

Małgorzata i Radosław Okulicz-Kozarynowie

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rondo wtajemniczające

Zenon Przesmycki (Miriam), *Tajń*

Tajń jest tajemnicą najtajniejszą, tajemnicą nad tajemnicami. W języku przełomu XIX i XX wieku należała do jej synonimów, oznaczała „prawdę niedostępną dla rozumu ludzkiego, prawdę nadprzyrodzoną, mistyczną”, ale równocześnie wydobywała z tego słowa odcień skrytości i zagadkowości. Była więc też tajemnicą szczególnie tajemniczą, tajemnicą ezoteryczną. Zachowywała to dostojenie, które wskutek budowy słowotwórczej tracił „tajnik”, mający przede wszystkim znaczenie kryjówki, schowka. O ileż poważniej od „tajników natury” czy „tajników duszy” brzmiały „tajnie natury”, „tajnie duszy”. Tajń natomiast, przez skojarzenie z łacińskim *occultum*, ewokuje tajemność i odsyła do „wiedzy tajemnej”. Stąd też w *Nietocie* Tadeusza Micińskiego mowa o „Mroku tajni Pratatr”, który zresztą penetrują „gieologowie”, odwiedzający siedzibę wieszczki¹. Związki *Księgi tajemnej Tatr*

¹ T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 231. Rolę tego, co głęboko ukryte, na różne sposoby objawiała powieść Novalisa *Henryk von Ofterdingen* (1802). Droga do najistotniejszych wtajemniczeń wiedzie przez poszukiwania geologiczne i paleontologiczne, natomiast praca górników wydobywających złoto porównana jest do badań astrologicznych, a sami górnicy stają się figurą ludzkiej doskonałości. W doświadczeniu głównego bohatera poznanie ma charakter nagłego, mistycznego wglądu w rzeczywistość wewnętrzną. Franciszek Mirandola w swoim tłumaczeniu powieści sięgał po słowo *tajń*, by oddać zarówno „najmroczniejsze” zakamarki ludzkiego jestestwa, jak i głębie natury oraz ich wzajemne powinowactwo (Warszawa 1914, s. 9, 75).



z młodopolską ezoteryką nie podlegają dyskusji, nie ulega też kwestii, że i Redaktor „Chimery” wiązał z nią rachuby na poszerzenie naukowego obrazu świata, na skuteczne podważenie „doktryn czyisto materialistycznych”, utożsamiających prawdę „z pochytnością przez zmysły”, na usunięcie „gruntu pod nogami fizjologom, według których świadomość empiryczna i jaźń, istota człowieka, są pojęciami identycznymi”². Z drugiej strony jednak Miriam nie chciał przyznać racji dualistycznej metafizyce i teologii, widzącym, według niego, we „wszelkich nadzmysłowych, tajemniczych, mistycznych objawach tu na ziemi” skutki działania sił nadprzyrodzonych. Nadzieje na eksplorację sfer niedostępnych zmysłom, na poznanie głębsze, a jednocześnie ciągle podporządkowane ścisłym regułom – pokładał w rozwoju „teorii naukowego mistycyzmu”, uważając przy tym, że w swoich wyprawach w nieznanne ma ona wiernego kompana w sztuce, a zwłaszcza poezji³. Poglądy, których trybuną uczynił już warszawskie „Życie”, najpełniej – choć w swoim mniemaniu i tak skrótowo – wyraził w głośnym studium *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, ogłoszonym w 1891 r. w „Świecie” i po trzech latach przedrukowanym ze zmienionym podtytułem jako wstęp do *Wyboru pism dramatycznych* autora, coraz bardziej wówczas w Europie popularnego. „Chimera” zaś, w której też nader często mówi się o tajemnicach, tajnicach i tajniach, rozwijała i rozpisywała na głosy koncepcję Redaktora.

Jeżeli pierwodruk pracy o Maeterlincku służył bardziej trudnemu przecieraniu szlaków i prezentacji oryginalnej metody twórczej (dlatego też słusznie, pomimo owej okazałej objętości, niesprzyjającej skutecznej propagandzie nowych idei, uważa się ją

² Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 1, s. 320.

³ Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013.



za artykuł programowy), to wydanie książkowe trafiło już na podatny grunt i przychylną atmosferę. W 1894 r. ruch nowej sztuki wszedł już w fazę zwycięską. Odczyty o Maeterlincku, z którymi Miriam jeździł po Polsce, rozgrzewały publiczność, wcześniej dość obojętną na orędzie o belgijskim poecie. W zmienionej sytuacji, w nastroju rozentuzjasmowania zwłaszcza młodszych słuchaczy, Miriam najwyraźniej postanowił przypieczętować tryumf i zwieńczyć swój filozoficzny namysł nad literaturą – wierszem, który w postaci maksymalnie skondensowanej, a zarazem artystycznie doskonałej zawarłby kwintesencję jego zapatrywań na sztukę. Wiersz ten to właśnie *Tajń*, dedykowana Franciszkowi Siedleckiemu i ogłoszona po raz pierwszy w jedenastym numerze „Świata” w 1894 r. w cyklu *Ronda smętku i nadziei*⁴. Składa się nań dwa-

⁴ Miriam [Z. Przesmycki], *Ronda smętku i nadziei*, „Świat” 1894, nr 6, s. 246–248; nieco później, w czerwcowym numerze „Ateneum” z tego roku, Miriam opublikował inną sekwencję rond – *Ronda smętne* (s. 470–474). *Tajń* w tym samym roku została przedrukowana przez „Bluszcz” (nr 29), a po dwunastu latach raz jeszcze przez „Literaturę i Sztukę” (nr 28), to jest dodatek do „Nowej Gazety” (1908, nr 457).

Z rond Miriam zapewne chciał złożyć pokaźną część swojego drugiego tomu poetyckiego. Do tego jednak nie doszło i, jak wiadomo, jedyny zbiór wydany za życia twórcy to *Z czary młodości* (1893). Szkoda, że Teresa Walas w reedycji poezji Miriam w Bibliotece Poezji Młodej Polski nie uszanowała integralności cyklów lirycznych, pomijając ich znaczące ogniwa lub zmieniając kolejność. Ryczałtowo, nie kryjąc nawet zniesmaczenia rzekomą nieporadnością Miriam, odmówiła jego wierszom wartości poetyckiej i historycznoliterackiego znaczenia. Przywilej autonomii gustu powinien wprowadzić uchronić także Przesmyckiego przed wytykaniem mu niewłaściwych upodobań, ale pozostawmy edytorowi prawo do umożliwienia czytelnikowi (z początku lat osiemdziesiątych XX wieku) „satysfakcji estetycznej” (T. Walas, *Miriam – poeta odbrązowiony*, [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 33–34). Niemniej z pewnością nie da się obronić wyłączenia tak znaczących w kontekście całej epoki wypowiedzi, jak wspomniani tu *Prorocy*, poświęceni Maeterlinckowi, czy skądinąd jednak znakomity utwór *Poeta*, ofiarowany Jarosławowi Vrchlickiemu. Tymczasem Maria Podraza-Kwiatkowska w 1977 r. podkreślała walory „późniejszej poezji Przesmyckiego”, wyrafinowanej formalnie, niejednokrotnie autotematycznej. *Tajń* wymienia wśród najwybitniejszych osiągnięć poety, widząc w niej wyraz „idealizmu typu symbolicznego” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam)*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J.J. Lipski, Kraków 1977, s. 12).



naście wierszy, z których ostatni ma tytuł *Prorocy* i dedykację „M. Maeterlinckowi”. Między *Tajnią* a *Prorokami* znajduje się jeszcze utwór *Dekadentom istotnym*, a ich następstwo bez wątpienia nie jest przypadkowe. Prorocy to najistotniejsi z dekadentów istotnych, przewodnicy, którzy za sprawą poezji ukształtują „ludzkość z nową [...] Duszą”⁵. To oni otrzymali dar wglądu w sferę ukryte przed profanami:

Ku głębiom tajni, ku dalom nocy,
W podhorebowe bezdrożne puszcze,
Idą wieszczowie, mędrcy, prorocy,
Po Mojżeszowe ogniste kuszcze⁶.

Tajń w formie „zdwojonego ronda”⁷, w sześciu strofach, w dwudziestu czterech liniijkach, z których kilka się zgodnie z poetyką tego arcykunsztownego gatunku powtarza, oddaje myśl, wykładaną w studium o Maeterlincku na stronach stu siedmiu. Powinien być to zatem utwór programowy i z pewnością można w nim zobaczyć swego rodzaju program lektury, a zarazem też scenariusz aktu twórczego, ale w żadnym razie nie jest to jakiś zbiór zaleceń czy zestaw haseł; prędzej już przestróg udzielonych śmiałkom wstępującym na drogę poetyckiego wtajemniczenia, inaczej mówiąc, adeptom. Jeden z nich to adresat utworu, w dalszych strofach uobecniający się w formach drugiej osoby czasowników („musisz”, „wmawiasz”, „masz”, „stąpasz”) i zaimkach („twe”, „ci”). Słucha on wyводу swojego nauczyciela, by w końcu zostać przyjętym do wspólnoty wtajemniczonych, kiedy mistrz zwróci się doń jednoczącym „nam”. Zresztą może to być dialog wewnętrzny, w który w końcu zostają wciągnięci czytelnicy.

⁵ Miriam [Z. Przesmycki], *Ronda smętku i nadziei*, „Świat” 1894, nr 11, s. 247.

⁶ Tamże.

⁷ Wiersz *Zdwojone rondo* – ujawniający w tytule tę odmianę gatunkową, należy również do cyklu *Ronda smętku i nadziei*.



Trzeba wyraźnie zastrzec, że wiersz nie daje bynajmniej maksymalnie uproszczonego streszczenia studium, ani też ono nie stanowi rozwodnionego wprowadzenia do utworu. Zarówno jedna, jak i druga wypowiedź respektuje właściwe sobie wymogi konstrukcyjne i w ramach tych wymogów osiąga maksymalną gęstość znaczeniową. W zasadzie szkic Miriama mógłby być bez groźby pustosłowa dużo dłuższy, gdyby napisany został nie z troską o esencjonalność, ale o jasność wyводу. Dla interpretatorów *Tajni* płynie stąd wniosek, by nie próbowali odcyfrowywać wszystkich znaczeń wiersza i wyszukiwać jawnych i ukrytych odniesień, jeżeli nie zamierzają poświęcić mu rozprawy. Już samo rozpatrywanie relacji między nim a studium o Maeterlincku dostarcza więcej materiału do przemyśleń niż może pomieścić jeden interpretacyjny szkic. Trzeba więc się tutaj ograniczyć do paru rozpoznań i komentarzy.

Lyryk rozpoczyna się od wersu: „Jak w półzatartym starym palimpseście”⁸, który zostanie powtórzony w ósmej i ostatniej linijce wiersza, z tym że za każdym razem z innym znakiem interpunkcyjnym: najpierw przecinkiem – koniecznym w ciągu długiej konstrukcji składniowej⁹, następnie kropką stwierdzającą stan faktyczny, a na końcu równym iluminacji wykrzyknikiem. Słowo „palimpsest” wybija się jako najważniejsze słowo wiersza, ściśle związane z tytułową tajemnicą i jak ono należące do leksyki zastrzeżonej dla specjalistów i koneserów, badaczy i amatorów starych ksiąg, średniowiecznych manuskryptów – źródłoznawców, paleografów, bibliofilów. W prasie dziewiętnastowiecznej rzadko się to słowo spotyka, a jeżeli już, to na ogół z wyjaśnieniem. Redakcja „Wędrowca” w dziale odpowiedzi na listy tłumaczyła spragnionemu wiedzy czytelnikowi, że „palimpsesty są to pergaminowe

⁸ Z. Przesmycki (Miriam), *Tajń*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 146. Wszystkie cytaty z wiersza podawane są według tego wydania.

⁹ W pierwodruku zdanie istotnie kończy się przecinkiem, który został zgubiony w edycji książkowej.



rękopisy, na których widać dwa teksty: jeden pierwotny, poblady, drugi nowszy, wyraźniejszy. Odczytywanie pierwotnego tekstu palimpsestów należy do bardzo trudnych zadań”¹⁰. Ponieważ wyobrażenie palimpsestu organizuje całość utworu, wydawać by się mogło, że i *Tajń* dotyczy przede wszystkim słowa pisanego, w domyśle – poezji jako struktury wielowarstwowej i polisemantycznej. Łatwo byłoby wówczas zaaplikować tu dwudziestowieczne metody interpretacji, fenomenologiczne – Ingardenowskie, czy Genettowskie – strukturalne, łatwo byłoby też odwrócić hierarchię znaczeń. Palimpsest bowiem w wierszu odgrywa rolę *comparansu*, natomiast tym, co, a właściwie kogo się porównuje, czyli *comparandum*, jest człowiek. To on jawi się jako byt złożony, ukazujący się drugiemu od strony zewnętrznej, wyraźniejszej, pod którą tai się i spod której niekiedy prześwituje zagadkowa pierwotna istota:

Jak w półzatartym starym palimpseście,
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą,
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

A zatem *Tajń* mówi o człowieku, zarówno o jego – jak to wyrażano w dawniejszej polszczyźnie – „doczesnej powłoce”, jak i tym, co się pod ową „widną opończą” znajduje – niematerialne, niepochwytne dla zmysłów. Pierwszeństwo zatem należy do ontologii człowieka, antropologii, z której dopiero wynikać może i wynika koncepcja estetyczna. Ten porządek zagadnień uwidacznia się też, niekiedy wprost zdumiewająco, w studium krytycznym z 1894 roku. We fragmencie poprzedzającym znaną definicję „alegorii organicznej” Miriam powołuje się na wypowiedź Maeterlincka dla „La Jeune Belgique”, w której poeta stwierdził o symbolu,

¹⁰ [Redakcja], Drowi S.T., „Wędrowiec” 1879, nr 107, s. 48.



iż nie jest on bynajmniej dziełem obmysłu, świadomej twórczości, lecz [...] pierwotnym, niezależnym od samowoli artysty wpływem tych najtajniejszych głębin człowieka i świata [...]¹¹.

Symbol jest więc emanacją ludzkiej tajni i na odwrót – człowiek zewnętrzny jest jej symbolem. Jako taki czeka na wnikliwą interpretację, na to, by ktoś podjął ryzykowny trud wczytania się w wielowarstwowy dokument ludzki:

I głoski zwierchnie oko czyta rąco,
Ale gdy w głębsze sięgać pocnie treści,
Wnet: „nie masz drogi!” błysnie mu gorgończo,
Jak w półzatartym starym palimpseście.

Oto jednak nagle, o czym mowa w linijce zaczynającej się od słowa „Wnet” i dwukropka, w proces lektury, który wymaga odwagi i determinacji, wkrada się podszyte ogromnym lękiem zwątpienie. Gorgony, potworne siostry, tak często – z Meduzą na czele – przedstawiane w sztuce XIX stulecia¹², w świecie antycznym zamieszkiwały przy jego krańcach, w pobliżu Hesperyjskich Sądów. Mitologiczne, archaiczne monstra najchętniej właśnie przebywały przy trasach duchowych wędrówek już to ludzkich, już półboskich, w miejscach kluczowych lub finalnych, czasem w przedsionkach piekieł, niekiedy przed bramami raju, zawsze u wrót tajemnicy. Przeczucie zagrożenia, błyskająca „gorgończo”¹³ refleksja każe zawrócić adeptowi z drogi „badań i dociekań”. Jak pisze Przesmy-

¹¹ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 286; zresztą głębin i głębie, w których ukrywa się tajń, w pismach Przesmyckiego stają się niejednokrotnie jej synonimem. Zob. uwagi o znaczeniu głębi w podrozdziale *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb. Martwa natura* w monografii M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

¹² Zob. M. Praz, *Kobieta, zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, Warszawa 1974, rozdz. *Piękno Meduzy*.

¹³ Słownik warszawski notuje rzeczownik *gorgończyk* („od gr. Gorgó = Meduza, potwór”), ale przysłówka *gorgończo* w nim brak.



cki o studiach Maeterlincka nad historią mistycyzmu – ciekawe, że belgijski pisarz jest tutaj mistrzem, ale też w pewnym stopniu adeptem – jego stosunek do przedmiotu „jest raczej naukowy”:

Jakkolwiek nie wyzbył się on zupełnie pewnych reminiscencji dogmatycznych, jakkolwiek w trwożliwości jakiejś, która go ogarnia wobec tajni zawartych w człowieku, dają się odgadywać echa zabobonnych lęków i obaw przed zjawiskami nadnaturalnymi, cudownymi – w ogóle jednak nie uważa on, podobnie jak wiedza dzisiejsza, rzeczy niewyraźalnych, tajemniczych, niezrozumiałych, sprzecznych ze znanymi nam dzisiaj prawami natury – za nadnaturalne, widzi w nich objawy praw, których jeszcze nie znamy, żąda badania, obserwacji i konkluzji logicznych¹⁴.

Adept, który wszedł na drogę poznania, choćby ulegał lękom, nie zaprzestanie prób zgłębienia człowieczego wnętrza. Będzie dostrzegał różne przejawy tajemnicy, najsilniejsze w szczególnej, bo jeszcze nie całkiem ludzkiej albo już coraz mniej ludzkiej, mowie tych, którzy znajdują się u początku albo u kresu życia i odczuwają silny związek z innym światem. Jej dziwnych znaczeń jednak nie będzie umiał przejrzeć, ba, nieprzejrzystość uzna za ich konstytutywną cechę:

W ust nawet starca spowiednym szeleście,
W dziecku, co duszę wyśpiewa skowrończo,
Zawsze kres błędny spotkać musisz wreście,
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą.

W *Peleasie i Melisandzie* Maeterlincka wiekowy król Allemondy wyraża poznawczą bezradność głosem bez wątpienia ścisłym:

Jestem bardzo stary, a jednak nie udało mi się dotąd, choćby na chwilę wejrzeć w siebie samego; jakże chcesz, abym sądził o tym, co zrobił ktoś inny. Jestem bliski grobu, a nie umiem dziś wydać sądu o sobie samym... Mylimy się zawsze, o ile nie zamknijemy oczu¹⁵.

¹⁴ Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 321–322.

¹⁵ M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, przekł. i wstęp kryt. Z. Przesmycki (Miriam), Warszawa 1894, s. 116.



Mimo tego stwierdzenia Arkel podejmuje próby wnikania w innych. Mówi do Melisandy:

[...] w tejsze chwili, gdy wstąpiłaś do przedsionka, spostrzegłem, że zmieniała się na twarzy, a prawdopodobnie i w duszy, tak jak mimowolnie zmienia się w twarzy człowiek, wchodząc w południe do jaskini zbyt ciemnej i zbyt zimnej...¹⁶

Częściej jednak – i z tym doświadczeniem zapozna się adept z *Tajni* Miriama – niemożność wniknięcia pod powierzchnię zjawisk skutkuje rozczarowaniem, rezygnacją z dochodzenia praw innych, niż te, które dają się sformułować na podstawie obserwacji zjawisk, na gruncie wiedzy o granicach zakreślonych przez władze przyrodzone:

I wmawiasz w siebie, że światy się kończą
Tam, gdzie twa wiedza, że – nędzny proteście! –
Nic więcej nie masz nad żądz sforę gończą
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście.

Rezygnacja prowadzi do swoistej negacji życia przez nadużycie, do fałszywie ukierunkowanego buntu. To przenikliwa diagnoza dekadentyzmu („światy się kończą”) jako skutku ekstrapolacji twierdzeń naukowych na inny grunt, filozoficzne wprowadzenie do zjawiska „rozpaczliwego hedonizmu”¹⁷. Niemniej nawet potrzeba wiedzy pewnej nie jest w stanie skutecznie zatrzymać oddziaływania tajni. Okazuje się ona nie tylko przedmiotem, ale i podmiotem poznania – objawia się nagle i całkowicie bezinteresownie, na zasadzie nadprzyrodzonej łaski. Dedykacja wiersza Franciszkowi

¹⁶ Tamże, s. 116.

¹⁷ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, rozdz. *Formy uczuciowości modernistycznej: rozpaczliwy hedonizm*; stworzona przez Wykę interpretacja Młodej Polski zyskałaby w niejednym punkcie, gdyby podszedł on do dorobku Zenona Przesmyckiego bez uprzedzenia, odziedziczony po ulubionym krytyku badacza – Stanisławie Brzozowskim.



Siedleckiemu, artyście sympatyzującemu z ruchem teozoficznym¹⁸, późniejszemu ilustratorowi „Chimery” i „Sfinksa”, wskazywałaby, że to wiedza tajemna gwarantuje pełnię poznania, tymczasem Miriam wyraża inny pogląd:

I dumnie stąpasz, niby w znanym mieście,
Licząc, jak drogi, zaułki się łączą.
Wtem w błysków nagłych łśni ci manifeście
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

Ta sytuacja stanowi odwrócenie stanu charakterystycznego dla depresyjnego szeregu sonetów, który znalazł się w cyklu *Męty w pucharze*, w którym pejzaż miasta wyostrza dekadencje poczuć pustki. *We mgle* (z aluzją do Maeterlincka) czy *Stimmung* rysują osłabienie ducha osaczonego przez „mgły szare”, „mroki”, które wszystko „tłumią swą opończą”¹⁹. Nagły błysk w *Tajni* przemienia miasto postrzegane w kategoriach racjonalistycznych w miasto mistyczne. Jego porządek i piękno nasuwają myśl o Niebieskiej Jeruzalem²⁰, o utęsknionej ojczyźnie duchowej, przypominającej o sobie w iluminacji, ze swej istoty nietrwałej:

O duchu! Skąd się źródlika tve sączą?
Światłości, rytmie, istoto – o gdzieście?
Snadź gdzieś bezmierne się tęczę kabłączą,
A nam skry jałmużn jeno brać po kweście,
Jak w półzatartym starym palimpseście!...

¹⁸ Zob. U. Makowska, *Wiedza tajemna Wschodu. Tendencje okultystyczne w kulturze polskiej na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 334; zob. też K. Czarnecki, *Grafika Franciszka Siedleckiego*, Płock 1991 oraz P. Dąbrowski, *Mistyka Franciszka Siedleckiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2002 (t. XXXIII).

¹⁹ Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, s. 97, 98; pierwodruk: „Świat” 1892, nr 1.

²⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 238 i nast.



Wizja harmonii niknie i człowiek, który na moment odzyskał świadomość swego pochodzenia, znów staje się sam dla siebie zagadką. Zdobywszy chwilowy wgląd w pełny przekaz księgi i potwierdzenie przymierza ze światem mistycznym, czytelnik wraca do sytuacji wyjściowej. Interpretacja zatacza koło, rondo się zamyka. Z księgi, tożsamej z nim samym w momencie, kiedy doznaje wizji, przekształca się znów w wielowarstwowy, nieprzejrzysty palimpsest.

Na znaczenie palimpsestu jako zatartej księgi wewnętrznej mógł Miriama naprowadzić ceniony przez niego patron symbolistów – Charles Baudelaire²¹. W jego *Sztucznych rajach*, stanowiących notabene odczyty dla publiczności belgijskiej²², jeden z podrozdziałów nosi właśnie tytuł *Palimpsest*. Jak część tego traktatu poświęcona opium zawiera on swoisty „amalgamat”²³

²¹ Warto tu dorzucić jeszcze jeden dowód czci dla Baudelaire’a. Mottem z wiersza *La voix* Miriam opatrzył – dedykowany Jarosławowi Vrchlickiemu – obszerny programowy wiersz *Poezie* (prwdr. „Niwa” 1894, nr 4, s. 73–74). Ze względu na ścisły związek z *Tajnią* warto tu przytoczyć jego ostatnią strofę:

Z marzeń wyżyny nie schodź nieśmiertelnej,
Skoro posiadałeś królowanie owo!
Niechaj aromat łąk, puszczy kadzidelny,
Mórz jęk, zórz złoto, rozgwar ludów pszczelny
Będą jedynie sercem, co śpiżowo
W dzwon skrytych wnętrzy bije — i w kościelnej
Ciszy twych głębin wieści nadzmysłową
Tajń, cud, przemianę krwi i ciała nową,
Łuk tęczy nad bezdnem wiążący dwie sfery:
Że nieobjęte, wiekuiste słowo
Ojczyste rzuca bezkresów etery,
I rozpłomienia natchnień twych kraterę,
I nieskończoność zwiera w kształtów cieśni,
By w ludy zstąpić w świętych hostiach Pieśni!

²² O awersji Baudelaire’a do Belgii i znaczeniu poety dla Młodej Belgii Miriama wspominał w swoim studium o Maeterlincku.

²³ „Uczyniłem taki amalgamat, że trudno by mi było rozpoznać część należącą do mnie, która jest zresztą niewielka” – Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. M. Kreutz, P.A. Majewski, Warszawa 1992, s. 11. Trudno zgodzić się z decyzją tłumaczy tego traktatu, którzy, nie licząc się z tym zastrzeżeniem Baudelaire’a, zamiast przełożyć z francuskiego fragmenty przytaczane przez niego w sposób dość swobod-



fragmentów oryginalnych i cytatów z *Wyznań angielskiego opiumisty* Thomasa de Quincey, do których zostały dołączone *Suspiria de profundis*, obejmujące też część *Palimpsest*. Niewykluczone zresztą, że Przesmycki sięgnął do oryginału *Confessions of an English Opium-Eater*, gdzie rola momentów iluminacji uwidacznia się wyraźniej niż w Baudelaire'owskiej parafrazie.

Baudelaire cytował:

Czymże innym niż naturalnym i wielkim palimpsestem jest mózg ludzki? Mój mózg w każdym razie jest takim palimpsestem; takim palimpsestem, o Czytelniku, jest twój mózg. Nakładające się stale na siebie warstwy idei, obrazów i uczuć spadały na Twój mózg niczym światło. Każda kolejna warstwa zdawała się grzebać tamtą, która spadła poprzednio. A przecież w rzeczywistości ani jedna z nich nie została unicestwiona²⁴.

Dalej poeta referuje zapatrywania eseisty, twierdząc, że ludzka pamięć jest „doskonałym, przez Boga stworzonym palimpsestem”. Dlatego: „gdyby wszystkie echa ludzkiej pamięci odezwały się jednocześnie, powstałby koncert przyjemny lub bolesny, lecz zawsze logiczny i pozbawiony dysonansów”²⁵. Baudelaire przytacza kolejny fragment *Wyznań* w twórczym przekładzie, zmieniając między innymi „mysterious hand-writings of grief or joy which have inscribed themselves successively upon the palimpsest of your brain”²⁶ na „les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau”²⁷. Określenie „poematy radości i smutku”, zapisane w palimpseście mózgu, po-

ny, a zarazem niezwykle interesujący i cenny, posłużyli się polskim tłumaczeniem *Wyznań angielskiego opiumisty*, w: Th. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, wybór i przekł. M. Bielewicz, wstęp W. Rulewicz, Warszawa 1980.

²⁴ Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, s. 111; Th. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty*, Warszawa 1980, s. 190.

²⁵ Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, s. 111–112.

²⁶ Th. de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Suspiria de Profundis*, Boston 1858, s. 235.

²⁷ Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*, Paris 1869, s. 329.



przedza sformułowanie „ronda smutku i nadziei”, użyte przez Miriamą jako tytuł cyklu. Nadaje to tej formie gatunkowej szczególne, archetypiczne znaczenie. Rondo, które na pozór nie służy niczemu innemu poza wirtuozowskim popisem, zdaje się odzwierciedlać wielowarstwową konstrukcję i rytm działania ludzkiego umysłu, powrotność myśli i obrazów oraz pragnienie całości²⁸. Jednocześnie, podobnie jak symbol, służy przede wszystkim ewokacji tajemnicy, wyrażając prawdę, że najtajniejszą tajemnicą jest tajń.

²⁸ Ktoś gotów by zaooponować. Jak to możliwe, by w epoce uważanej za aintelektualną, zdominowaną przez wybujałą, lecz abstrakcyjnie wyrażaną zmysłowość, uczuciowość i nastrojowość, powstawały liryki o tak ogromnym ładunku intelektualnym? A jednak negatywny stereotyp Młodej Polski, ugruntowany też niestety przez Kazimierza Wykę, jednego z najbardziej oddanych tej epoce badaczy, jest niesłychanie wobec ówczesnych twórców krzywdzący. Ich świadomość warsztatowa niejednokrotnie była dużo wyższa niż to się na pozór wydaje, a umiejętności twórcze stanowczo niedoceniane. Jeżeli w wypadku Miriamy jego zaplecze erudycyjne nie bywa kwestionowane, to o talencie poetyckim, wyjąwszy publikacje z epoki, nie można przeczytać wiele dobrego. Tymczasem nie jedna *Tajń* zasługuje na częste lekturowe przypomnienia, nie tylko na zajęciach z poetyki historycznej.

