

KS. ZBIGNIEW GIERCZYŃSKI

ROMANTYZM GÉRARDA DE NERVAL

Minęły już dawno czasy, kiedy we Francji żywiono nieufność do romantyzmu jako do kierunku importowanego z zagranicy i obcego duchowi francuskiemu; podobne uprzedzenia, szerzone jeszcze na początku obecnego stulecia przez nacjonalistów typu Karola Maurrasa zniknęły, gdy uświadomiono sobie w całej pełni złożoność kultury europejskiej, na której bogactwo składa się dorobek wielu narodów, i gdy stwierdzono przy bliższych badaniach, że romantyzm francuski zawiera w sobie o wiele więcej pierwiastków rodzimych, niż to się pozornie wydawało.

Zaczęto lepiej doceniać rolę tzw. preromantyków francuskich, i to nie tylko tych najślawniejszych, jak J. J. Rousseau czy Bernardin de Saint-Pierre, którzy już dawno weszli do tradycyjnego kursu literatury francuskiej, nauczanej w szkołach, ale i tych mniej znanych albo całkiem zapomnianych, jak Jacques Cazotte (1719—1792), Louis-Sébastien Mercier (1740—1814), Restif de La Bretonne (1734—1806), Etienne de Sénancour (1770—1846), Charles Nodier (1780—1844). Pierre Trahard w swym dziele *Les Maîtres de la sensibilité française au dix-huitième siècle* (Paryż 1931—1933) wykazał, jak bogata była w osiemnastym wieku we Francji tzw. „literatura uczuć” i że racjonalizm nie był wcale jedynym kierunkiem wówczas panującym; jednostronny obraz tego wieku był wynikiem bezkompromisowej propagandy encyklopedystów, którzy nie przebierali w środkach, gdy chodziło o zdyskredytowanie swych przeciwników i zapewnienie sobie dyktatury w świecie intelektualnym. Z drugiej strony przez cały ten wiek trwa podskórna walka racjonalizmu z okultyzmem, co znowu w sposób naukowy wykazał Auguste Viatte w swym kapitalnym dziele *Les sources occultes du romantisme français* (Paryż 1928). Szereg pisarzy związanych z ruchem okultystycznym odegrało wybitną rolę w tworzeniu się nowej literatury i zdecydowało o jej zabarwieniu religijnym. Pośród nich wystarczy przytoczyć takich, jak: Martines de Pasqually (zm. w 1774 r.), Saint-Martin (1743—1803), Antoine Fabre d'Olivet (1768—1825), Pierre-Simon Ballanche (1776—1847).

Dla lepszego poznania romantyzmu francuskiego duże znaczenie miało

też zbadanie twórczości tzw. „małych romantyków”, jak Aloysius Bertrand (1807—1841), Maurice de Guérin (1810—1839), Pétrus Borel (1809—1859), Gérard de Nerval (1808—1855); pisarze ci wypracowali w swych utworach pewne wartości estetyczne i duchowe niekiedy trwalsze i ważniejsze dla dalszego rozwoju literatury niż pierwszorzędne sławy romantyczne.

Tak więc dzisiaj możemy sobie uświadomić zarówno bogactwo i wysoką wartość estetyczną romantyzmu francuskiego, jak i jego przełomowe znaczenie dla kultury francuskiej. Zmiany, jakie on wprowadził, okazały się nieodwracalne i skutki rewolucji romantycznej w dziedzinie literatury francuskiej dają się odczuć po dziś dzień. Bez romantyzmu niemożliwe byłoby powstanie takich kierunków literackich, jak symbolizm czy surrealizm — i ogólnie mówiąc, cała nowoczesna poezja francuska pozbawiona byłaby swego rodowodu. Z nastaniem romantyzmu kończy się okres niepodzielnego panowania tzw. „jasności francuskiej”, której mit powstał w okresie klasycyzmu i która rzekomo miała być jedynym wyrazem ducha francuskiego. Mit ten nie wytrzymał próby czasu i naporu nowych faktów — zgubiło go coraz głębsze poznanie złożoności otaczającego nas świata i psychiki ludzkiej. Wraz z końcem dyktatury owej „jasności francuskiej” zaczął powoli zanikać przesąd, że Francuzi nie są narodem poetów (przesąd datujący się od XVIII wieku); romantyzmowi właśnie przypadła rola rozbudzenia z powrotem geniusza poetyckiego Francji. Romantyzm oznacza zwycięstwo czynników irracjonalnych w kulturze francuskiej; podobnie jak epoka klasyczna miała swój manifest w *Rozprawie o metodzie* Descartesa, nowoczesna literatura francuska widzi chętnie taki manifest w utworze romantycznym *Aurélia* Gérarda de Nerval, wydanym w roku 1855.

I. KONCEPCJA POETYCKA GÉRARDA DE NERVAL

W literaturze francuskiej okresu romantycznego Gérard de Nerval reprezentuje tzw. „romantyzm idealistyczny” albo „mistyczny” — niekiedy jest on określany mianem „presymbolizmu” romantycznego. Obok Nerval'a zalicza się tu większość tzw. „małych romantyków” — spośród „wielkich” Victor Hugo, Lamartine a nawet Balzac, na pewnych etapach i w pewnych przejawach swej twórczości są również wyrazicielami tego kierunku.

Literatura romantyzmu „idealistycznego” lub „mistycznego” stanowi wstrząsający dokument ludzki: jest ona świadectwem odwiecznego dążenia człowieka do wartości absolutnych, wyrazem jego tęsknoty do nieśmiertelności. Romantycy „idealiści” to przeważnie ludzie, którzy albo nie otrzymali staranniejszego wychowania religijnego, albo w młodości utracili wiarę: odtąd jednak trawi ich głód absolutu, życie upływa im

w ciągłym poszukiwaniu ostatecznej prawdy, w ciągłym wysiłku, by własnymi środkami odbudować w sobie życie religijne czy po prostu jakieś głębsze życie duchowe. Wytrąceni z orbity tradycyjnej religii reprezentowanej przez ortodoksyjne chrześcijaństwo, romantycy ci często sięgają po środki niezwykle, uciekają się do magii, nekromancji, magnetyzmu, szukają światła w doktrynach teozofów i iluministów, chcąc mieć namacalną pewność, że wreszcie dotarli do świata ducha.

Pośród tych nieustrudzonych poszukiwaczy absolutu Gérard de Nerval należy do najbardziej interesujących. Znaczenie jego w literaturze francuskiej jest dzisiaj w pełni doceniane mimo znacznych trudności, na jakie napotyka egzegeza jego twórczości; dotyka on bowiem najbardziej nieuchwytnych sfer ducha ludzkiego i dlatego posiada czasem charakter hermetyczny. Mimo to w dziedzinie badań nad Nervałem zrobiono już bardzo dużo i ukazano go jako najwybitniejszego „presymbolistę” pośród romantyków; wyprowadzono go definitywnie z kręgu tzw. „małych romantyków” i wyniesiono na szczyty Olimpu literackiego Francji.

Systematyczne badania nad Nervałem rozpoczęły się już dość dawno. Przełomową tutaj datą był rok 1913, kiedy ukazała się monumentalna biografia pisarza, pióra Arystydesa Marie, pt. *La vie de Nerval* — główne źródło po dziś dzień informacji o życiu pisarza. Spośród licznych badaczy Nervalu największe zasługi około egzegezy jego twórczości położyli François Constans, autor licznych artykułów o Nervalu publikowanych w większości na łamach „*Mercure de France*” i Jean Richer, autor książki *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques* (r. 1947) oraz ważnego dzieła *Nerval — expérience et création* (r. 1963). Staraniom tego uczonego oraz Alberta Béguin, zawdzięczamy świetnie opracowane wydanie zbiorowe dzieł Nervalu w kolekcji Bibliothèque de la Pléiade (niestety jeszcze niepełne).

Pozornie mogłoby się wydawać, że stosowanie określeń „idealistyczny” czy „mistyczny” dla zdefiniowania kierunku literackiego jest niewłaściwe, tym bardziej że terminy te są niejednoznaczne. W istocie jednak tak nie jest; brane w łączności z pojęciem „romantyzm”, okazują się trafne i tworzą harmonijną całość pojęciową. Romantyzm jest kierunkiem, który oznacza w historii literatury europejskiej odrodzenie poezji i przyznanie jej dominującego stanowiska w całej twórczości literackiej epoki: poezja opanowuje wówczas prawie wszystkie gatunki literackie, przenika zarówno dramat, jak i powieść. Gérard de Nerval, choć rzadko tylko posługuje się formą wierszową, jest na wskroś poetą, tak samo jak poetami byli Rousseau (jego ulubiony mistrz) i Chateaubriand, chociaż pisali prawie wyłącznie prozą. Otóż poezja z natury swej podatna jest na pewnego rodzaju mistycyzm i idealizm, zwłaszcza gdy jest to poezja tego typu, jaką uprawiał Nerval. Nie każda bowiem poezja romantyczna zasługiwała na miano „idealistycznej” czy „mistycznej”. Poezja na przykład młodego V. Hugo jest raczej zwrócona ku światu zewnętrznemu, operuje

bogata kolorystyką, nie gardzi problemami aktualnymi; jej fantastyka daleka jest od mistycyzmu. Alfred de Vigny uprawia poezję refleksyjno-filozoficzną, różną od poezji Nerval. Inni romantycy, jak Lamartine, Musset czy Marcelina Desbordes-Valmore, reprezentują „lirykę osobistą”: ich wylewne spowiedzi z przeżyć osobistych natury sentymentalnej mało mają wspólnego z liryką osobistą Nerval, budzącą ustawicznie echa metafizyczne i mistyczne, wyrażoną w formie niezwykle skondensowanej.

Nerval wykształcił swą muzę romantyczną w środowisku młodych poetów, które przeszło do historii literatury pod nazwą „petit cénacle” w odróżnieniu od innej grupy, której patronowali starsi romantycy i która nosiła nazwę „cénacle”. Owa grupa młodych, tak zwanych „Jeune-France”, uformowała się pod koniec roku 1830, czyli już po rewolucji lipcowej; należeli do niej pisarze i przedstawiciele cyganerii artystycznej: Jehan du Seigneur (którego pracownia rzeźbiarska stanowiła miejsce zebrania), Teofil Gautier, Pétrus Borel, Célestin Nanteuil, Philothée O’Neddy, Gérard de Nerval. Jak bardzo ci młodzi wzięli sobie na serio ideał literacki ukazany im przez starszych mistrzów romantycznych, jakie entuzjastyczne nastroje panowały wśród nich, świadczy o tym następujący fragment wyjęty z opowiadania *Sylwia*, w którym to utworze czyni Nerval jak gdyby bilans swego życia:

Zżyliśmy wtedy w jednej z tych dziwnych epok, które nastają zwykle naza-jutrz po rewolucjach albo u schyłku panowania potężnych władców [...] Była to jakaś mieszanina zapału i apatii, braku zdecydowania, utopijnych rojeń, aspiracji filozoficznych i religijnych, zrywów entuzjazmu i renesansowych upodobań; goryczy, jaka pozostała po świeżych waśniach i niejasnych nadziei — coś, co przypominało czasy Peregrinusa i Apulejusza. Człowiek cielesny marzył o owym bukicie róż, który miał go odrodzić za pośrednictwem pięknej Izys, bogini wiecznie młodej i czystej, „która jawiła się nam wśród nocy, czyniąc wyrzuty z powodu zmarnowanych godzin dnia. Myśl o karierze nie odpowiadała naszemu młodemu wiekowi i gorączkowa pogoń za stanowiskami i zaszczytami, jaka wówczas panowała, stawiała nas poza nawiasem możliwości działania. Za jedyne schronienie pozostawała nam owa poetycka wieża z kości słoniowej — pięliśmy się ku jej szczytom, by oddalić się od tłumu. Tam dopiero, na tych wyżynach, na które wiedli nas nasi mistrzowie, oddychaliśmy nieskalanym powietrzem samotności, czerpaliśmy zapomnienie ze złotej czary legend, upajaliśmy się poezją i miłością. Ale niestety! cóż to była za miłość — kochaliśmy się w kształtach nieuchwytnych, w blaskach różanych i błękitnych, w zjawach metafizycznych. Byliśmy tak naiwni, że kobieta zwyczajna, oglądana z bliska, sprawiała nam zawód; naszym ideałem była królowa lub bogini, do której jednak nie należało się za nic zbliżyć.

W tym retrospektywnym rzucie oka na swą młodość poetycką, Nerval charakteryzuje właściwie, w wielkim skrócie, całą swoją twórczość: i ową kryjącą się na dnie melancholię romantyczną, zwaną „chorobą wieku” — „mal du siècle” — i ów skrajny idealizm, gardzący wszelką rzeczywistością materialną, wyrażony w symbolu „wieży z kości słoniowej” i łączą-

cy się z nim arystokratyzm, wyznający zasadę „odi profanum vulgus” i ów kult sztuki dla sztuki zaczynający się wtedy wykształcać... Co dziwniejsze, Nerval w tym obrazie nie pominie nawet najbardziej tajemniczej strony swej twórczości, mianowicie jej charakteru orfickiego — bo oto jak kończy swoje wspomnienia:

Niektórzy jednak spośród nas nie poprzestawali na tych paradoksach platońskich: pograżając się w marzeniach wywodzących się z epoki aleksandryjskiej, potrzęsaliśmy czasem pochodnią bogów podziemia, która smugą iskier, na krótko, rozjaśniała ciemności.¹

Jedna jeszcze nasuwa się tutaj uwaga: podczas gdy u wielu spośród ówczesnych przyjaciół Nerval'a owe szczytne ideały z nadejściem lat dojrzałych uległy znacznemu stępieniu, u omawianego poety będą się one potęgować i w końcu doprowadzą go do rozpacz, szaleństwa i śmierci...

Jak bardzo wcześnie uformowała się w umyśle Gérarda de Nerval'a romantyczna koncepcja poezji, świadczy jego tłumaczenie *Fausta* Goethego, wydane z końcem roku 1827 — poeta miał wówczas zaledwie dziewiętnaście lat i nie tylko porwał się na tłumaczenie tak trudnego dzieła, ale ponadto opatrzył je wstępem, który świadczy o głębokim zrozumieniu samego dzieła i o niezwyklej dojrzałości jego własnych poglądów: kreśląc charakterystykę postaci Fausta, tak się wyraża:

Jakiż człowiek prawdziwie wielkoduszny nie doświadczył czegoś podobnego, kiedy to duch ludzki, zawsze spragniony boskich objawień, wybiega w nieskończoność tak daleko, jak tylko pozwala mu na to łańcuch, do którego jest przykuty, to znaczy do chwili, gdy nieubłagana rzeczywistość nie zada ciosu jego zuchwałym marzeniom i nadziejom i nie rzuci go znowu, jak głos Ducha, w proch znikomej materii? Faust posiada w najwyższym stopniu ów głód prawdy i nieśmiertelności, który wynosi go często aż do wyżyn bóstwa lub do pojęć, jakie sobie o Bogu tworzymy.²

W słowach tych dają się wyczuć te same tendencje mistyczne i ten sam idealizm, które wyrażą się we wszystkich późniejszych dziełach Gérarda de Nerval'a.

Gérard pozostanie na zawsze wierny temu ideałowi — w kilkanaście lat później przystąpi do tłumaczenia „drugiego” *Fausta*, dzieła, które swą głębią pozwoli mu jeszcze pełniej wyrazić swą koncepcję poetycką: znowu bowiem w obszernym wstępie (jest to rok 1840) poda analizę dzieła Goethego:

Ta nieskończoność, której przepaść ustawicznie rozwiera się przed człowiekiem, nie budzi wcale lęku w twórcy *Fausta*; stara się on znaleźć jej defini-

¹ Pl. I., s. 266—267 (skrót Pl. oznacza zbiorowe wydanie dzieł Gérarda de Nerval — Bibliothèque de la Pléiade, wyd. z r. 1956).

² G o e t h e, *Faust et le second Faust*, traduction de Gérard de Nerval, Editions Garnier Frères, Paris 1956, s. 4.

cję i uchwycić istotę; zastawia na tę nieuchwytną zdobycz sieć widzialną, lecz nie mającą kresu, bo rozszerzającą się ustawicznie, podobnie jak sama zdobycz. Ale to jeszcze nie wszystko: nie zadowolając się zgłębianiem nieskończoności obecnie istniejącej, usiłuje on przeniknąć nieskończoność czasów przeszłych. Dla niego, jak zapewne dla Boga, nic się nie kończy albo przynajmniej nic się nie zmienia z wyjątkiem samej materii i wieki przeszłe trwają bez zmiany pod postacią bytów idealnych i cieni, w niezliczonych koncentrycznych sferach, rozciągających się dookoła świata materii. Tam zjawy te wykonują na nowo lub śnią, że wykonują te same czynności, na które padał blask słońca widzialnego i przez które dowiodły osobowości swej duszy nieśmiertelnej. Jakżeż pocieszająca byłaby ta myśl, że nic nie umiera, co raz zostało poznane przez intelekt, i że wieczność przechowuje w swym łonie jakby całą historię powszechną, widzianą dla oczu duszy, rodzaj bożego synchronizmu, dzięki któremu moglibyśmy kiedyś uczestniczyć w wiedzy Tego, który obejmuje jednym spojrzeniem całą przyszłość i całą przeszłość.³

Najwidoczniej w rozważaniach tych Nervalowi nie tyle chodziło o przedstawienie myśli Goethego, lecz o wyrażenie własnej koncepcji poetyckiej i metafizycznej. W rzeczywistości nakreślił cały program swej dalszej twórczości: dzieła jego będą ciągłą wędrówką poprzez bezkresne obszary czasu i przestrzeni — będą ukazywały przeszłość mityczną świata, wizje kosmologiczne sięgające początków wszechrzeczy, zejścia do świata podziemnego (np. w opowieści o Adoniramie) i wzniesienie się w górne rejony nieba astralnego teozofów (w *Aurelii*). Gérard de Nerval w niektórych dziełach wyraźnie nawiązuje do tradycji poetów orfickich, wymieniając takie nazwiska, jak Homer, Wergiliusz, Apulejusz, Cycero (jako autor *Snu Scypiona*), Dante, Milton, Goethe...

Nerval jednak w tych ambitnych przedsięwzięciach poetyckich powodowany jest nie tylko ciekawością i chęcią dorównania Bogu swą wiedzą: pragnie on również połączyć się z duszami swych bliskich zmarłych; liczba tych dusz będzie się wciąż powiększać z biegiem lat i owa nostalgia Nerval do świata duchów będzie przybierać charakter obsesyjny: wszak od dzieciństwa nie może się pogodzić z utratą matki, której nawet nie było dane mu znać, gdyż umarła, gdy miał zaledwie dwa lata — do tego dołączy się utrata innych drogich i bliskich osób, a wreszcie przedwczesna śmierć Jenny Colon, jego wielkiej miłości (zmarłej w roku 1842). Dlatego wysiłki Nerval, by wydostać się ze świata materii i dotrzeć do świata duchów, mają charakter bardziej nawet patetyczny i osobisty niż podobne wysiłki Goethego, pragnącego wywołać wizję świata antycznego. Niemniej Gérard de Nerval dał wyraz swym tęsknotom właśnie na marginesie poematu Goethego:

Jeśli prawdą jest — jak poucza nas religia — że pierwiastek duchowy człowieka żyje nadal, gdy ciało ulega zniszczeniu, i że dusza zachowuje swą osobowość i nie rozplywa się w duszy wszechświata, to muszą istnieć w przestworzach takie rejony lub planety, gdzie dusze te zachowują postać widzialną dla

³ Ibid., s. 10—11.

innych dusz, a nawet dla tych dusz, które tylko na chwilę wyzwalają się z więzów cielesnych za pośrednictwem snu, magnetyzmu lub ascetycznej kontemplacji.⁴

Nerval podaje tutaj środki, przy pomocy których poezja będzie mogła przekroczyć granicę świata widzialnego; są to: widzenia senne, magnetyzm, kontemplacja... Wraca jeszcze raz do tego samego zagadnienia, snując refleksje nad sceną wywołania ducha Heleny trojańskiej:

Czyż to jest wspomnienie, które tutaj staje się rzeczywistością? Czy może te same zdarzenia, które działy się w przeszłości, powtarzają się na nowo we wszystkich szczegółach? Mamy tu do czynienia z jedną z tych przerażających halucynacji sennych, zdarzających się czasem na jawie, kiedy to wydaje nam się, że ponownie wykonujemy czynności już raz spełnione i wypowiadamy słowa, już kiedyś wypowiedziane, przewidując z góry, co za chwilę ma nastąpić.⁵

Fragment powyższy świadczy, że Nerval na długo przed napisaniem *Aurelii*, która jest najpełniejszym wyrazem onirycznej inspiracji poety, znał tajemny świat snu i halucynacji. Dlatego porównanie z programową wypowiedzią stanowiącą wstęp do *Aurelii* uświadomi nam stałość pewnych tendencji pisarza i rzuci światło na przedmowę do *Fausta*:

Sen jest naszym drugim życiem. Z trwogą tylko mogłem przestąpić próg tych bram z kości słoniowej i z rogu, wiodących do świata niewidzialnego. Pierwsze chwile snu są obrazem śmierci: jakieś zamroczenie niby mgła zaćmiewa naszą myśl i nie możemy uchwycić dokładnie momentu, w którym nasza osobowość, pod inną postacią, zaczyna nowe życie. Otwiera się przed nami podziemie o trudno dostrzegalnych konturach, powoli zaczyna się ono rozjaśniać i z ciemności wyłaniają się blade cienie pełne nieruchomej powagi, zamieszkujące to królestwo otchłani. Wreszcie wszystko staje się widzialne, nowa światłość oblewa te postacie i przywraca im życie: świat duchów staje przed nami otworem.⁶

W przedmowach do *Fausta* odzwierciedla się wyraźnie bezkompromisowy spirytualizm Nerval'a o posmaku teozoficznym, który odnajdziemy we wszystkich jego utworach; pod tym względem istnieje pewna różnica między nim a Goethem: Goethe bowiem dał wyraz nie tylko swym tęsknotom do świata duchowego — wyraził on też, zwłaszcza w „pierwszym” *Fauście*, swą żądzę potęgi ziemskiej, wiedzy nieograniczonej, nie tylko o świecie ducha, ale i o przyrodzie; pragnął on również doświadczyć wszystkiego, co ziemskie, zakosztować wszystkich możliwych rozkoszy. Ów tytanizm, który Goethe wyraził w postaci Fausta, musiał razić Nerval'a, a nawet niekiedy wydawać mu się „wulgarnym”; o ile sam Nerval

⁴ Ibid., s. 14.

⁵ Ibid., s. 17.

⁶ Pl. I., s. 363.

popadnie w swoisty „tytanizm”, będzie to tytanizm Boga — czystego ducha — „którego królestwo nie jest z tego świata”.

Ustawicznym dążeniem Nerval'a jest przełamać opór materii i przebywać w świecie „ideału” — ten świat materialny, rozsypujący się w proch, jest dla niego ustawicznym kamieniem obrazu — chyba że potrafi go odmaterializować owymi nadzwyczajnymi „środkami”, jakimi rozporządza jego poezja. Nie zawsze jest to jednak możliwe — i wówczas, w owym „życiu codziennym” z wszystkimi jego nędzami, z którymi musi się borykać, odczuwa głęboko swoje poniżenie. On, czysty duch, uwięziony w materii, tęskni do wyzwolenia się z jej pęt: wszystko tutaj bowiem razi jego nadwrażliwą naturę, życie jest dlań okresem próby i pasmem udręki. — Świat, w którym żyje, jest dlań tragicznym nieporozumieniem, wynikiem kataklizmu, który zdarzył się przed wiekami w świecie ducha — uważa go on za więzienie, poza którego ciasnymi murami przeczuwa istnienie świata idealnego, gdzie panuje niezmacona harmonia i piękno.

Nietrudno odczytać, ile w takiej postawie kryje się elementów platonickich: Gérard de Nerval jest wymownym świadectwem, jak wielki wkład wniósł platonizm do romantyzmu europejskiego.

II. IDEALIZM GÉRARDA DE NERVAL

Gérard de Nerval jest uważany zupełnie słusznie za prekursora symbolizmu: poetyka jego była z gruntu idealistyczna — właściwie nie opisuje on nigdy prawdziwej rzeczywistości — i to nie tylko gdy przenosi nas w krainę snu i halucynacji czy gdy rozwija przed nami wątek swych legend wschodnich, ale nawet wtedy, gdy wydaje się opisywać rzeczywistość, to znaczy w utworach autobiograficznych i wspomnieniach z podróży: przy uważniejszej lekturze utwory te ukazują tajemniczą, symboliczną treść, odsłaniają jak gdyby swój drugi wymiar. Nerval odkrył to, co się nazywa „cudownością codzienności” („le merveilleux quotidien”) i w czym tak bardzo będą się lubować surrealiści: by przenieść nas w królestwo „nadrzeczywistości”, nie musi uciekać się do mitów i snów: sama rzeczywistość, która nas otacza, jest mitem; świat dla Nerval'a, tak jak dla Baudelaire'a, jest ową „świątynią, której żywe kolumny wypowiadają tajemne słowa”⁷ — jest to świat znaków, symboli mówiących o innej rzeczywistości; podobnie osoby, które napotyka na swej drodze, wyposażone są w posłannictwo i odgrywają jakąś tajemniczą rolę w jego życiu.⁸

⁷ Karol Baudelaire, *Correspondances (Les Fleurs du Mal)*.

⁸ Przekonaniu temu dał wyraz Nerval w *Aurelii*: „Często przychodziło mi na myśl, że w pewnych ważnych chwilach życia któryś z Duchów świata zewnętrznego wciela się nagle w żyjącą osobę i stara się na nas oddziaływać, przy czym dana osoba nie zdaje sobie z tego sprawy ani niczego potem nie pamięta”. Pl. I., s. 367.

Pisarz zazwyczaj nie patrzy nawet wprost na otaczającą go rzeczywistość, ale patrzy na nią poprzez pryzmat wspomnień, historii, legend, często poprzez świat swoich dziecięcych iluzji... Wiemy, jak wielkie znaczenie wszyscy poeci przywiązywali do okresu swego dzieciństwa, jak chętnie myślą wracali do owego „zielonego rajy dziecięcych miłości”, o którym mówił Baudelaire — może tajemnicą poezji jest tylko umiejętność przedłużania owego stanu dziecięctwa w sposób nieograniczony? Nerval taki magiczny obraz wytworzył sobie o Wschodzie na podstawie opowieści *Z tysiąca i jednej nocy*, chciwie czytanych w dzieciństwie, do których później dołączyły się liczne lektury historyczne i religioznawcze. Niestety, rzeczywistość, z jaką się spotykał, musiała sprawiać mu nieraz gorzki zawód:

Z bólem stwierdzam w podróży, jak tracę po kolei miasto za miastem i kraj za krajem; cały ten wspaniały świat, który wytworzyliśmy sobie w młodości dzięki lekturom, obrazom i marzeniom. Świat, który wówczas powstaje w umyśle dzieci, jest tak bogaty i piękny, że nie wiadomo, czy to jest tylko wynik sublimacji idei nabytych czy też wspomnienie jakiegoś poprzedniego życia i magiczna geografia nieznannej planety.⁹

Chwile podobnego zniechęcenia nie trwały jednak długo: czarodziejska siła jego poezji przysłańiała szybko wizję wspaniałej przeszłości ruiny i pustkowia, które były kiedyś widownią tylu niezwykłych wydarzeń. Nie na darmo jechał poeta na Wschód z sercem przepełnionym religijnym entuzjazmem jako do tej kolebki wszystkich religii: wystarczył mu widok strzaskanej kolumny — pozostałość z dawnej świątyni — lub kamień z wrytym na nim napisem greckim, by obudzić w nim niezliczone reminiscencje. Był on turystą bardzo roztargnionym, który na otaczający go świat rzuca tylko ukradkowe spojrzenia, pogrążając się najchętniej w zadumie. Ze zdziwieniem dowiadujemy się też, że podczas swego pobytu w Kairze godzinami przesiaduje w bibliotece, uzupełniając swą wiedzę o historii i religiach Egiptu.

Zbliżając się już do wrót Wschodu, gdy płynął między wyspami archipelagu greckiego, kreśli wizyjny obraz dawnej Grecji; widok wybrzeży Cytery, upamiętnionej kultem Afrodyty, budzi w nim entuzjazm, mimo że oczom jego ukazują się tylko skaliste wybrzeża ze sterczącą na jednym ze wzgórz szubienicą — widomy symbol sprofanowania tej ziemi (motyw najprawdopodobniej wymyślony, lecz który miał się stać sławny, gdyż zostanie przejęty przez Victora Hugo i Baudelaire'a). Pisarz przypomina sobie wówczas historię dwojga platonizujących kochanków, Francesca i Polii, opowiedzianą przez Francesco Colonna,¹⁰ którzy we

⁹ Pl. II., s. 23 (*Podróż na Wschód*).

¹⁰ Motyw zaczerpnięty z dzieła włoskiego pisarza renesansowego Francesco Colonna pt. *Hypnerotomachia*, w tłumaczeniu francuskim *Le Songe de Poliphile*.

śnie odbywają pielgrzymki po Grecji starożytnej, i opisuje jedną z takich podróży: po to, by nam dać wizyjny obraz tego kraju:

W mgnieniu oka przebiegali bezmiar czasu i przestrzeni; już unosili się nad morzem Adriatyckim i nad ponurą Tesalią, gdzie na polach pod Farsalos umarł duch starożytnego świata! Źródła zaczynały bić w swych grotach, strumyki stawały się rzekami, jałowe wierzchołki gór pokrywały się świętymi gajami, Penej zraszał znowu swe spragnione brzegi i wszędzie słychać było głuchą pracę Kabirów i Daktyłów, odbudowujących dla nich dwojga zjawę dawnego świata. Gwiazda Afrodyty rosła jak magiczne słońce i oblewała złocistymi promieniami opustoszałe plaże, które zaludniały się postaciami umarłych powracających do życia; Faun budził się w swej pieczarze, Najada w swym źródle, a z gajów, które znów się zazieleniły, wybiegły Hamadriady. Oto jak święte pragnienia dwóch czystych dusz przywracały na chwilę światu jego utracone siły i przywoływały duchy strzegące jego dawnej płodności.¹¹

W takich warunkach nie dziwi nas, że obraz Wschodu, jaki Nerval pozostawił, jest pełen świetności: jest to raczej mit o Wschodzie niż wierna relacja; autor wciąż przerywa opis tego, co widzi, by przenieść się w przeszłość: przy zwiedzaniu piramid ukazuje nam fantastyczny obraz starożytnych wtajemniczeń, które według literatury okultystycznej miały się tam odbywać: kreśli nawet przy tej okazji obraz rajy ziemskiego, jaki rzekomo kapłani mieli ukazywać wtajemniczonym. Na widok zabytków Kairu opowiada nam przedziwne legendy o kalifie Hakemie, który uważał się za wcielenie Boga; w Konstantynopolu da nam jakby syntezę wszystkich dawnych wspaniałości Wschodu w legendzie o Adoniramie i królowej Sabie.

Co najbardziej uderza w *Podróży na Wschód*, to obfitość rozważań o charakterze mitologicznym i religioznawczym: one to nadają temu dziełu ową tonację „mistyczną”, stanowiącą obok idealizmu dominantę poetyki Nerval'a. Nerval był synkretykiem, we wszystkich religiach świata widział cząstkę prawdy, za najdoskonalszą uważał religię starożytnych Egipcjan i z niej wyprowadzał wszystkie inne; entuzjazmował się też religią Greków i Rzymian, gdyż kult antyku wyniósł z ławy szkolnej. Niezwykle wrażenie wywarł na nim islam i religia Druzów. Nie pomijał przy tym wszelkich tradycji mitycznych związanych z tymi religiami: literatura gnostycka grecka, żydowska i arabska bardzo go zawsze interesowały. Wszystko to złożyło się na ów fantastyczny obraz Wschodu, jaki nam przekazał, gdzie wszelkie mitologie z ich niezliczonymi demonami mieszają się z jego własnymi marzeniami i snami. Sam zresztą trafnie scharakteryzował nastrój, z jakiego miała wypłynąć *Podróż na Wschód*, największe jego dzieło, owoc kilkuletniej pracy:

Jest rzeczą pewną, że sen to nasze drugie życie, z którym musimy się liczyć. Od chwili, gdy przybyłem do Kairu, wszystkie opowieści *Z tysiąca i jednej no-*

¹¹ Pl. II., s. 73.

cy przesuwają się w moim umyśle i widzę we śnie wszystkich diwów i olbrzymów będących na swobodzie od czasów Salomona. We Francji śmiejemy się bardzo z demonów, których rodzi sen i widzimy w nich twory bujnej wyobraźni; lecz czyż nie posiadają one istnienia w stosunku do nas i czy nie doznajemy w tym stanie tych samych wrażeń co w życiu na jawie?¹²

Wśród czynników, przekształcających rzeczywistość na rzeczywistość idealną, dużą rolę odgrywają u Gérarda de Nerval wspomnienia: można by nawet tu mówić o osobnej poetyce wspomnień. Ma ona szerokie zastosowanie w utworach autobiograficznych pisarza, takich jak *Sylwia*, *Zamki księcia cyganerii* (*Petits châteaux de Bohême*), *Noce październikowe*, *Przechadzki i wspomnienia*. Na pozór są to utwory realistyczne, przy bliższej jednak analizie ów „realizm” bardzo często okazuje się iluzoryczny i można śmiało mówić tu o jakimś „realizmie magicznym” Gérarda de Nerval.

Świetnym tego przykładem jest opowiadanie *Sylwia*, słusznie uważane za arcydzieło. Na pierwszy rzut oka jest to utwór z gatunku dość popularnego tzw. „wspomnień z lat dzieciństwa i młodości”; trochę jednak uważniejsza lektura przekonuje nas, że co chwilę tracimy grunt pod nogami i że autor ukazuje nam jakiś tajemniczy świat dziwnych powiązań, przypadków, w którym działają jakieś niezbrane siły, prowadzące bohatera nieubłaganie po drodze wytkniętej mu przez los.

Co uderza najpierw, to kompozycja czasowa utworu. Autor manipuluje czasem w sposób zupełnie zastanawiający: chociaż cała historia rozgrywa się w przeszłości, jest „poezją wspomnień”, to jednak da się tu wyróżnić kilka różnych planów czasowych. Na kanwie głównego opowiadania autor snuje kilka opowiadań epizodycznych, rozgrywających się na różnych planach jego dzieciństwa i młodości, powiązanych jednak z planem głównego wątku; widzimy, że Nerval pragnie swoją sztuką przełamać kategorie czasu i dotrzeć do rzeczywistości ponadczasowej — główny cel jego sztuki — co, trzeba powiedzieć, w zupełności mu się udaje: wspomnienia dawniejsze harmonizują z późniejszymi i składają się na całość, która ma charakter misterium, rozgrywającego się na płaszczyźnie czysto duchowej, a nie materialnej.

Tę strukturę czasową, czy raczej „ponadczasową”, opowiadania symbolizuje ukazany w trzecim rozdziale motyw zegara: bohater (i równocześnie autor, gdyż utwór pisany jest w pierwszej osobie) w czasie bezsennej nocy pragnie wyrwać się z kręgu swych wspomnień i nagle postanawia wybrać się w podróż do swych miejsc rodzinnych; chce dowiedzieć się, która godzina, lecz jedyny zegar, jaki znajduje się w jego pokoju, nie był nigdy nakręcany; dziwny to zresztą zegar: wspaniały okaz z czasów Renesansu, ozdobiony alegoryczną postacią Czasu i mitologicznej Diany; na tarczy z emalii błyszczą cyfry godzin... w rzeczywi-

¹² Pl. II., s. 108—109.

stości jest godzina pierwsza w nocy, bo taką wskaże bohaterowi zegar z kukułką u portiera; nie jest to chyba bez znaczenia: mimo woli nasuwa się skojarzenie ze słynnym sonetem ezoterycznym z *Chimer* — *Artemida*; i tam również jest mowa o godzinach:

I znów Trzynasta... A więc znowu pierwsza;
Zawsze Ta Sama, — czyli ten sam moment [...]

sonet też stwarza „rzeczywistość” ponadczasową — symbolizuje ją godzina trzynasta, będąca równocześnie, na tarczy zegara — pierwszą... Wobec tego nie jest też chyba przypadkiem, że na zegarze z *Sylwii* widnieje wyobrażenie Diany, bogini księżycy i nocy, identyfikowanej niekiedy z Hekata — sonet mówi o Artemidzie, która jest boginią nocy i świata podziemnego! Świat ukazany w *Sylwii* jest już wizją zaświatów. Motyw zegara o podobnym znaczeniu symbolicznym pojawia się również w innych utworach Nerval'a, na przykład w *Podróży na Wschód* i we wstępie do *Córek ognia*.

Struktura przestrzenna opowiadania jest niemniej skomplikowana: bohater ukazany nam jest co chwila na innym zupełnie miejscu; dzieje się tak nie tylko w scenach „wspomnień” i „marzeń” (bo tam przenosi się on z miejsca na miejsce z szybkością myśli), ale i jego wędrówki „na jawie” są przestrzennie zadziwiające, a nawet fizycznie niemożliwe: znowu mamy tu bowiem do czynienia z przestrzenią „idealną”.

Wiele niespodzianek sprawia nam sama treść opowiadania. Za tło akcji służy szereg scen zbiorowych, przedstawiających zabawy dziecięce, festyny, pochody, kawalkady... Na tym tle, nakreślonym z niesłychaną subtelnością, pełnym niewysłowionego wdzięku, ale i jakiejś melancholii płynącej z poczucia „utraczonego czasu”, autor przedstawia dramat indywidualny o narastającym coraz wyraźniej nastroju tragicznym: rozgrywa się on między głównymi bohaterami opowiadania, a więc samym Gerardem (bohaterem-autorem), Aurelią, Adrianną, Sylwią i „kędzierzawym chłopcem” („le grand frisé”). W akcji tej odzwierciedla się prawie cała „mitologia osobista” Nerval'a i wszystkie jego główne obsesje: motyw podobieństwa (i łącząca się z tym idea metempsychozy), motyw dwóch rodzajów miłości — miłości „idealnej” i miłości „ziemskiej”, motyw siły fatalnej kierującej losami człowieka, motyw winy, motyw „sobowtóra” (jako drugiej jaźni).

Adrianna jest wspomnieniem z lat dziecińczych, uosabia miłość idealną — jest niedostępna dla głównego bohatera (Gerarda), pojawia się tylko na moment w jego życiu i ginie bezpowrotnie, wstępując do klasztoru. To jednak wystarcza, by bohater zakochał się w niej na zawsze i zdradził swą miłość „ziemską”, uosobioną w Sylwii. Mamy w ten sposób związany już na początku wątek tragiczny: miłość idealna ma z kolei jak gdyby podwójne oblicze — ukazuje się jako coś „niebiańskiego”,

a w rezultacie jest zgubna — bo sama będąc nieosiągalna dla bohatera za życia, odwodzi go równocześnie od miłości „ziemskiej”, jedynej, jaka mogłaby mu przynieść ratunek. Główny wątek opowieści, dziejący się znacznie później, ukazuje nam bohatera zakochanego z kolei w Aurelii, aktorce, drugim uosobieniu (czy może nawet wcieleniu?) miłości idealnej, równie niedostępnej jak pierwsza. W rysach twarzy Aurelii bohater odnajduje rysy Adrianny zakonnicy i to tłumaczy mu siłę jego nowej miłości:

Kochać zakonnice pod postacią aktorki!... a gdyby to była ta sama! — Można oszaleć! to jakaś siła fatalna ciągnąca w przepaść, jak błędny ognik lecący po szuwarach nad śmiertelną topielą... Chwytajmy się rzeczywistości.¹³

Rzeczywistością jest Sylwia — w niej próbuje bohater szukać ratunku przed wyniszczającym go ideałem:

Nagle stanął mi w pamięci nieuchwytny obraz, który tak długo mnie wodził na manowce.

— Sylwio, zawołałem, zaczekaj, proszę cię...

Przypadłem do jej stóp; zalewając się łzami wyznawałem jej wszystkie swe winy, moje ciągłe wahania, zachcianki: opowiedziałem jej całą prawdę o niešťczęsnej zjawie, która stanęła na drodze mego życia.

— Ratuj mnie! mówiłem, powracam do ciebie na zawsze.

Sylwia spojrzała na mnie tylko z tkliwością...¹⁴

Niestety jest już za późno, nic nie zdoła odwrócić losu — miejsce Gerarda przy boku Sylwii zajął „kędzierzawy chłopiec” (spełniający w tym wypadku rolę „sobowtóra” — jest on „mlecznym bratem” Gerarda). W rozdziale czternastym i ostatnim, gdy już wszystko się nieodwołalnie rozstrzygnęło (ponieważ Aurelia również jest dla Gerarda na zawsze stracona), autor-bohater powraca myślą do Ermenonville, miejscowości upamiętnionej ostatnimi chwilami J. J. Rousseau i równocześnie związanej wspomnieniami ze Sylwią:

Ermenonville! kraino, gdzie żywa była jeszcze starożytna idylla, — wskrzeszona po raz wtóry na modłę Gessnera! straciłaś twą jedyną gwiazdę, która błyszczała dla mnie podwójnym blaskiem. Na przemian niebieska i różowa, jak zwodnicze światło Aldebarana, ukazywała się raz jako Adrianna, drugi raz jako Sylwia — dwa oblicza tej samej miłości. — Pierwsza z nich była nadziemskim ideałem, druga słodką rzeczywistością. Co mi teraz po twoich gajach cienistych i jeziorach, po cóż mi nawet twoja pustynia?¹⁵

W *Sylwii* widać rozpaczliwe wysiłki Nerval'a, by wyrwać się spod władzy ideału romantycznego; wysiłki te są jednak daremne: w *Aurelii*

¹³ Pl. I., s. 271.

¹⁴ Pl. I., s. 283.

¹⁵ Pl. I., s. 296.

ideał romantyczny święci swój triumf, ale równocześnie jest to triumf śmierci.

Aurelia ukazuje nam w całej pełni środki „nadzwyczajne” idealizacji świata, stosowane przez Nervalą, tj. przeżycia senne i stany patologiczne wywołane chorobą umysłową. Mamy tu już do czynienia nie z idealizacją świata rzeczywistego, ale z obrazem świata „idealnego” stanowiącego nową „rzeczywistość”, czysto duchową: oczywiście zawiera ona w sobie mnóstwo elementów pochodzących z przeżyć na jawie. Z drugiej jednak strony utwory Nervalą oparte zasadniczo na opisach świata „materialnego” zawierają w sobie dużo pierwiastka onirycznego i psychopatologicznego: tak dalece te dwa światy — przedmiotu i podmiotu — są ze sobą zespolone.

Choroba Nervalą była szczególnie rodzaju: po okresach kryzysu, następowały okresy powrotu do równowagi psychicznej, przy czym pisarz zachowywał świetnie w pamięci wszystkie swe przeżycia z czasu choroby. Oryginalnością *Aurelii* jest pomysł Nervalą, by opracować literacko takie właśnie przeżycia: udało mu się to po mistrzowsku i w ten sposób powstało arcydzieło, które miało odgrać taką rolę w historii literatury.

W innych dziełach Nervalą, odnoszących się do życia „normalnego”, można łatwo zauważyć wpływ jego choroby, głównie w chorobliwej nieraz interpretacji rzeczywistości i w opisie stanów emocjonalnych o charakterze obsesyjnym. Przykład czystej literatury onirycznej znajdujemy już w opowiadaniu *Pandora*. W historii Adonirama Nerval przedstawia zejście do świata podziemnego w formie snu. W opowieści o kalifie Hakemie mamy już opisy choroby umysłowej: utwór ten nosi cechy autobiograficzne — autor wyraża w nim własne przeżycia z czasu swego pobytu w klinice psychiatrycznej. W tym samym opowiadaniu Nerval daje nam przykład jeszcze jednego źródła inspiracji „idealistycznej”, mianowicie wizji wywołanych użyciem haszyszu. Nie jest on pod tym względem odosobniony pośród pisarzy romantycznych: jego przyjaciel, Teofil Gautier — wydaje się — pierwszy pokazał mu drogę do owych „sztucznych rajów”, które będzie później nawiedzał Karol Baudelaire. W literaturze angielskiej romantycznej klasyczny przykład tego rodzaju inspiracji pozostawił Coleridge w słynnym poemacie *Kubla Khan*. Obłąd jako źródło natchnienia poetyckiego i w ogóle literackiego też był znany innym romantikom: we Francji przed Nervalą dał tego przykład Karol Nodier. Warto przypomnieć też często cytowaną przez krytyków wypowiedź Karola Lamba do Coleridge’a: „[...] nie sądz, że poznałeś cały zasięg i całą niesamowitość fantazji, jeżeli nie byłeś obłąkany! Wszystko wydaje mi się teraz bezbarwne.”¹⁶

¹⁶ List Karola Lamba do Coleridge’a, dn. 7 maja 1796, cytowany, między innymi, przez Jean Richer w *Nerval — expérience et création*.

Twórczość Nervalu pozwala doskonale zrozumieć całą wielkość romantyzmu. Prawdopodobnie największym jego mistrzem był J. J. Rousseau: świadczą o tym nie tylko liczne wyrazy uwielbienia w stosunku do wielkiego Genewczyka, jakie znajdujemy w pismach Nervalu, ale i sam charakter tych pism: od Rousseau Nerval nauczył się tego „marzycielstwa” romantycznego, które miało stać się podłożem całej jego twórczości, miało oderwać go od świata widzialnego i zatopić w kontemplacji świata „idealnego”, stać się źródłem jego natchnienia, ale i przyczyną zguby.

Cechą wspólną Nervalowi i innym romantykom francuskim był jego wielki kult sztuki i rzemiosła artystycznego: nawet najbardziej zawrotne wizje jego wyobraźni i halucynacje wyrażone są w sposób absolutnie doskonały pod względem stylu i kompozycji. Pod tym względem romantycy francuscy pozostali klasykami: nigdy Nerval nie pozwoliłby sobie na jakąś „écriture automatique” surrealistów albo nawet na ów styl „dionizyjski”, jakiego przykład daje młody Claudel piszący swój dramat-poemat *Tête d'Or*. Ten, zdawałoby się najbardziej „nieprzytomny” pośród romantyków, jest zarazem niezrównanym mistrzem słowa: styl Nervalu różni go od innych romantyków francuskich; posiada niezwykłą lekkość, jakąś krystaliczną przejrzystość niemożliwą do naśladowania: jest to naprawdę styl Ariela!

LE ROMANTISME DE GÉRARD DE NERVAL

Grâce au développement extraordinaire des études sur le romantisme français, nous pouvons apprécier de mieux en mieux le rôle joué, dans l'histoire de ce mouvement, par certains préromantiques jusqu'ici négligés, comme aussi par certains „petits romantiques”. L'un de ces derniers, Gérard de Nerval, est sorti définitivement de la pénombre, qui les couvrait tous, pour prendre place parmi les plus grands. Il est le représentant de ce qu'on appelle le romantisme idéaliste ou mystique; il est considéré aussi comme le plus grand précurseur du symbolisme parmi les romantiques.

L'oeuvre de Gérard de Nerval exprime, d'une façon saisissante, cette recherche de l'absolu, qui caractérise le romantisme idéaliste: il rêve d'un monde transcendant, il se sent exilé dans la matière; dans cette attitude on reconnaît une forte influence du platonisme et de l'illumination. L'orientation idéaliste de Nerval se manifeste déjà dans la préface de sa traduction de *Faust*, publiée en 1827; elle s'approfondit toujours et se laisse sentir de plus en plus dans ses oeuvres successives. Dans le *Voyage en Orient* Nerval voit la réalité à travers ses rêves, alimentés par les souvenirs de jeunesse, par des réminiscences historiques, par l'étude passionnée des mythes et des religions de l'Orient — son syncrétisme religieux est une forme intéressante de la religiosité romantique. Les prestiges du souvenir, le rêve, l'hallucination, les visions provoquées par l'usage du hachisch, la démente enfin, sont les moyens qui permettent à Nerval de se créer ce monde idéal, auquel il aspire. Son récit *Sylvie* est un exemple frappant de la création par l'écrivain

d'une réalité intemporelle et transcendante: la réalité terrestre ne fournit que les éléments de cette véritable re création de l'univers.

Dans le *Voyage en Orient* nous avons eu déjà des peintures d'un univers halluciné, notamment dans la *Légende d'Hakem* et dans la *Légende d'Adoniram*; dans *Aurélia* le lien avec le monde visible est complètement rompu: nous sommes transportés d'emblée dans un monde du rêve et des visions suscitées par la démence. Cette oeuvre extraordinaire marque le triomphe du romantisme idéaliste, annonce déjà le surréalisme, mais en même temps elle conduit l'auteur au seuil de la mort.