. Mann, *Czarodziejska góra*. T. 1–2. Przeł. J. Kramsztyk (t. 1), J. Łukowski [właśc. W. Tarkiewicz] (t. 2). Warszawa 1998. – R = W. Rehm, *Jean Paul – Dostojewski. Zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens*. Göttingen 1962 (wcześniejsze wydania: 1940, 1947 – w nieco innej wersji). Liczby po skrótach wskazują stronie; w przypadku *Czarodziejskiej góry* pierwsza liczba, po łączniku, oznacza tom, następna – stronie.

² Tak mówił L. Börne na pogrzebie pisarza w 1825 roku. Cyt. za: A. Rogalski, *Trzy portrety niemieckie: Fryderyk Hölderlin, Jean-Paul, Stefan George*. Poznań 1980, s. 119. Mieszane uczucia żywił w stosunku do Jean-Paula także niemieccy luminarze; Goethe nazwał go „Chińczykiem w Rzymie”, a F. Nietzsche pisał: „W sumie był on barwnym chwastem o mocnym zapachu, jaki przez noc wystrzelił na subtelnych owocowych grządkach Schillera i Goethego; był dobrym, lubiącym wygody człowiekiem – a jednak był przeznaczeniem – przeznaczeniem w szlafroku [*Verhängnis im Schlafrock*]” (cyt. za: H.-J. Ortheil, *Jean-Paul. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1984, s. 145). Z kolei głos współczesnego badacza ostrzega: „Nagle przeskoki między poezją a filozofią, rzeczowością a magią słów, humorem a wzruszeniem, polityczną de-

Ale jeden krótki tekst Jean-Paula nigdy nie uległ przedawnieniu. Bez niego nie byłoby literackiej nocy romantycznej – przynajmniej w jej wspaniałej, kanonicznej postaci, gdzie groza i metafizyczne przerażenie łączą się z zachwytem nad triumfującym wyzwoleniem wyobraźni. Nie byłoby kanonicznych *Straży nocnych* Bonaventury-Klingemanna, fantastycznych opowieści Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, mrocznych tekstów Georga Büchnera, „czarnego słońca” nocy Victora Hugo czy Gérarda de Nerval³. Chodzi, oczywiście, o fragment jednej z kolażowych Jeanpaulowskich powieści, który pod tytułem *Le Songe de Jean-Paul (Sen Jean-Paula)* w przekładzie francuskim pani de Staël miał zrobić europejską karierę jako jednoznaczny „sen ateisty”⁴: porażający dla współczesnych, atrakcyjny dla potomnych. Tymczasem w kontekście oryginalnym – czyli w satyryczno-filozoficznej powieści małżeńskiej pod barokowym tytułem *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*⁵ (1796–1797) – senna wizja funkcjonuje w starannie skomponowanej wewnątrztekstowej konfiguracji. Jako „pierwszy kwietny fragment” (*Erstes Blumenstück*) przynosi fantasmagoryczny obraz ateistycznej apokalipsy bez Boga i nieśmiertelności, ale zaraz po nim następuje „drugi kwietny fragment” (*Zweites Blumenstück*): widzenie przedstawiające Matkę Boską z Chrystusem w zaświatach⁶.

klaracją a nauką pedagoga czynią jego twórczość wręcz niedostępną dla całych generacji niemieckich nauczycieli i dogmatyków literatury” (M. Z a r e m b a, *Jean-Paul. Dichter und Philosoph. Eine Biographie*. Köln 2012, s. 28).

- ³ Utwór E. A. F. Klingemanna *Straże nocne* przypisywano nawet Jean-Paulowi (zob. M. R o u c h é, *Bonaventure ne serait-il pas Jean-Paul Richter lui-même?* „Études Germaniques” 1969; zob. też A. Mielke, *Bonaventuras „Nachtwachen” als „treffliche Nachahmung” Richters*. „Zeitschrift für Deutsche Philologie” 1985). „Czarne słońce” nocy pojawia się w poemacie V. H u g o *Ce que dit la bouche d'ombre* (1855) oraz w sonecie G. d e N e r v a l a *El Desdichado* (1853). Jak wiadomo, bez Jean-Paula nie byłoby także kluczowego dla romantyzmu słowa „Weltschmerz”.
- ⁴ Taki też tytuł (*The Atheist's Dream*) otrzymała skrócona wersja w tłumaczeniu angielskim autorstwa Th. C a r l y l e ' a z 1836 roku (zob. J 32). Decyzja pani de Staël, by przełożyć ten fragment w wersji okrojonej, została zresztą oprotestowana przez samego Jean-Paula. Z niewiadomych względów (czyżby siła francuskiej tradycji?) obszerną przedmowę odautorską (*Vorbericht*) oraz krótsze wprowadzenie do właściwej fabuły sennej – w sumie 1/3 całego oryginalnego tekstu – pominęła również Ż m i g r o d z k a w swoim (jak się zdaje, pierwszym i jedynym polskim) przekładzie opublikowanym w „Ogrodzie”. Parafrazy zdań przedmowy pojawiają się tylko u J a n i o n (J 32).
- ⁵ W tłumaczeniu na język polski tytuł ten brzmiałby: „Zbiór kwiatów, owoców i kolców, czyli małżeństwo, śmierć i wesele F[irmiana] S[t]anisława Siebenkása, adwokata ubogich w miasteczku Kuhschnappel”. W germanistycznej tradycji funkcjonuje również tytuł skrócony: *Siebenkäs*. Powieść, rodzaj obyczajowo-psychologiczno-filozoficznej paraboli, miała być pierwotnie mozaiką „kwiatów”, „owoców” i „kolców”, ostatecznie jednak dominację uzyskał motyw ostatni, historia nieudanego (z powodu społecznej mizerności oraz różnic mentalnych) małżeństwa bohatera, który korzystając z pomocy przyjaciela-sobowtóra finguje własną śmierć i wstępnie – raczej w planie symboliczno-alegorycznym – w drugi, idealny związek małżeński, przechodząc metamorfozę powtórnym narodzin.
- ⁶ Poza tym tematykę sennego ekskursu zapowiadają bezpośrednio go poprzedzająca wanitatywna sekwencja fabularna (wieczorna przechadzka trojga bohaterów pod rozgwieżdżonym niebem, także po cmentarzu z rekwizytami świeżej mogiły i ludzkiej czaszki) oraz wzmianki – wszystkie kluczowe dla późniejszego snu – o kazaniu głoszonym północną porą, odkupieniu i ateizmie (zob. RB 266: „Są może jeszcze mniejsze globy niż nasza ziemia, a jednak musi coś na niej być, skoro Pan poniósł za nią śmierć”; „Więcej zbawców poniosło śmierć za ziemię i za ludzi – i jestem pewien, że Chrystus ujmie kiedyś ręce wielu pobożnych ludzi i powie: ‘Wy także cierpieście pod Piłatem’. Co więcej, niejedyn taki niby Piłat uchodzi pewnie za Mesjasza». Lenette po cichu zmarła się, że jej

Ponadto oryginalna powieściowa wersja – trzykrotnie dłuższa niż przekład francuski – w odautorskiej przedmowie i w zakończeniu tekstu wyraźnie dezawuuje bluźnierczą dla wierzących wymowę „snu”⁷.

Geneza legendarnego tekstu wiąże się z kryzysem, jaki młody literat przeżywał w latach 1788–1790, znękaną licznymi przypadkami zgonów wśród osób bliskich oraz wątpliwościami natury światopoglądowej⁸. Świadectwem tego stał się autoterapeutyczny zapis, który począwszy od pierwszego zarysu z roku 1789 przeszedł całą ewolucję, jak dowodzą tytuły kolejnych wersji: *Schilderung des Atheismus. Er predigt, es ist kein Gott* (Przedstawienie ateizmu. Głosi on kazanie, że nie ma Boga); *Todtenpredigt Shakespear* (Mowa żałobna Szekspira); *Des toten Shakespear's Klage unter toten Zuhörern in der Kirche, dass kein Gott sei* (Umarły Szekspir skarży się w kościele umarłym słuchaczom, że nie ma Boga), *Rede des Engels beim Weltgebäude* (Mowa anioła na szczycie kosmicznego gmachu) – aż po ostateczną, znaną z powieści *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* (Mowę wypowiedzianą przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga)⁹.

Jeanpaulowski nokturn może być rozpatrywany na trzech poziomach.

Po pierwsze – wizja „nocy kosmicznej” ujawnia „fatalistyczne zamknięcie człowieka w naturze, będącej domeną sił zbrodniczych i lucyferycznych”, „przemawia

maż jest ateistą, a co najmniej filozofem”). W pierwszym wydaniu miejsce „snu” było bardziej osobne i wyeksponowane zaraz na początku powieści, co w pewnej mierze usprawiedliwia zabieg pani de Staël polegający na wyodrębnieniu „snu” jako autonomicznej całości.

⁷ Fragmenty początkowe, pominięte w tłumaczeniu francuskim i polskim, obejmują odautorską przedmowę oraz wprowadzenie do fabuły sennej; to ostatnie zaczyna się zdaniem: „Gdy słyszymy w dzieciństwie, że o północy, kiedy sen nasz sięga głęboko w duszę [...], umarli budzą się ze swego snu i naśladują w kościele mszę żywych: wtedy z powodu umarłych wzdręgamy się przed śmiercią; i w nocnej pustce odwracamy wzrok od wysmukłych okien kościoła w obawie, że ich blask nie pochodzi jedynie od promieni księżyca” (RB 270–272).

⁸ Kryzys ten został uśmierzony, jak Jean-Paul sam zapisał, pod wpływem przejmującego wyobrażenia (15 XI 1790) własnej śmierci, skutkującego powrotem do wiary; w ten sposób jeszcze raz negatywna, ciemna noc św. Jana stała się źródłem powtórných, duchowych narodzin (zob. *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Hrsg. R. Radler. München 1990, s. 685. – G. de Bruyn, *Richter*. Hasło w: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg. W. Killy. T. 9. München 1991, s. 435. – J 22–24). Sceptycyzm Jean-Paula narodził się w laicyzującym klimacie ówczesnego środowiska uniwersyteckiego w Lipsku, gdzie uznanie przyszłego pisarza zdobyły wykłady profesora medycyny i filozofii, współtwórcy nowoczesnej antropologii, E. Platnera, autora m.in. pracy *Gespräch über Atheismus* (zob. Zaremba, *op. cit.*, s. 65 n.). Często podkreśla się dramatyzm tych rozterek u syna pastora, studenta teologii, którego „sceptycyzm wobec teologii [Gotteslehre] doprowadził ostatecznie do teologii [Gottesleere]” (*ibidem*, s. 79). W istocie jednak Jean-Paul był zwolennikiem nieortodoksyjnej teologii liberalnej, popierając model człowieka głoszony przez Herdera (nie dzieląc tylko jego spinozjańsko-leibnizowskiego monizmu), a Bóg, dusza i nieśmiertelność stanowiły triadę jego „ukochanych myśli-fetyszy” (zob. *ibidem*, s. 30, 312).

⁹ Polskojęzyczne tytuły wersji wcześniejszych (oprócz drugiej i czwartej) podaje za J 23, J 32. Wersja *Des toten Shakespear's Klage* [...] była planowana jako element (*Ernsthafter Zwischenakt*) większej całości (*Bairische Kreuzerkomödie*), która jednak nie ukazała się; tekstu nie wydrukował też osobno Herder (zob. *Kindlers Neues Literaturlexikon*, s. 685). Kazanie „umarłego Szekspira” powtórzy potem obłąkany bohater *Titana* J e a n - P a u l a, wygłaszając o północy bluźnierczą mowę o „wniebowstąpieniu w przyszłą nicotę [Himmelfahrt ins zukünftige Nichts]” i o „śmierci po śmierci [der Tod nach dem Tode]” (cyt. za: R 19).

ciszą, pustką, nicością”¹⁰. Jako „kluczowy dokument nowoczesnego ateizmu”, „najprzenikliwsze świadectwo romantycznego poetyckiego nihilizmu” albo wręcz „pierwsze literackie przedstawienie nihilizmu” – jest konsekwentnym wnioskiem z przesłanek ateistycznych, wypracowanych w fermencie XVIII stulecia¹¹, a także ryzykownym „eksperymentem środka” („*experimentum medietatis*”), jak św. Augustyn nazywał usytuowanie jednostki w centrum wszechświata¹². Niemiecki preromantyk nadał zwątpieniu formę ekstremalnie „zuchwałą”, wkładając manifest ateizmu w usta – nie, jak początkowo zamierzał, personifikacji tegoż ateizmu czy odkrytego właśnie w Niemczech wizjonera ludzkiego tragizmu, Szekspira¹³, ale – samego Chrystusa. Zjawia się on (umarły, nie zmartwychwstały!) wśród niespokojnego pulsowania ciał powstałych z grobów, w posepnym dniu ostatecznym, pełnym wszechogarniającej szarości i „dysonansów”, by oczekującym na zjawienie się Boga oznajmić „złą nowinę”: „Jego nie ma! [...] Jesteśmy wszyscy sierotami, ja i wy, nie mamy ojca”, gdyż „pustynie nieba” wypełnia tylko chaos i „przeżywająca samą siebie wieczność” (RM 108). Centrum bluźnierczej paruzji stanowią zagłada „kosmicznego gmachu” oraz skarga Chrystusa na „milczącą nicność”, „odwieczną konieczność” i „obłądny przypadek”, wobec których „jakże samotny jest każdy w wielkim, trupim dole wszechświata!” (RM 108)¹⁴. Lamentując nad utratą własnej wiary, Chrystus zwraca się do śniącego (autorskiego) podmiotu, aby za życia korzystał ze szczęśliwej iluzji wiary w Boga: „Śmiertelniku [...], jeśli jeszcze żyjesz, uwielbij Go, [inaczej] już straciłeś Go na wieki” (RM 109)¹⁵. Sugestię ateistycznej terapii szokowej zawierają już pierwsze zdania narracji sennej: „leżałem na górze twarzą do słońca i zapadłem w sen. Śniło mi się wtedy, że ocknąłem się na cmentarzu” (RM 107). Paradoksalne

¹⁰ H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*. Wyd. 2, popr., Gdańsk 2011, s. 10.

¹¹ J. Kahl, *Jean-Pauls „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei”. Ein literarisches Meisterwerk und ein theoriegeschichtliches Dokument auf der Schnittstelle von Aufklärung und Romantik*. Wykład wygłoszony w Haus der Romantik w Marburgu 29 IV 2012. Na stronie: http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/Kahl_Jean-Paul-Rede.pdf (data dostępu: 20 VIII 2013), s. 1. – W. Braungart, cyt. za: Ch. Schulte, *Haben wir (kleinen Vater)? „Christ in der Gegenwart*. Zeitschrift für Religion, Glaube, Spiritualität, Gesellschaft” 65 (2013), April. Na stronie: http://www.christ-in-der-gegenwart.de/aktuell/artikel_angebote_detail?k_beitrag=3719490 (data dostępu: 29 VII 2013). – D. F. Mahoney, *Der Roman der Goethezeit (1774–1824)*. Stuttgart 1988, s. 69. Zob. też J 22: „Tłem utworu Jean-Paula były tematy religijno-egzystencjalne, krążące w powietrzu wieku oświecenia i niebywałe wzmocnione przez romantyzm”, takie jak „nieobecność Boga”, „rozpacz Chrystusa” czy „niemożliwość wiary w zmartwychwstanie”.

¹² Po formułę św. Augustyna („*illud suae medietatis experimentum*”) sięgnął Rehm, interpretując tekst Jean-Paula. Ojciec Kościoła oceniał próby stawiania jednostki w centrum wszechrzeczy jako zamierzenie zuchwałe i demonicznie niebezpieczne, bo oddalające ją od Boga, do którego, jako swego pierwowzoru, ma ona dążyć – antyczny, lucyferyczny Prometeusz powinien ustąpić chrześcijańskiemu Prometeuszowi, Chrystusowi. O *experimentum medietatis* mówił też Pascal (zob. R 5).

¹³ Tak uważa Rehm, nazywając wielkiego dramaturga „poetą potężnych tragicznych sztuk o zniszczeniu”, gdzie „świat i dusza wyzbyte Boga pogrążają się w beznadziejnym mroku” (R 22). Zob. też J 23. W przedmowie Jean-Paul pisał: „Celem niniejszego utworu jest przeproszenie za jego zuchwałość” (RB 270).

¹⁴ Ciekawe, iż francuska tłumaczka zrezygnowała akurat z tego fragmentu *Snu*, który przynosi tytułową i właściwą „mowę” Chrystusa.

¹⁵ W nawiasie kwadratowym podajemy własną wersję tłumaczenia niemieckiego „*sonnst*” (u Żmigrodzkiej mniej fortunne „raczej”).

przebudzenie we śnie można rozumieć jako przebudzenie ze snu wiary do surowej prawdy ateizmu.

Ale nie darmo Richter został nazwany „niekwestionowanym mistrzem marzenia sennego”¹⁶. Fakt, iż śniący śni przestrzeń cmentarną, bądź wręcz piekielną, oznacza równocześnie, że chodzi o wizję śmiertelnie niebezpieczną dla człowieka. Na planie drugim (czy właściwie pierwszym?) fantasmagoria jest gorącym, pełnym udreki protestem przeciwko ateizmowi, o czym mówi usunięte przez panią de Staël zakończenie tekstu:

[...] kiedy się obudziłem.

Moja dusza płakała z radości, że mogłem znów uwielbić Boga [...]; a między niebem i ziemią wesoły, przemijający świat rozpostarł swe krótkie skrzydła i żył, jak ja, w obliczu nieskończonego Ojca. [RM 109]

– a także odautorski komentarz w przedmowie:

Zamiarem mego utworu jest też wzbudzenie przerażenia w niektórych uczonych i uczących się magistrach, albowiem obecnie właśnie oni, [...] zatrudnieni [...] przy [...] umocnieniach fundamentów filozofii krytycznej, ośmielają się poruszać kwestię istnienia Boga z tak zimną krwią i chłodnym sercem, jakby chodziło o istnienie ośmiornicy i jednorozca. [RB 270–271]¹⁷

W pewnej mierze koszmar senny jest wariacją na temat Goyowskiego „gdy rozum śpi, budzą się upiory”; nauczony imaginacyjnym przeżyciem własnej śmierci, Jean-Paul budzi na moment, niejako eksperymentalnie, upiory zwątpienia, by poddać się ich zgubnym mocom w celu swoistej *katharsis*. O autoterapii mówi przypis samego autora:

Gdyby kiedykolwiek moje serce stało się tak nieszczęśliwe i martwe, że zostałyby w nim zniszczone wszystkie uczucia, które potwierdzają istnienie Boga, wówczas ten tekst wstrząsnąłby mną, uzdrowiłby mnie i przywróciłby mi znów zdolność do uczuć. [cyt. za: J 20]¹⁸

¹⁶ A. B é g u i n, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*. Przel. T. Stróżyński. Gdańsk 2011, s. 202, rozdz. *Hesperus*, poświęcony Jean-Paulowi (opieramy się na tym przekładzie; wcześniejsze tłumaczenie fragmentu pracy Béguinta: M. Ryc h t e r, *Hesperus*. „Kresy” 1998, nr 2). Jako autor prac *O marzeniu sennym* (1798) i *Rzut oka na świat marzeń sennych* (1813) Jean-Paul „sformułował psychologię i estetykę marzenia sennego, które z kolei odbiły się echem w teoriach romantycznych” (*ibidem*, s. 48). Pisarz podkreślał moc elementu nieświadomego w snach i wyobraźni twórcy (ucieleśniał go według niego Szekspir, niedoszły głosiciel *Mowij*), zainspirowany teorią podmiotu Jacobiego; ten ostatni „podobnie jak Kant uchylił zasłony ludzkiego wnętrza i – odkrył puszkę Pandory. Toteż niektóre teksty Jean-Paula, jak *Skarga umarłego Szekspira* [...], wydają się opisywać ów stan po otwarciu złowrogiej puszeki” (Z a r e m b a, *op. cit.*, s. 215–216).

¹⁷ Pisarz nie kwestionował nowoczesnej wiedzy naukowej – „w teologii nie uwzględniającej filozofii oraz wiedzy przyrodniczej widział błędną drogę” – był jedynie wrogiem postkantowskiego „hiperkrytycyzmu jako choroby swojej epoki” (Z a r e m b a, *op. cit.*, s. 310, 313).

¹⁸ W innym miejscu przedmowy czytamy: „Można dwadzieścia lat z rzędu wierzyć w nieśmiertelność duszy – i dopiero w roku dwudziestym pierwszym, w jednej wielkiej minucie, zdumieć się bogactwem owej wiary, żarem bijącym z roponośnego źródła” (RB 270). Tę wielką minutę może zrodzić przerażenie autentyczną niewiarą. „To, co zabronione, zdobywa prawo do istnienia dzięki temu, że zostaje użyte i zastosowane jako pedagogiczne narzędzie przeciwko samemu sobie” – komentuje C. P i e t z c k e r (*Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerken am Beispiel von Jean-Pauls „Rede des toten Christus”*. Würzburg 1985, s. 39). Można, oczywiście, stwierdzić, że

Goyowska dewiza zostaje tu przekształcona na: „Gdy serce śpi, budzą się upiory” lub „Gdy rozum się budzi, budzą się upiory”. Kardynalnym argumentem w obronie wiary staje się uczucie: lęku przed światem bez Boga oraz zachwytu nad światem *oeconomiae divinae*. Jak u Friedricha Schleiermachera i Friedricha Heinricha Jacobiego¹⁹, wiara spełnia się nie (jak przez wieki nauczała teologia) na drodze *ratio*, zawłaszczony przez oświeceniowy, racjonalistyczny krytycyzm, ale jako emocjonalna i egzystencjalna „filozofia życia”²⁰. A dawne upiory, które wiodły na pokuszenie, zastępuje upiorność wewnętrznego świata niedowiarka – choć elementy tradycyjnej, eschatologicznej demoniczności także pojawiają się w finale Jeanpaulowskiego snu („zobaczyłem wzniesione w górę sploty ogromnego węża wieczności, który leął wokół wszechświata [...] i miażdżąc nieskończoną świątynię, ścisnął ją do wymiarów cmentarnego kościoła [...]”, RM 109). Przypieczętowaniem uczuciowej apologii wiary, którą *à rebours* głosi *Mowa*, jest następująca po niej kojąca wizja rajskiego przebytu, wprowadzona w podobnej, pierwszoosobowej narracji, zatytułowana *Der Traum im Traum* (Sen we śnie). Sen o Matce Boskiej śniącej z tęsknoty za ziemią różne obrazy międzyludzkich relacji, wśród których największym wzruszeniem napełnia ją widok macierzyńskiej miłości, to symboliczne „podeptanie przez niewiastę głowy węża” i odwrócenie sennego *pandemonium*²¹; nie sposób pominąć tak wyeksponowanej paraleli sennej w egzegezie Jeanpaulowskiego koszmaru. Dla wielu jest *Mowa* świadectwem osobistej, nierozstrzygniętej rozterki religijnej samego autora (dowodzi tego język metafizycznego lęku, jakim operuje, którego nie będzie znał nowoczesny, postfeuerbachowski ateizm²²) i jako taka będzie

„nie Bóg ratuje Jean-Paula od niewiary, tylko on sam zbawia siebie swoim własnym tekstem. [...] Subiektywizacja, co więcej, prywatyzacja religii, dzisiaj nam wszystkim znana, bierze tutaj swój początek” (Kahl, *op. cit.*, s. 5). Jak zauważa jeszcze inny z komentatorów, swoją melancholię poskramia Jean-Paul „niewzruszoną wiarą w potęgę słów. [...] Przeciwko śmierci i przeciwko pustce grożącego świata bez Boga mobilizuje sztukę” (R. Bucheli, *Jean-Pauls enormes Werk*. „Neue Zürcher Zeitung” 2013, nr z 22 III. Na stronie: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/der-ist-noch-ueber-goethe-1.18051824#> (data dostępu: 29 VIII 2013)).

¹⁹ Obaj związani byli z tzw. teologią uczucia („*Gefühlstheologie*”). F. H. Jacobi był obok J. G. Herdera najważniejszym filozoficznym autorytetem Jean-Paula.

²⁰ Zob. w przedmowie (RB 270–271): „Przeraziły mnie toksyczne wyziewy, jakie owiewają i duszą serce każdego człowieka, który po raz pierwszy wkracza w ateistyczny system nauki. [...] całe umysłowe uniwersum zostaje ręką ateizmu rozzerwane i rozbite na niezliczone, rてciowe drobinki J a, które świecą, biegną, błędzą, zderzają się i rozbijają, pozbawione jedności i ciągłości. [...] Nikt nie jest we wszechświecie tak samotny jak ten, co wypiera się Boga – pograża się on w żalobie swego własnego, osieroconego serca, które utraciło wielkiego ojca, obok niezmiernego truchła [*Leichnam*] natury, nie ożywianego i nie utrzymywanego przez żadnego ducha świata [...]. Świat cały rozpościera się przed nim jak wielki, kamienny, zagrzebany w piasku egipski Sfinks; a kosmos niczym zimna, żelazna maska bezkształtnej wieczności”. Konkluzja wygłoszona przez Chrystusa pojawia się zatem już w odautorskiej przedmowie, która jest streszczeniem i objaśnieniem „snu”.

²¹ Wizja *Der Traum im Traum* rozwija topos ludzi jako Boskiego snu: „Ziemia jest snem pełnym snów [*ein Traum voll Träume*]; musisz zasnąć, by sny ci się objawiły” – mówi Chrystus do Matki Boskiej (RB 276–277). Sentymalną idyllę powstałą z myślą o konkretnej adresatce, „katolickiej księżnej Lichnovsky”, jak wyjaśnia przypis autora, odczytać można jako ukłon w stronę katolicyzmu i jego kultu maryjnego. Wizja niewiele ma wspólnego z nocną scenerią, inauguruje ją jednak – tak samo jak wcześniejszą *Mowę* – pejzaż zachodzącego słońca, tym razem z tęczą i odgłosami oddalającej się burzy (czyżby aluzja do przezwycięzonego sennego koszmaru?).

²² Oczywiście, wzmocniony dzisiaj antymetafizyczną szczepionką postmodernizmu. Przykładem może

szczególnie atrakcyjna dla poszukiwaczy Boga milczącego i nieobecnego, wiary trudnej i niemożliwej²³.

Podwójna wizja Jean-Paula – nocna i dzienna – to tylko najwcześniejsze prelude do całego koncertu jego onirycznej prozy, pulsującej nieustannie antynomicznymi obrazami²⁴. Nowatorstwo i przepych wyobraźni to trzeci plan odbioru „poetyckiego nihilizmu”²⁵ Richtera. W *Mowie umarłego Chrystusa* mamy całą rekwizytornię gotycyzmu, wzrosłą na oświeceniowym pożądaniu kontrolowanej grozy, wzbogaconą o demoniczną, frenetyczną wyobraźnię kosmiczną, bliską fantasmagoriom Daniego, Boscha, Goi czy Piranesiego – po balladach to najbardziej oryginalny wkład

być, przywoływany tu już, poświęcony *Mowie* ciekawy, informacyjnie klarowny i dociekliwy wykład ateistycznego filozofa Kahlha (op. cit.). Autor, opierając się na Feuerbachowskiej afirmacji świata uwolnionego od Boga (trochę dziwi ten nieco archaiczny z punktu widzenia ostatnich dwóch stuleci patron ateizmu, naiwny w swych nadziejach na „człowiekobóstwo”), konstatuje współczesne „oddramatyzowanie i dezemocjonalizację ateizmu [Entdramatisierung und Entemotionalisierung des Atheismus]”, stającego się codziennością, i z wyrozumiałym dystansem rozprawia się z koszmarem jeanpaulowskim, nieaktualnym, choć fascynującym estetycznie oraz mentalnie produktem ery lęków metafizycznych, demaskując te ostatnie jako: lęk przed piekłem (paradoksalnym, ale zagładą perspektywy raj uautomatycznie pozostawia miejsce do zagospodarowania przez jego antynomię), lęk przed pustym uniwersum oraz, najistotniejszy według niego, lęk przed wolnością. Wszystkie te obawy są według Kahla nieznanne ateistycznej wizji świata (która wszakże, można dodać, zdaje się nie dostrzegać innego rodzaju lęku, ciągle aktualnego: przed człowiekiem i formami jego wolności). Skądinąd jednak Kahl (op. cit., s. 7–9) przyznaje, że *Mowa* Jean-Paula do dzisiaj stanowi pewien gorszący „kamień obrazu” dla naszego myślenia.

²³ Według Janiona „Najdalej w wyciągnięciu konsekwencji z tematu jeanpaulowskiego posunęła się Simone Weil” (J 33), autorka stwierdzenia:

„Chrystus na krzyżu mówiący: Boże mój, czemuś mnie opuścił? Są to najdoskonalsze słowa na chwałę Ojca.

Krzyżować tak podczas naszego krótkiego i nieskończenie długiego [...] pobytu tutaj, a potem rozwiać się w nicości – to dosyć. Czego żądać więcej? [...] jeżeli tylko [...] będzie w mojej duszy jedynie ten nieprzerwany krzyk, na który odpowiada wieczne milczenie” (cyt. za: J 33).

Dla francuskiej myślicielki ateizm, oczyszczający z pozorów wiary, jest warunkiem wiary prawdziwej (zob. J 31).

²⁴ Słynne określenie „*Weltschmerz*” (w nieukończony powieści *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele* (Selina, czyli o nieśmiertelności duszy), rozpoczętej w roku 1823) również pojawia się w kontekście antynomii: „Tylko jego [tj. Boga] oko widzi cały ogrom udreki ludzkości i jej zagładę [Qualen der Menschen bei ihren Untergängen]. Ów ból świata [Weltschmerz] może on, by się tak wyrazić, znieść tylko dzięki widokowi szczęśliwości, która go później wynagradza. – Aby znieść ból świata, Bóg musi widzieć przyszłość” (cyt. za: R 101). Późniejsza twórczość Jean-Paula zawiera wiele sennych wizji (niebiańskich, rajszych, apokaliptycznych i demonicznych), jak np. *Die Vernichtung* (Unicestwienie), *Ausläuten* (Ostatnie dźwięki dzwonu) czy – kontrastujący z *Mową – Traumą über das All* (Sen o wszechświecie), gdzie padają słowa: „Przed Bogiem nie ma pustki; wokół gwiazd, między gwiazdami, mieści się wszechświat prawdziwy” (zob. R 11–13, 42. – Béguin, op. cit., s. 206–210).

²⁵ Jean-Paul pisał o „poetyckich nihilistach” romantyzmu, którzy porwani mocą swej wyobraźni gotowi są „zniszczyć cały świat i wszechświat, aby sobie, tylko dla gry, opróżnić swobodną przestrzeń nicości [um sich nur freien Spiel-Raum im Nichts auszuleeren]” (cyt. za: R 12) – i konstatował, iż „jak Milton, raj utracony malujemy zawsze gorliwiej niż odzyskany, a piekło lepiej niż niebo, jak Dante” (cyt. za: R 45). Sam jednak stale grawitował w tej niebezpiecznej orbicie: „Żarzyła się w nim wyzwolona fantazja, o której rozprawiali teoretycy, absolutna, wspaniała i przeraźliwa wolność twórczego ja, znana tylko tworzącemu w upojeniu” (W. Mutschg, *Tragiczne dzieje literatury*. Przel. B. Baran. Warszawa 2010, s. 71–72).

niemiecki w królestwo romantycznej nocy. Jesteśmy u źródeł archetypicznych, kosmologicznych obrazów, do których klucza dostarcza zarówno tradycja (mitologia, *Biblia*, pisma mistyczne), jak i nowoczesność (symbolizm, surrealizm, psychoanaliza). I znów komentarz odautorski wskazuje na źródło tych obrazów:

Dzieciństwo, a zwłaszcza jego lęki, o wiele bardziej niż zachwyty, otrzymują w snach na powrót blask i skrzydła [...]. Nie rozbijajcie nam tych drżących iskieł! – Pozostawcie nam nawet te mroczne, bolesne sny, usuwające półcenie rzeczywistości! [RB 271-272]²⁶

Takie ujęcie onirycznej egzystencji, nie tylko jako źródła wyobraźni, lecz i rekojmi wewnętrznej równowagi, a szczególnie obrona nocnej strony rzeczywistości przed roszczeniami obiektywizmu, zapowiadają romantyczno-spekulatywną filozofię przyrody²⁷ oraz przyszłe odkrycia żywiołu nieświadomości²⁸. Podobny wgląd w przerażająco nocny, ale pulsujący wewnętrznym blaskiem wymiar istnienia daje Jeanpaulowska wizja – noc romantyczna w pigułce.

Intensywny wpływ estetyczny twórczości Richtera ustał w połowie XIX wieku²⁹, jednak w orbicie oddziaływania *Mowy umarłego Chrystusa* pozostawało wielu późniejszych pisarzy i myślicieli (Kierkegaard, Carlyle, Renan, Nietzsche, Cioran...). Chwałę wizyjnego oniryzmu Jean-Paula, „największej potęgi twórczej Niemców [*die grösste dichterische Kraft der Deutschen*]”³⁰, głosił jego XX-wieczny „odkrywca”, Stefan George, ślady *Mowy* odzywają się jeszcze w prozie Güntera Grassa³¹. Dla-

²⁶ Również koszmar senny jest piękny i potrzebny, wypływa z instynktownego, przyrodzonego dzieciństwu blasku tworzenia, pełni doznań czy wtajemniczenia.

²⁷ W późniejszej o dekadę, głośnej rozprawie G. H. Schuberta *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Poglądy na nocną stronę przyrodoznawstwa, 1808) prorocze sny, hipnoza, ekstazy itp. stany traktowane będą jako zanurzenie w pierwotną, organiczną harmonię człowieka i kosmosu, o której zapomina nowoczesna nauka. Podobnie jak Jean-Paul, krytykował Schubert ateistyczne skłonności ówczesnych uczonych uniwersyteckich: „u wielu słynnych nazwisk brakuje mi tego szerokiego sensu, który w naturze widzi tylko jedno prawo, tylko jedną potęgę i kornie chyli przed nią czoła. [...] Nasze przyrodoznawstwo [...] dobiło do szczytu to, co istotnie żywe, i teraz zajmujemy się wielkim trupem natury w kolbach do destylacji” (cyt. z: *Kindlers Neues Literaturlexikon*, s. 28).

²⁸ S. Freud widział w Jean-Paulu „ojca psychoanalizy [*Ahnherm der Psychoanalyse*]” (Zaremba, *op. cit.*, s. 31). Głośna w swoim czasie była przywoływana tu już praca Pietzckera *Einführung in die Psychoanalyse des literarischen Kunstwerken am Beispiel von Jean-Pauls „Rede des toten Christus”*, stosująca wobec preromantycznych tekstów pisarza klucz freudowski.

²⁹ Zob. E. Alker, *Die deutsche Literatur im neunzehnten Jahrhundert (1832-1914)*. Stuttgart 1969, s. 30.

³⁰ Cyt. za: de Bruyn, *op. cit.*, s. 439.

³¹ W powieści G. Grassa *Szczurzyca* (Przeł. S. Błaut, Warszawa 1993, s. 15-16) pojawia się przewrotna parafraza patetycznego źródła – w wizji narratora: „Zaprawdę, was już nie ma! Słysz jej obwieszczanie. Jak ongiś martwy Chrystus ze szczytu świata, tak szczurzyca przemawia donośnie z gór śmieci: Nic by o was nie mówiło, gdyby nie my. Co pozostało po ludzkim rodzaju, wyliczamy ku pamięci. Rozpościerają się zawalone śmieciami równiny, plaże pełne śmieci [...]. I widziałem, co mi się śniło [...]; i widziałem ją, jak z góry śmieci obwieszczała, że człowieka już nie ma. To jest, wołała, wasza spuścizna!” Z oczywistych względów szczególnie obfity plon wydała noc jeanpaulowska we Francji. Wyraźne ślady lektury *Le Songe* nosi twórczość Hugo (np. w wierszu *Le Seuil du Gouffre. Ascension dans les ténèbres* z nieukończonego poematu *Dieu* z 1891 roku Bóg to „błędny ognik cmentarnego świata”), a także Musseta, Gautiera, Leconte’a de Lisle, Balzaka, Flau-

tęgo kuszące wydaje się poszukiwanie tropów jeanpaulowskich niekoniecznie w obrębie świadomych filiacji. Nazwiska Dostojewskiego, Prusa i Manna mogą wydawać się przypadkowe (o co skądinąd trudno w wieloletnim dziedzictwie oddziałującym przez wpływy z drugiej i trzeciej ręki), tak jednak nie jest. Wszyscy trzej prozaicy, podobnie jak Richter, należą do autorów, którzy perspektywy egzystencjalne (metafizyczne) otwierają w przestrzeniach ironicznych, tuż obok tragikomiczmu, melodramatu, satyry czy groteski, co znalazło wyraz w antynomicznej poetyce ich „karnawałowych i barokowych”³² powieści-poematów. U wszystkich trzech świat przedstawiony balansuje między obrazem socjologiczno-psychologicznym a parabolą filozoficzną, stanowiąc „szczególny melanż komizmu, ekstrawagancji i poetyckiego idealizmu”³³. Wreszcie w nich wszystkich widzi się dzisiaj – w mniejszym lub większym stopniu – prekursorów (realizatorów) prozy nowoczesnej.

Echa jeanpaulowskiej nocy u Dostojewskiego są oczywiste i były niejednokrotnie odnotowywane³⁴. Noc zwątpienia ogarnia właściwie całą twórczość autora *Braci Karamazow*, a jeśli rosyjski realista nie dorównuje niemieckiemu fantazje w erupcji sugestywnych obrazów, osiąga mistrzostwo w kreowaniu równie niepokojących i mrocznych sytuacji. Myśląc o proveniencjach jeanpaulowskich u Dostojewskiego, zwykle przywołuje się wątek *Idioty* związany z obrazem Holbeina *Martwy Chrystus* lub *quasi-wizyjne soliloquia* licznych bohaterów-niedowiarków w twórczości pisarza³⁵. Podążając traktem *n o c n y c h* monologów postaci, można także wskazać na jedną z kluczowych scen *Idioty* (1869) – spowiedź Hipolita.

berta, Baudelaire’a. Jeanpaulowskim pokłosiem jest też poetycki topos Chrystusa w Ogrójcu, samotnego Boga wydanego na śmierć, np. *Le Mont des Oliviers* A. de Vigny, *Le Christ aux Oliviers* G. de Nerval, *Der Ölbaum-Garten* R. M. Rilkego (zob. J. P. Vijn, *Carlyle and Jean-Paul: Their Spiritual Optics*. Amsterdam 1982, s. 243 i *passim*). Zob. też J 25: „Poprzez lekturę Jean-Paula romantycy powracali w szczególności do dwóch motywów z *Ewangelii*: do sceny w Ogrodzie Oliwnym, gdy Chrystus mówi: »Ojcze, zabierz ode mnie ten kielich«, i do słów wypowiedzianych na krzyżu: »Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?«”

³² Tak o powieściach Jean-Paula (m.in. *Siebenkäs*) i V. Hugo (*Człowiek śmiechu*) pisze D. Peyrache-Leborgne (*La Question du sublime chez Jean-Paul et Hugo*. Na stronie: <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/02-02-09peyrache-leborgne.htm> (data dostępu: 20 VII 2013)).

³³ *Ibidem*. Wszystkim można też przypisać skłonność do poetyckiego czy idealistycznego realizmu („Jean-Paul był realistycznym idealistą” – Zaremba, *op. cit.*, s. 312). Jeszcze innym wspólnym rysem jest jeanpaulowska predylekcja do postaci filozofa-dziwaka-błazna.

³⁴ Przede wszystkim przez Rehma, który poświęcił tej paraleli obszerny esej (*op. cit.*). Z nowszych prac: G. Hennig, *Traumwelten im Spiegel der Dichtung: Jean-Paul, Dostojewski, Nerval, Strindberg*. Frankfurt am Main 1995. Zob. też J 29. – Kahle, *op. cit.*, s. 1.

³⁵ Za przykład można tu podać *Legendę o Wielkim Inkwizytorze* Iwana Karamazowa, na której koncentruje się studium Rehma: „Podobnie jak wizyjna mowa Jean-Paula, wyłania się *Legenda* z marzeń bezkresnej fantazji i wypróbujuje, poddawana zarazem próbie przez kusiciela, najbardziej tajemne możliwości, łącznie z dyktatorskim usunięciem i zamordowaniem Boga” (R 60). Szatańska pokusą wyobraźni jest tutaj wizja agnostyka, w której zbędność i szkodliwość Boga w świecie głosi demoniczny Wielki Inkwizytor (*nb.* ze stulecia Szekspira) – w istocie wysłannik (wcielenie?) szatana, który zwraca się do samego Chrystusa, przybyłego powtórnie do ludzi (przeciwnie niż w *Mowie*, gdzie głosicielem „złej nowiny” był On sam). To też swoista wizja apokaliptyczna: kresu człowieka jako istoty rozumnej i wolnej. Alosza, słuchacz tej bluźnierczej fantasmagorii, reaguje na rozpacz brata chrystusowym pocałunkiem, pragnąc wyrwać niedowiarka z koszarnej teodycei i przebudzić go do wiary. Wydaje się, że wielopiętrowa i wielowątkowa parabola Dostojewskiego, brzemienne w przesłania społeczne, antropologiczne i historiozoficzne, jedynie częściowo przylega

Spektakl, jaki znerwicowany suchotnik odgrywa przed zgromadzonym towarzystwem, mógłby ilustrować Richterowską tezę o rozpaczliwej samotności ateisty w „trupim dole wszechświata”. Pozornie Hipolit nie jest ateistą, deklaruje: „pomimo najlepszych chęci nigdy nie mogłem sobie wyobrazić, że przyszłego życia i Opatrzności nie ma” (D 461). A jednak umiera – jak czytamy w *Epilogu* – „w okropnej męce duchowej” (D 681)³⁶ i mękę tę właśnie prezentuje jego wcześniejsze wyznanie, spisane w jedną gorączkową noc i odczytane publicznie w noc następną, w nerwowym oczekiwaniu na wschód słońca, który ma być sygnałem do spektakularnego samobójstwa (szyderyczy *pendant* do przebudzenia w promieniach słońca i wiary u Jean-Paula³⁷). Eschatologiczną tematykę spowiedzi zapowiada wcześniejsza dyskusja (Lebiediew, Hipolit, Eugeniusz Pawłowicz) o „gwieździe, co spadła z nieba na ziemię”, i o „źródłach życia» w *Apokalipsie*” (D 414), o degrengoladzie ludzkości w bieżącym „stuleciu występków” (D 422) oraz, co istotne w kontekście jeanpaulowskim, o ludzkim instynkcie „samozniszczenia” (D 417) i obecności szatana³⁸. Przerażony nadciągającą zagładą własnej egzystencji, ze szczytów rozpaczy głosi Hipolit – potomek Richtera i Klingemanna, protoplasta Ciorana – swoistą wizję nicości. Jeanpaulowski nokturn przypomina nie tylko nocne scenerie dumań cierpiącego agnostyka, ale przede wszystkim fakt, iż zagrożenie przychodzi do niego w postaci „złych snów”, które chory szczegółowo relacjonuje³⁹. Potęga kosmicz-

do eschatologicznej fantasmagorii niemieckiego preromantyka (w *Braciach Karamazow* można za to wskazać obraz będący – podobnie jak maryjny *Blumenstück* u Jean-Paula – pozytywnym uzupełnieniem mrocznej wizji Iwana: sen Aloszy o Kanie Galilejskiej). Bardziej przekonujące jest spostrzeżenie R e h m a (R 62–63), iż tematy eschatologiczne ujmował Dostojewski z reguły po jeanpaulowsku, tj. w formie snów i wizji (*Sen śmiesznego człowieka*, sny Raskolnikowa, Stawrogina czy Wiersiłowa z *Młodzika*) – oraz w postaci koncepcyjnych antynomii (ateizm/utopia złotego wieku). *Sen śmiesznego człowieka* i *Legendę o Wielkim Inkwizytorze* rozważa także H e n n i g (op. cit.).

³⁶ Ponadto Hipolit powołuje się na wiarygodną według niego diagnozę lekarską, bo wystawioną przez studenta „materialistę, ateistę i nihilistę” (D 432).

³⁷ Ciekawą analogię podkreśla muzyczność motywu; Hipolit dwukrotnie cytuje frazę z *Prologu w niebie* z *Fausta* Goethego: „na niebie słońce zadzwieczało”, i jest to jakby niemożliwa w jego przypadku epifania Boskiej harmonii świata, która jawi się w muzycznym zakończeniu snu jeanpaulowskiego: „od całej otaczającej mnie natury płynęły pogodne tony, jak odgłos dalekich dzwonów wieczornych” (RM 108). Zwracają też uwagę słowa Hipolita: „Na co mi wasza przyroda, [...] wasze wschody i zachody słońca” (D 114, D 460).

³⁸ Także przed odczytaniem swej spowiedzi (zatytułowanej *Moje niezbędne wyjaśnienie*) Hipolit, kilkakrotnie sprawdzając godzinę na zegarze, cytuje *Apokalipsę*: „już nie będzie czasu” (D 427). Motyw zegara i kresu czasu pojawia się na początku cmentarnej wizji Jean-Paula. W monologu Hipolita występuje również ewokacja cmentarza – przyrównany do niej zostaje dom Rogożyna.

³⁹ Sen pierwszy: „spostrzegłem okropne zwierze, jakiegoś potwora. Był to niby skorpion, ale nie skorpion, tylko coś obrzydliwszego i o wiele straszniejszego, może właśnie dlatego, że takich zwierząt w przyrodzie nie ma i że ono u m y ś l n i e zjawilo się u mnie, [...] miało kształt trójzęba. [...] Zwierzę biegalo po pokoju bardzo szybko, [...] tułów i łapy wily się jak żmije, niezwykle prędko, [...] i patrzeć na to było obrzydliwe. Okropnie się bałem, że mnie ukuje; powiedziano mi, że jest jadowite, ale mnie najwięcej męczyło pytanie, kto je przysłał do mojego pokoju, co mi chcą zrobić i jaka w tym tajemnica. [...] wydało mi się, że w przestרחu [psa] Normy było coś jakby mistycznego [...] i że ona zatem wyczuwa jak i ja, że w zwierzęciu jest coś fatalnego i jakaś tajemnica” (D 433–434). Sen drugi: „wtęm otworzyły się drzwi mojego pokoju i wszedł Rogożyn.

[...] oparł się łokciami o stolik i zaczął przyglądać mi się w milczeniu. [...]

[...] siedział wciąż i patrzył na mnie z tym samym uśmiechem. [...]

nej wyobraźni niemieckiego preromantyka ustępuje tu zagęszczoneму, nowoczesnemu klimatowi grozy, z której będą czerpać Kafka i jego następcy. Turpistyczne „złe sny” o plugawym robaku-gadzie, wywijającym ogonem niczym apokaliptyczna bestia, i enigmatyczny omam milczącego Rogożyna-szatana to dwie personifikacje lęku przed śmiercią oraz przed tym, co za nią stoi – anonimową, demoniczną istotą natury: „ktoś jak gdyby [...] pokazał mi jakąś olbrzymią i obrzydliwą tarantulę i jął zapewniać, że to jest właśnie ta ciemna, głucha i wszechwładna istota [...]” (D 456). Lament nad bezduśzną machiną przyrodniczego determinizmu jest identyczny jak u Jean-Paula: to „olbrzymia nieublagana i niema bestia”, „mroczna, zuchwała i bezmyślnie wiekuista siła”, „jakaś ogromna maszyna”, która „schwytała w swoje tryby, zmiażdżyła i wchłoneła w siebie, niema i obojętna, wielką i nieocenioną Istotę [...]” (D 455), czyli Boga-Człowieka⁴⁰. To właśnie w „mowie” Hipolita występuje najobszerniejszy opis obrazu Holbeina i ta wanitatywna wizualizacja ciała Zbawiciela koresponduje z obrazem przywoływanym w trzeciej wersji Jean-paulowskiej *Mowy* przez umarłego Szekspira:

Czyż nie widzicie, o umarli, tej kupki nieruchomych popiołów na ołtarzu, czyli tego, co pozostało z rozkładu Jezusa Chrystusa?⁴¹

jest to najwzwyklejszy trup człowieka. [...] jeżeli takiego właśnie trupa [...] widzieli [...] wszyscy, co wierzyli w Niego i ubóstwiali Go, to jakim sposobem mogli uwierzyć, [...] że ten męczennik zmartwychwstał? [D 454–455]

Za obrazem bezsilnego Chrystusa, odartego z boskości przez prawa biologii, kryje się u Dostojewskiego trwożna myśl o martwym Bogu⁴². Mimo sugestii o „złych snach” jako podstępny, diabelskim kuszeniu myśli lub wyobraźni Hipolit ulegnie pokusie „negatywnej transcendencji” (R 29) – przy czym nie będzie to doświadczenie katartyczne, jak u Jean-Paula – i pod wpływem nocnych majaków-koszmarów zdecyduje się przyspieszyć swą apokalipsę, czując się wypchnięty z życia przez złośliwą potęgę. Hipolit wraz ze skargami Jeanpaulowskiego Szekspira czy Chrystusa powtarza odwieczny lament i bunt Hioba przeciwko niezrozumiałemu uniwersum, niezależnie, czy Opatrzność zostaje zeń wyeliminowana, czy nie. Stąd kontrowersyjna aż do bluźnierstwa, bajroniczna postać Chrystusa u Jean-Paula, stąd złość i bunt Hipolita, nie godzącego się na pokorne oczekiwanie śmierci. Można też powiedzieć, iż bohater Dostojewskiego jako niedoszły samobójca realizuje

[...] patrzył przy tym prosto w moje oczy. [...]

Nie pamiętam dokładnie, jak długo to trwało [...]. Aż wreszcie Rogożyn wstał, tak samo powoli i uważnie obejrzał mię jak przedtem [...], ale przestał się uśmiechać i cicho, prawie na palcach podszedł do drzwi, otworzył je i wyszedł [...]” (D 456–457).

„Złe sny” (D 433) to w relacji Hipolita „cudze słowo”; być może wyrażenie Myszkińka, potwierdzające demoniczną proveniencję widzeń.

⁴⁰ Niewykluczone, iż powtarzające się określenie „niema” zaczerpnął Dostojewski wprost od Jean-Paula.

⁴¹ Cyt. za: Béguin, *op. cit.*, s. 222.

⁴² Niektórzy przyjmują takie odczytanie snu Hipolita. Zob. J. M. Coetzee, *Wyznania i podwójne myśli: Tołstoj, Rousseau, Dostojewski*. Przeł. A. Skucińska. „Znak” 2007, nr 631, s. 126: „Prawda, przed którą uchylają się jego słuchacze, jest to, że po śmierci nie czeka nas życie, a Bóg jest po prostu »olbrzymią i obrzydliwą tarantulą«”.

zapowiedź z *Mowy*: „skoro każde ja jest swym własnym ojcem i stwórcą, dlaczego nie może ono być swym własnym aniołem śmierci?” (RM 108–109). Ponieważ jednak w *Idiocie* wzniosły patos nie może się obyć bez ironicznego grymasu, mowę Hipolita kończy groteskowy spektakl, a on sam staje się żalonym błaznem autodestrukcyjnej farsy, w jaką przemienia się jego „eksperyment środka”⁴³. Co jednak charakterystyczne dla eschatologii Dostojewskiego, *gros* „mowy” Hipolita dotyczy altruistycznej pomocy, w którą gruzlik zaangażował się w ostatnich, aktywnych miesiącach swego życia i w której – jak się może spodziewa i on, i księżę Myszkina, i sam autor – zawiera się tajemnica zbawienia. Autor *Idioty* zsyła zrozpaczonemu niedowiarkowi na pocieszenie etykę, a nie religię, jak Jean-Paul⁴⁴.

Twórczość rosyjskiego prozaika zawiera jeszcze jedną wariację na temat jean-paulowski, utrzymaną całkowicie w stylu farsy. Nowela *Bobek* (*Bobok*, 1873), choć nie jest typowym nokturnem, bezsprzecznie prezentuje rodzaj ateistycznej apokalipsy. Jednemu z galerii „śmiesznych ludzi” po pogrzebie znajomego przytrafia się (asekurowany stanem upojenia alkoholowego) sen na jawie, *nb.* na cmentarzu. Ograniczony niemal wyłącznie do rejestracji bodźców słuchowych – znamieny ten brak obrazu, wytworu Boskiego organu, za jaki długo uchodziło oko – jest „wizją” akustyczną, zatem autentyczną „mową” wygłaszaną przez nieboszczyków, których podsłuchuje śniący. Groteskowy dialog zmarłych – kiedy to „resztki życia koncentrują się”⁴⁵ jeszcze na kilka miesięcy, zanim ostatecznie nie wygasną wraz z rozkładem ciała – przewrotnie ilustruje nieprzyzwoitość moralną „obnażonego”⁴⁶ człowieka, któremu „wszystko wolno, gdy nie ma Boga”⁴⁷; wymowną metaforą tego stanu staje się odór rozkładających się zwłok. Tytułowy „bobek” to absurdalny wyraz produkowany przez resztki somatycznej jaźni człowieka, gdy świadomość ostatecz-

⁴³ Znów znamieną asymetrią: finalny, historyczny szloch Hipolita zawstydzonego „sfuszerowaniem” pokazowego samobójstwa kontra dziewczynny finał Jeanpaulowskiego koszmaru („moja dusza płakała z radości”, „radość, płacz i wiara w Niego były pacierzem” – RM 109). Ciekawą, niejasną rolę odgrywa w tym wątku księżę Myszkina *vel* ikona Chrystusa. Starając się uspokoić chorego, nie przeciwstawia mu żadnych kontrargumentów, a milcząc (podobnie jak Jezus z legendy Iwana Karamazowa), zezwala na zwątpienie w moc Odkupienia; ponadto Hipolit przytacza rzekomą deklarację księcia, iż „zawsze był materialistą” (D 431). Z drugiej strony, właśnie w ustach chorego pojawiają się słynne słowa Myszkina, że „świat będzie zbawiony przez piękno” (D 425); jego też jedynie, jako „Człowieka”, żegna niedoszły samobójca (D 467).

⁴⁴ Powiada Hipolit: „Nie, dajmy lepiej spokój religii” (D 462).

⁴⁵ F. Dostojewski, *Bobek*. W: *Opowieści fantastyczne*. Wybór, przekł., posł. M. Leśniewska. Wyd. 2, popr. Kraków 1988, s. 39.

⁴⁶ Usłyszane przez bohatera słowa: „Nie krepujemy się niczego!”, „Obnaźmy się całkowicie!” – to dewizy przyświecające uczestnikom mogiłnego życia. Jest wprawdzie mowa o tym, że „moralny odór duszy” ma służyć jej opamiętaniu, w ramach „ostatniej łaski”, ale tylko zgorszony „człowiek z gminu” wyraża podejrzenie, iż „pokutę odbywa”. Przewrotne jest także zakończenie: pierwszoosobowy narrator po przebudzeniu daje wprawdzie wyraz oburzeniu pośmiertną rozpustą i deklaruje konieczność dokładniejszego przyjrzenia (przysłuchania) się sprawie, lecz można podejrzewać, że kieruje nim nie tylko odruch „sumienia”, czy chęć przestrogi jak u Jean-Paula, ale i niezdrówna ciekawość (*ibidem*, s. 39–41, 43).

⁴⁷ Ten *leitmotiv* twórczości Dostojewskiego koresponduje ze słowami Jean-Paula: „Usuń Boga z wszechświata: wówczas wszystko ginie, każda wyższa duchowa radość, wszelka miłość, i pozostaje tylko pragnienie duchowej śmierci, i jedynie szatan oraz zwierzę mogą pożądać dalszego istnienia” (cyt. za: R 10–11).

nie zamiera, kładąc kres niesamowitej podziemnej egzystencji (oczywista asocjacja demoniczna). Biologia nie musi się tu przebierać w efektowne kostiumy *pandemonium*, po prostu do niej należy ostatnie „słowo”. *Bobek* przedstawia jeden z bardziej porażających eksperymentów *suave medietatis* w dziejach toposu. Ewolucja obrazu wewnątrz tematu jeanpaulowskiego, przy równoczesnym zachowaniu pouczającej wymowy „snu ateisty”, nie mogła być bardziej szokująca: od przejmującej skargi umarłego Chrystusa po jednowyrazowy bełkot bezświadomej, nieludzkiej istoty.

Tonacja powstałego niespełna 10 lat później utworu Prusa zatrzymuje się w pół drogi między patetyczną powagą Jean-Paula a humorystyczną groteską Dostojewskiego. Sama paralela Jean-Paul – Bolesław Prus z natury rzeczy musi być ryzykowna. Polska recepcja autora *Titana* nie miała nigdy bogatej tradycji, nawet w dobie romantyzmu⁴⁸. Niełatwo też stwierdzić, czy i w jakim stopniu znane były pozytywnie teksty tak odległego mu (czasowo, mentalnie i estetycznie) dziedzictwa⁴⁹. Jednak prusologom nieobca jest „nocna strona” realistycznej prozy Prusa, ukryta za sztandarowym optymizmem utylitaryzmu, „myśli nocne”, „dumania pesymisty” czy niepokojące wizje jego postaci, wplecione w fabularną tkankę powieści. A gdyby powstały zaplanowane, nigdy nie zrealizowane powiastki filozoficzne pisarza, prezentujące „odlot z ziemi”, „wzbiecie się między i nad gwiazdy”, „rozmowę z Bogiem”⁵⁰ – kto wie, czy nie mówilibyśmy o późnej recepcji Jean-Paula w literaturze polskiej. Tymczasem możemy mówić o jednej, intrygującej paraleli: między *Mową umarłego Chrystusa* a nowelą *Pleśń świata*, opublikowaną w ramach cyklu *Bajki* (1884).

Tekst zawiera wszystkie ważniejsze, formalno-treściowe komponenty snu Jeanpaulowskiego: pierwszoosobowy (autorski) podmiot przeżywa zatrważającą, kosmiczną fantasmagorię; pojawia się nadprzyrodzony wysłannik, by oznajmić „złą nowinę”; śniący budzi się z ulgą i poczuciem swoistej *katharsis*. Można też mówić o podobnym jak w powieści Richtera dualizmie widzeń: nocnego i dziennego. Na jawie odbywa się niewinna rozmowa narratora z botanikiem, śledzącym od lat

⁴⁸ Zob. M. K o p i j, *Polski przełom romantyczny i transfer niemieckich idei wczesnoromantycznych*. W zb.: *Noc. Symbol – temat – metafora*. Red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko. T. 1: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*. Białystok 2011, s. 405: „Można się zgodzić z założeniem, że refleksja filozoficzna i nowoczesne estetyczne paradygmaty takich niemieckich twórców, jak Novalis czy Jean-Paul, były dla polskich autorów mentalnie odległe lub nawet abstrakcyjne czy też po prostu nieatrakcyjne. Dlatego też recepcja ta miała charakter selektywny”. Jean-Paulem, oczywiście, zachwycali się (również tłumacząc go) wszyscy nasi romantycy, a Krasiński i Kraszewski wyraźnie go naśladowali. Głównym tekstem, po jaki sięgano, była popularna *Vorschule der Ästhetik* (Wstęp do estetyki, 1804), jednak echa jeanpaulowskiej nocy można chyba dostrzec także np. w Mickiewiczowskiej nocy Konrada: „Pasja Nocy, jak twierdzi Jaspers, «rzuca wszystko na szalę», jest głębią bytu [...]. Czasami bywa skokiem w absurd, w zło, czasami skokiem w ramiona Boga. Wielka Improwizacja jest wielkim, nocnym kuszeniem Boga i zarazem Jego wielką obroną. Mickiewicz [...] miał głęboką świadomość tego, że ocalenie Boga jest przeciwzawsze i ocaleniem człowieka” (K r u k o w s k a, *op. cit.*, s. 237). O ciekawych polsko-niemieckich paralelach pisze A. Nietrešta - Z a t o Ń („*Złe oczy Erynijski w trupim dole wszechświata*”. *O powinowactwach Jean-Paula, Zygmunta Krasińskiego i Tadeusza Micińskiego*. W zb.: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2 (2012): *Noce polskie, noce niemieckie*).

⁴⁹ Nazwiska Jean-Paula nie wymieniają żadne prusologiczne kompendia.

⁵⁰ E. P i e ś c i k o w s k i, *Nad twórczością Bolesława Prusa*. Poznań 1989, s. 109.

właściwości porastającej kamień pleśni, która przypomina w zachowaniu i ewolucji ludzkie populacje, choć, jak wyjaśnia przyrodnik, „Społeczeństwom tym brakuje języka, sztuk, nauk, świadomości, uczuć [...]”, które my, ludzie, posiadamy. Wszystko się tu dzieje na oślep, mechanicznie [...]”⁵¹. Z kolei widzenie nocne ujawnia mroczne kulisy tego myślenia: spotkanie i rozmowa z botanikiem powtarza się „obok tego samego kamienia w nocy [...], przy świetle księżyca”⁵², analogia zaś między ludźmi a pleśnią materializuje się w postaci kosmicznej wizji krążącego globu ziemskiego, pokrytego rojącymi się plamami punktów:

- Czy to ma być historia ludzkości? – spytałem stojącego przy mnie botanika.
- Skinął głową na znak potwierdzenia.
- Dobrze – ale gdzie są sztuki, wiedza?...
- Uśmiechnął się smutnie.
- Gdzie świadomość, miłość, nienawiść, pragnienia?...
- Cha! cha! cha!... – śmiał się cicho.
- Słowem – gdzie tu są ludzkie dusze i serca?...
- Cha! cha! cha!...⁵³

Ta dość osobliwa (roz)mowa niesie sens równie destrukcyjny co rewelacje Jean-paulowskiego Chrystusa. Jeśli ludzkie społeczeństwa niczym się nie różnią od pleśni, a wszystko dzieje się „na oślep, mechanicznie”, to Boga – jako Opatrzności, Stwórcy czy Objawienia – nie ma. Sugeruje to również wizyjna przestrzeń kosmosu, choć u Prusa nikt jej nie przemierza w poszukiwaniu Ojca: „Uczulem dokoła siebie mdlą jasność i niezmierną pustkę”⁵⁴. Tylko tyle i aż tyle, by wyrazić nihilistyczną groźbę ludzkiej samotności w kosmosie; w rzeczowej, zdyscyplinowanej poetyce polskiego realisty potęga romantycznej wyobraźni kurczy się do sugestywnych i uderzających szczegółów. *Pleśń świata* nie przedstawia zapewne dnia Sądu Ostatecznego, ale płaszczyzna eschatologii – obok historiozofii czy socjologii⁵⁵ – wydaje się tu pierwszoplanowa. W widzeniu nocnym chwila znaczy stulecia („zdawało mi się, że [glob] wykonał setki tysięcy obrotów”⁵⁶), historia człowieka zostaje zatrzymana i oglądana w ponadczasowym eonie, a o podtekście katastroficznym świadczy symboliczne usytuowanie wydarzenia u stóp świątyni Sybilli w Puławach⁵⁷.

Najbardziej intrygująca w noweli Prusa jest oczywiście osoba głosiciela tej dziwnej „mowy o tym, że nie ma Boga”. Zasłaniający światło księżyca i szepczący coś „bezdźwięcznym głosem”, na końcu zaś znikający widmowy botanik zostaje

⁵¹ B. Prus, *Pleśń świata*. W: *Pisma*. Red. I. Chrzanowski, Z. Szweykowski. T. 5. Warszawa 1935, s. 176.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 177.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 176.

⁵⁵ Zob. B. Bobrowska, *Kod tradycji – język miejsc*. (O „Pleśni świata” Bolesława Prusa). W zb.: *Pozytywizm. Języki epoki*. Red. G. Borkowska, J. Maciejewski. Warszawa 2001. – A. Paja, „Przeszłość Przyszłości”. „Pleśń świata”, czyli los wygnanych z raj. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2.

⁵⁶ Prus, *op. cit.*, s. 177.

⁵⁷ Scenerię odczytać można w kontekście historyczno-narodowej klęski XVIII i XIX wieku (zob. Bobrowska, *op. cit.*). Imię legendarnej prorokini związane było z zapowiedzią kresu czasu („Dies irae, dies illa, / Solvet saeculum in favilla: / Teste David cum Sibylla”).

rozpoznany przez oburzonego rozmówcę „po szyderstwie i melancholii” – a więc po tradycyjnych oznakach przypisywanych duchowi przekory i buntu, księciu Nicości⁵⁸. Czy postać Chrystusa z wizji Jean-Paula również mogła być szatańskim fantomem? Choć tego rodzaju wniosek byłby ryzykowny ze względu na prometejskie i hiobowe rysy umarłego Chrystusa⁵⁹ – ewentualności takiej nie można wykluczyć, skoro *Mowa* została zaprogramowana jako ostrzegawczy alert. W istocie bowiem XIX-wieczna inwencja pisarska Prusa i XVIII-wieczna Richtera żywią się tym samym toposem kulturowym: podróży kosmicznej w asyście ducha-kusiciela⁶⁰. Ciekawe, że właśnie u polskiego pozytywisty saturniczna noc zwątpienia nosi rysy najbardziej demoniczne. Osobliwe jest także, iż demon kuszący śniące *alter ego* pisarza to przyrodnik – tak jakby w *Pleśni świata* powtarzał się protest romantycznych filozofów przyrody przeciwko zabijaniu uduchowionego uniwersum przez analityczny, naukowy punkt widzenia. Wprawdzie „dzienna” lekcja botaniki u Prusa nie zagraża w niczym metafizycznemu porządkowi świata, ale „nocne” (podświadome?) oblicze monizmu przyrodniczego prowadzi jednoznacznie, jak u Richtera, w kierunku ateistycznego nihilizmu i „dośrodkowego” wyalienowania podmiotowości⁶¹. I tak samo jak u Richtera – niebezpieczeństwo tej pokusy zostaje u Prusa zażegnane poprzez autoterapeutyczne wyparcie zagrożenia, wyparcie, na które nie chciał przystać bezkompromisowy eksperymentator Dostojewskiego. Przyrodnicza, biologiczna wiedza o człowieku – *humaniora* – odegra wreszcie istotną rolę także w „nocnej” antropologii Thomasa Manna.

Czarodziejska góra Manna, zapewne nieprzypadkowo jako późne ogniwo w dziejach powieści niemieckiej, najbardziej koresponduje z powieścią Jean-Paula, stanowiącą oryginalny kontekst *Mowy umarłego Chrystusa*. W obu przypadkach niefrasobliwi bohaterowie (*Sorgenkinder*) porzucają schematyzmy mieszczańskiego życia na rzecz *placet experiri*, a towarzyszące im (ich własne czy odnarratorskie)

⁵⁸ Prus, *op. cit.*, s. 176, 177. Bezgłośnie śmieje się także demoniczny Rogożyn w śnie Hipolita. O melancholii w *Pleśni świata* zob. A. Mazur, *Kosmiczna melancholia Prusa*. W zb.: *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*. Red. G. Borkowska, J. Wójcicki. Warszawa 2001. O melancholicznym śmiechu nad światem („Welt-Verlachung”) u bladeńskich bohaterów Szekspirowskich pisał Jean-Paul w swoich dziełach estetycznych (zob. R 23, R 99).

⁵⁹ Chyba że rozpaczający nad (z) człowiekiem Jeanpaulowski Chrystus byłby zarazem zbuntowanym, bajronicznym Lucyferem? „Wszystko ujrane we śnie wygląda jak fatum lucyferycznego *experimentum medietatis* oraz jak skutek diabolicznego obłędu” – tak o Jeanpaulowskiej *Mowie* wypowiadał się Rehm (R 38–39). Skądinąd wiadomo, że Jean-Paul projektował „napisanie snu o Piekło, w którym wyraziłby raz jeszcze swoją trwożę przed nicością” (Béguin, *op. cit.*, s. 223).

⁶⁰ Jest tak np. w *Kainie* G. G. Byrona (zob. Bobrowska, *op. cit.*, s. 177). Słowa F. Schlegla z roku 1820 o „dyktaturze nicości”, które Rehm przytacza w kontekście *Mowy* Jean-Paula, mogą odnosić się także do wizji Prusowskiej: dyktatura ta wyrasta z „ducha niepokoju, który kołacząc się w pustej nicości jaźni [in dem leeren Nichts der Selbstheit] wiedzie również ku nicości i z nicości wyłania się jako nieznacząca wrzawa [ein nichtiges Toben], bezcelowa, bezkresna udreka” (cyt. za: R 53). Prusowski „eksperyment środka” kończy się, podobnie jak w noweli Dostojewskiego, zdegradowaniem ludzkiej istoty do poziomu biologii, do poziomu pleśni-„bobka”.

⁶¹ W ten sposób spletały się nocne, romantyczne ścieżki nowożytnej wiedzy: w filozofii Schuberta objawienia nocy miały być rękomią żywej, Boskiej harmonii – ale począwszy od proroczej, sennej wizji Jean-Paula utraciły swą życiodajną moc; stały się raczej koszmarem ujawniającym podświadome lęki przed konsekwencjami eksperymentalnej cywilizacji *suae medietatis*.

wizje mają pełnić funkcję autodydaktycznych drogowskazów. Hans Castorp przynależy wszak do świata buchalteryjnie konkretnego, opartego na pragmatyzmie i na – wydawałoby się – solidnych podstawach protestanckiej etyki. Szaniec niezawodnie strzegący Castorpa przed niebezpiecznym eksperymentem wyobraźni powinna stanowić jego inżynierska profesja, skojarzona z optymizmem poznawczym i z doświadczeniem nowoczesności. Jednak po lekturze zaledwie kilku stronicy powieści już wiadomo, że atrybutem Castorpa nie pozostanie podręcznik *Ocean steamships*, a wrodzona poczciwość nie uchroni go przed „wielkim rozdrażnieniem”, przed uwodzącej siłą eksperymentów na duszy i ciele. Dziecko bezrefleksyjnie wierzącej w swą supremację cywilizacji Zachodu ulegnie duchowi zaniechania. Tęsknota za irracjonalnością i tajemnicą w laicyzującym się, zuniformowanym, alienującym oraz „odczarowującym” rzeczywistość społeczeństwie przełomu wieków XIX i XX znajdowała bowiem swe ujęcie w fascynacji śmiercią. A ze śmiercią był Hans Castorp wyjątkowo oswojony⁶².

Przypomnijmy: bohater *Czarodziejskiej góry* utracił rodziców we wczesnym dzieciństwie; był sierotą, wychowywanym najpierw przez dziadka, a po jego śmierci przez wuja Tienappla. Trudno oprzeć się wrażeniu, że dotknięcia śmierci motywują więc małego Hansa z halucynacyjną i genialną przestrzenią alpejskiego kurortu⁶³, kondukty pogrzebowe, w których uczestniczył, wyznaczające kolejne etapy jego życia, sankcjonują podróż do skutej lodem krainy, ale też stanowią alibi dla późniejszej irracjonalnej fascynacji chorobą, śmiercią i bezświadomymi obszarami woli; stały się one prefiguracją pociągu wiozącego studenta Castorpa do Davos. Z przekonaniem zatem opuszcza on ten świat. A znaczy to tyle, że opowieść o Castorpie dopiero się zaczyna.

Wydaje się, że zarówno *Siebenkäs*, jak i *Czarodziejska góra* wpisują się w konkretny antropologiczny projekt: to poszukiwanie miejsca dla człowieka w alienującym go świecie mieszczańskiego społeczeństwa, ortodoksyjnej religii, sztywnych reguł obyczajowych, obiektywizmu naukowego, współczesnej polityki i sztuki⁶⁴, czyli semiotycznie uporządkowanej, innowacyjnej i tętniącej cywilizacją rzeczywistości. Ugruntowanie dekadentyzmu na filozofiach Schopenhauera i Nietzschego oraz wyostrenie pesymistycznych przeświadczeń przez rewelacje Freuda uprawomocniły na przełomie wieków XIX i XX eksperyment na mrocznej stronie (pod)świadomości.

Siebenkäs za pomocą przyjaciela-sobowtóra finguje własną śmierć. Castorp jedzie w odwiedzinę do swojego kuzyna, Joachima Ziemssena – baśniowego brata

⁶² Zob. S. Brzozowska, *Mit i egzystencja. „Czarodziejska góra” Tomasza Manna jako powieść antyinicjacyjna?* „Ruch Literacki” 2012, z. 1.

⁶³ Zaśnieżony pejzaż Davos przywodzi na myśl zimowe baśnie Andersena, łamiący zaś regulamin sanatorium Castorp przypomina Kaja, który uczył się sań Królowej Śniegu. Mann ponadto konsekwentnie podkreśla przeciwstawność cech Hansa i jego kuzyna Joachima Ziemssena, co może nasunąć skojarzenie ze schematem baśni o dwóch braciach (dwie sprzeczne tendencje jaźni). O baśniowości *Czarodziejskiej góry* zob. M. Maar, *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem „Zauberberg”*. Frankfurt am Main 1997. – M. Łukasiewicz, *Alfabet „Czarodziejskiej góry”*. W: *Jak być artystą. Na przykładzie Thomasa Manna*. Warszawa 2011, s. 125.

⁶⁴ Zob. *Deutschsprachige Vers- und Prosadichtung vom Mittelalter bis zur Klassik*. Hrsg. F. R. Max, Ch. Ruhrberg. T. 1. Stuttgart 1998, s. 416–417.

– by wkroczyć na niebezpieczną ścieżkę rozpoznania człowieczej kondycji, by rozpocząć wędrówkę „Poprzez Zimę, poprzez Noc”. Czyżby stawał się własnym aniołem śmierci?

Małgorzata Łukasiewicz w *Alfabcie „Czarodziejskiej góry”* poddaje analizie pierwszą scenę z udziałem obu kuzynów. Oto pociąg wiozący Castorpa zatrzymuje się na stacji Davos-Wieś. Bohater jest przeświadczony, że powinien wysiąść dopiero na kolejnym postoju, toteż wielkie zaskoczenie wywołują w nim zasłyszane tuż obok słowa stojącego pod oknem Joachima: „Jak się masz? No, ty, wysiadaj już, wysiadaj” (M-1 10). Niejako wywołany do odpowiedzi Castorp wypowiada wówczas swą pierwszą kwestię: „Ale przecie jeszcze nie zajechałem” (M-1 11). W oryginale słowa te brzmią: „*Ich bin aber noch nicht da*”, co można przetłumaczyć zarówno jako „przecież nie jestem jeszcze na miejscu”, jak i „przecież mnie jeszcze nie ma” czy wręcz: „ja przecież jeszcze nie istnieje”⁶⁵. Autorka inspirująco i pięknie tę scenę komentuje:

Kiedy przeczytamy książkę do końca, może przyjdzie nam do głowy, że pierwsze kwestie wypowiediane przez bohaterów składają się w dialog życia i śmierci. Dialog maksymalnie skondensowany i nader dobitny. Śmierć mówi: „Wysiadka”. Życie zapiera się i protestuje: „Jeszcze nie. Jeszcze nie pora [...]”⁶⁶.

Castorp jednak miękko i bezboleśnie „przenika do świata, w którym panowanie choroby i śmierci jest już ustanowione”⁶⁷. Jednym z pierwszych jego doświadczeń zmysłowych w sierpniowym Davos jest wszak odczucie przenikliwego chłodu⁶⁸. Joachim Ziemssen dobitnie, choć z dozą melancholii, scharakteryzował „podniebne okolice”: „to w ogóle nie jest czas i w ogóle to nie jest życie [...]” (M-1 24). Castorpowi w nowym miejscu przypadł pokój po zmarłej Amerykance: „To jest śmiertelne łóżko, zwykle śmiertelne łóżko. – I zasnął” (M-1 29). Już pierwszej nocy nawiedza bohatera sen o śmierci – z jednej strony niestrasznej i komicznej, dającej odpór frenezji romantycznej: mknącej po prostu na bobslejach, z drugiej zaś uwodzicielskiej, przybranej wszak w piękny kostium zimy⁶⁹.

Wjazd Castorpa w fantasmagoryczną przestrzeń szczytów górskich jest *de facto* „zejściem w głębie”, zstąpieniem w otchłań, wyjściem poza czas⁷⁰. Zarządzający tą przestrzenią, niczym Hades, radca Behrens nie pozostawia złudzeń:

⁶⁵ Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 111.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 112.

⁶⁷ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*. T. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Przeł. J. Jakubowski. Kraków 2008, s. 186.

⁶⁸ Castorp rejestruje niesamowitość miejsca, w którym się znalazł: „Von Mylendonk, a do tego Adriatica. To brzmi tak, jak gdyby już dawno nie żyła” (M-1 91)

⁶⁹ Zob. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 97.

⁷⁰ „Zaczarowane koło »Berghofu«” (M-1 171) nie tylko narzuca koncepcję czasu związaną z kołem wiecznego powrotu, ale i ekstatyczne, misteryjne doświadczenie natury. Zaledwie po kilku miesiącach pobytu w kurorcie Castorp dostrzega porządek wertykalny (*anodos – katodos*) w przeżywaniu rzeczywistości: „gdy 21 czerwca przychodzi dzień najdłuższy, początek lata, to wtedy właśnie zaczyna się schodzenie w dół [...]. Ognie na górach i tańce [...] tak jest u ludzi pierwotnych, tak świętują oni pierwszą noc lata, od której zaczyna się jesień, południe i szczyt roku, od którego schodzi on w dół – tańczą [...], głośno się radują [...]. Czemu się tak swawolnie wesela? Dlatego, że odtąd schodzi się w ciemność, czy też raczej dlatego, że dotąd szło się w górę, aż doszło do punktu

Trzeba do tego zapomnieć o jasnym dniu i jego wesołych obrazach.

[...] trzeba sobie oczy przemyć ciemnością, żeby potem móc widzieć to wszystko – to jasne. [M-1 317]

Boga tutaj nie ma. Jest człowiek poddający się diabolicznemu kuszeniu, pozwalający się wciągnąć „tańcom szkieletów”, grzęznący w negacji. Castorp podpisał cyrograf⁷¹. Nie ulega wątpliwości, że „fascynacja śmiercią w enklawie Berghofu symbolizuje [...] pokusę nihilizmu”⁷². Rzeczywistość inwersji sankcjonują konkretne działania: kontemplacja zwłok i celebrowanie przez Castorpa śmierci w czas Bożego Narodzenia. Ale kto wie, być może w ten sposób objawia się jego humanizm – jak chciałby niepoprawny optymista, mistrz Settembrini? Czy też uchwycenie iluzorycznego charakteru rzeczywistości – poprzez zniwelowanie czasu w jedno okamgnienie, czego konsekwencją jest dramatyczne odkrycie zasady odindywidualizowania jednostek (Kławdia = Hippe). W świecie na opak Castorp wyśnił sobie wolność – zatratę siebie; jej powabny cień dostrzegł w skośnych oczach Kławdii, będącej symbolem ciała, miłości i śmierci. Po siedmiu miesiącach pobytu w Davos Castorpowi wydawało się, że dotknął wieczności i wie, czym jest wolność – to choroza i dystans wobec edukacyjnych zapędów Settembriniego oraz Naphty. To wyzbycie się *principii individuationis* i dezercja z życia. Na szczęście w największym spotęgowaniu była to wolność ze snu szelmowskiej nocy Walpurgii.

Świat Castorpa uległ niebezpiecznemu zmaczeniu. Ale nad całością jego doświadczeń góruje jedno wydarzenie – sen w rozdziale *Śnieg*, rozdziale stanowiącym sumę i przesłanie powieści. Swoistym kluczem hermeneutycznym do tego rozdziału niech będzie komentarz Waltera Rehma do „snu” Jean-Paula:

To fantazja, która poszukuje dla siebie niebezpiecznych „sztucznych rajów”, igrza z ziejącą przepaścią i nie może oprzeć się nęcącemu przygodą, „szalonemu” pragnieniu pochylecia się nad nią z drżeniem, by przeniknąć mrok negatywnej transcendencji. A jednak fantazja ta posiada jeszcze na tyle siły, by w ostatnim momencie nagłym zrywem wyrwać się owej pokusie i podążać na powrót drogą ku pewnemu gruntowi, od świata niesamowitego i bezsensownego do świata znajomego. [...] pełnego sensu. [R 29]

Hans Castorp zdradził jasną sferę życia, by dotrzeć do tajemnic jego głębi. Puścił wodze fantazji. W samotni natury zakosztował „świętego lęku” (M-2 194). Utratę orientacji potraktował jako wyzwanie; konieczne na pewnym etapie życia „wyzbycie się mądrej przezorności”, „żywiolowe »niech tam«” (M-2 201). Do odurzającego i otoczonego praciszą odkrywczy wróciły reminiscencje rozmów Settembriniego z Naphtą. Zanurzony w „mglistej nicości” (M-2 196) Castorp doświadczył wielkiej wizji, podobnie dualistycznej jak wizja Jean-Paula. W stanie rauszu i skrajnego zmęczenia zobaczył idealną formę życia: „słonecznych ludzi” (M-2 217), oraz barbarzyński spektakl destrukcji – „krwawą ucztę”, stare kobiety rozrywające dziecko (M-2 220). Obrazy żyjącego nad ciepłym morzem społeczeństwa ilustrowały zarówno marzenie Settembriniego o szczęśliwej ludzkości, jak i wymagania Naphty dotyczące metafizycznego wymiaru człowieczeństwa. Każdą dziecką kojarzyć można

zwrotnego, na którym utrzymać się niepodobna, aż przyszedł środek lata, najwyższy punkt, a z nim smutek wśród swawoli?” (M-2 42–43).

⁷¹ W rozdziale *Wolność* Castorp w liście do rodziny informuje, że na razie zostaje na górze: „Podpisał. To więc było załatwione” (M-1 329). To już nie konwencjonalny podpis na końcu listu, ale jakby „ratyfikacja dokumentu najwyższej wagi”. Zob. Łukasiewicz, *op. cit.*, s. 202.

⁷² Ricoeur, *op. cit.*, s. 187.

z unicestwieniem *genesis*, z ostatecznym zamknięciem cyklu życia: w terminologii historiozoficznej pojmowanym jako koniec historii, natomiast w kategoriach metafizycznych – jako powrót do Chaosu i konieczny warunek ponownego tworzenia.

Przesłanie snu wydaje się czytelne: groza, szpetota i śmierć są dialektycznie powiązane z pięknem i życiem, humanitarna wizja nie jest zatem w stanie przesłonić mroków, towarzyszących ludzkiej egzystencji, odwiecznego i atawistycznego lęku przed śmiercią. Ale Castorp „doprowadza sen do końca i do celu” (M-2 223), dokonuje rozpoznania, że czym innym będzie grzeszna wieczność zaniechania, tożsama z kultem choroby i śmierci, a czym innym wieczność ludzkości, która jest „źródłem odwagi życia”⁷³.

Wstawaj, wstawaj! Otwórz oczy! [...] Patrz – już pogoda! [M-2 223]

Czy to przebudzenie nowego bohatera gnozy? Niczym podmiot Jeanpaulowski budzi się Castorp, odkrywając dostojeństwo człowieka, harmonię natury, uznając znaczenie form, ale i cichą konieczność pamięci o krwawej uczcie⁷⁴.

Demoniczne kuszenie wyobraźni przybiera w każdym z przypadków formę innego „ducha czasu”: u Jean-Paula będą to echa gotyckich wyobrażeń grozy oraz spotęgowany rezonans przewrotu kopernikańskiego, przerażenie nieskończonym, pustym, bezmyślnym kosmosem, u Dostojewskiego i Prusa paradygmat wyobraźni naturalistycznej i ukąszenie determinizmem przyrodniczym, u Manna zaś gry mroczną stroną (pod)świadomości, odsłoniętą przez Schopenhauera, Nietzschego i Freuda.

Rozproszone fale jeanpaulowskiej nocy wsiąkły w różne teksty, nie zawsze są do rozpoznania. Ale można ich poszukiwać po ambiwalentnych śladach i tropach – tam, gdzie odbywa się zuchwałe *experimentum medietatis* wyobraźni, gdzie zwycięża malowniczy „nihilizm poetycki” i gdzie trwa „pełne zwątpienia nasłuchiwanie posłania z zaświatów”⁷⁵.

Abstract

ANETA MAZUR, SABINA BRZOZOWSKA University of Opole

“JEAN-PAULIAN NIGHT” IN THE WORKS OF FYODOR DOSTOEVSKY, BOLESŁAW PRUS AND THOMAS MANN

The fragment of the novel by Jean-Paul Richter *Siebenkäs* (*Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflücken Kuhschnappel* (Flower, Fruit, and Thorn Pieces; or, the Married Life, Death, and Wedding of Siebenkäs, Poor Man's Lawyer), 1796–1797), known as *The Atheist's Dream*, the full German original title being *Rede des toten*

⁷³ *Ibidem*, s. 204.

⁷⁴ W rezultacie zwycięstwo bohatera *Czarodziejskiej góry* – nad apokaliptycznymi siłami rozpadającego się (wszech)świata wartości, historii, kultury – jest wątpliwe (choć wizja „niebiańskiej” arkadii towarzyszy mu do końca).

⁷⁵ Zob. Z a r e m b a, *op. cit.*, s. 121: „Ein verzweifelt Lauschen auf eine Botschaft aus dem Jenseits” – takie przesłanie przypisuje autor obu Jeanpaulowskim wizjom w powieści *Siebenkäs*, zarówno apokaliptycznej, jak maryjnej.

Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei (*Speech of the Dead Christ from the Universe that there is no God*), presents one of the most important romantic night-visions: in metaphysical dimension it presents a terrifying Apocalypse without God, and a luciferic destruction of cosmic perpetual matter; in aesthetic dimension it indicates a triumph of liberated phantasmagorical imagination. Intentional or accidental traces of "Jean-Paulian night" are found in the works of Fyodor Dostoevsky (Ippolit's "confession" from *The Idiot*, 1869; the short story *Bobok*, 1873), in the short story by Boleslaw Prus (*Pleśń świata* (*Mould of the World*), 1884) and in Thomas Mann's (Castorp's "snow" vision from *Der Zauberberg* (*The Magic Mountain*), 1924). Eschatological or cosmic visions of the characters (narrators) produced as a result of demonic temptation of imagination present a dehumanised world of chaos and death subordinated to biological determinism and, as in Jean Paul Richter, constitute a kind of world-view shock autotherapy.