

<https://doi.org/10.34768/fp2023a10>

Wiesław Mateusz Malinowski
Uniwersytet Zielonogórski

ZAMEK JAKO METAFORA. PODRÓŻE PO LITERATURZE

Obraz zamku – w architektonicznym sensie tego słowa – jak i samo słowo, tak w brzmieniu francuskim (*château*), jak i polskim, mają czym przyciągnąć uwagę filologa i literaturoznawcy, choćby dlatego, że termin ten wspaniale poddaje się procesowi metaforyzacji. Któż z nas nie marzy o tym, by *mener la vie de château*, jak mówią Francuzi, czyli wieść bezproblemowe, „zamkowe życie”, tj. w komforcie i luksusie. Używają oni też wyrażenia *bâtir des châteaux en Espagne* („budować zamki w Hiszpanii”¹); my, Polacy, wolimy „budować zamki na lodzie” albo „na piasku”, czyli snuć chimeryczne projekty. Stąd w polskim przekładzie bajki La Fontaine’a pt. *Dzban z mlekiem* czytamy:

Któż z nas nie marzy na jawie,
Nie stawia zamków na lodzie?²

W oryginale mamy jednak:

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?³

W wersjach angielskiej (*to build castles in the air*), niemieckiej (*Schlösser in die Luft bauen*), hiszpańskiej (*hacer castillos en el aire*) czy włoskiej (*fare castelli in aria*) są to zamki w powietrzu. W języku rumuńskim powraca piasek: *construiți castele de nisip*. Wiemy skądinąd, że wszystkie te budowle potrafią runąć niczym „domki z kart” (fr. *sécrouler comme un château de cartes*).

Pod piórem poety zamek może nawet przybrać skrzydła i stać się, jak to się dzieje u Woltera, okrętem:

Zjawiskiem niesłychanym na Peru wybrzeżach,
Skrzydlatym zamkiem nad wodami morza⁴.

Wolter ma tu na myśli wielkie okręty Hiszpanów ukazujące się w XVI w. mieszkańcom Nowego Świata.

1 Wyrażenie to pojawia się już w średniowiecznej *Powieści o Róży* z XIII w. Zdaniem niektórych badaczy, bierze się z czasów, gdy podbijający Hiszpanię Maurowie nie mogli tam znaleźć zamków na odpowiednią dla siebie siedzibę.

2 Jean de La Fontaine, *Bajki*, przeł. W. Noskowski, Warszawa 1976, s. 166.

3 La Fontaine, *Fables*, Paris 1874, s. 223.

4 Voltaire, *Alzire*, Paris 1849, s. 9-10 (przekład fragmentu mój, W.M.M.).

Obraz zamku może wszakże generować bardziej wyrafinowane figury literackie. Trudno nie przywołać tu osiemnastowiecznych „zmków grozy”, o których pisze w swojej pracy z 1982 r. Annie Le Brun⁵, czy, bliżej nas, enigmatycznego zamku Franza Kafki jako powieściowego obrazu nieprzeniknionej superstruktury przytłaczającej człowieka swoją tajemną potęgą. A przecież między nimi mieszczą się niezliczone odwołania do architektury gotyckiej i feudalnej, obecne w sztuce europejskiej przez cały wiek XIX, w toku których motyw zamku nabiera nowych, szczególnych znaczeń poprzez proces metaforyzacji. Jako polski romanista zainteresowany tą epoką chciałbym zaprosić swoich czytelników na zaprogramowaną w tym właśnie kierunku literacką wycieczkę po zamkach, wycieczkę prowadzącą nas do dziewiętnastowiecznej Francji i francuskojęzycznej Belgii, a także, przy stosownej okazji, do Polski. Wobec konieczności wyboru, jaką narzucają ramy artykułu, ograniczam się tu do kilku najbardziej charakterystycznych, może nawet najbardziej wyrazistych przykładów pojawiających się w utworach romantyków i symbolistów, nie pretendując bynajmniej do całościowego omówienia tej bogatej problematyki.

Zacznijmy od zamków, których wymiar metaforyczny skierowany jest na sferę życia wewnętrznego człowieka, a których obraz uruchamia czysto duchowy potencjał tej szczególnej architektury: będzie to zatem **zamek duszy**, *le château de l'âme*. Tak go nazywają sami autorzy. Kiedy Gérard de Nerval postanawia w 1852 r. przywołać poetycko wspomnienia swej młodości, daje swemu zbiorowi tytuł *Petits Châteaux de Bohême (Zamki Bohemy)*. Rozumiemy oczywiście przydawkę dopełniaczową: chodzi o czas życia pisarza w środowisku artystycznej cyganerii z paryskiej ulicy Doyenné. Ale zamki? Wyjaśnia to Henri Lemaitre:

o ile cyganeria jest symbolem malowniczości i romantycznego manieryzmu, to zamek jest znakiem wielorakich i tajemnych marzeń [...]; to stracona bezpowrotnie przeszłość [...], to wspomnienia z dzieciństwa i tęsknoty arystokratyczne, trzy zasadnicze składniki osobowości Nerval⁶.

Tak zresztą odszyfrowuje ten symbol sam autor *Zmków Bohemy*, cytując wersy swego przyjaciela, Arsène'a Houssaye'a, z obecną w nich malowniczą synekdochą:

Odbudujmy, mój drogi, ten zamek na piasku,
Gdzie los go srogi rzucił, by w ruinie zastygł.
Ustawmy znowu sofę pod płótnem flamandzkim...⁷

I tak np. oda pt. *Fantazja*, umieszczona w pierwszym z trzech *Zmków*, zbudowana jest wokół obrazu zamku z czasów Ludwika XIII, jaki wyłania się w marzeniach poety:

5 Zob. A. Le Brun, *Les châteaux de la subversion*, Paris 1982.

6 Zob. Gérard de Nerval, *Oeuvres. Textes établis par Henri Lemaitre*, przekład cytatu mój, W.M.M., Paris 1966, s. 5.

7 Gérard de Nerval, *Zamki Bohemy*, przeł. T. Swoboda, [w:] Nerval, *Śnienie i życie*, Gdańsk 2012, s. 171.

Widzę zamek ceglany, o węglach z kamienia,
 O malowanych witrażach, co krwawo się palą,
 W okolu wielkich parków. Stopy mu opienia
 Rzeka, co pośród kwiatów szmerną płynie falą.

I od razu, jako konieczne dopełnienie obrazu, w oknie zamku pojawia się twarz pięknej kasztelanki:

Widzę, w oknie wysokiem panią czarnooką,
 Jasnowłosą, w szat dawnych barwistej ozdobie,
 Którą w jakimś przedżyciu, w przeszłości głęboko,
 Jużem widział!... i którą przypominam sobie⁸.

Ta swoista metempsychoza, inspirowana bolesną biografią poety, której centralnym epizodem jest, jak wiemy, nieszczęśliwa miłość do aktorki Jenny Colon, najwyraźniej znajduje w obrazie zamku symbol utraconego czy też nigdy niezrealizowanego szczęścia.

„Zamek na lodzie, zamek Bohemy, zamek na piasku – to pierwsze przystanki każdego poety”, pisze Nerval w ostatniej części *Zamków Bohemy*. „Podobnie jak ów słynny król, którego historię opowiedział Charles Nodier, w naszym tułaczym życiu odwiedzamy ich co najmniej siedem – i niewielu z nas dociera do słynnego zamku z cegieł i kamieni, marzenia naszej młodości, gdzie jakaś długowłosa piękność uśmiecha się do nas czule z otwartego okna, a kwatery witraży odbijają blask wieczoru”⁹. Jak stwierdza Julia Hartwig w swojej biografii francuskiego poety, „obrazy uciekają, zamki na lodzie topnieją w ciepłe oddechu, [poeta] zostaje sam, bezsilny pod naporem oblegających go wspomnień”¹⁰. Niemniej obrazy nieustannie powracają. W opowiadaniu pt. *Sylwia*, ze zbioru *Córki ognia*, cały szereg marzeń narratora rozwija się wokół wizji zamku.

Położyłem się do łóżka i nie mogłem w nim znaleźć spokoju [...]. Wyobrażałem sobie zamek z czasów Henryka IV, kryte łupkiem spadziste dachy, czerwonawą fasadę, ząbkowane węgly z żółtkłego kamienia i wielki trawiasty dziedziniec w kręgu wiązów i lip, których listowie przesywały ogniste grotty gasnącego słońca¹¹.

Także i tu nieodłącznym elementem zamku są postaci kobiece: „Na murawie tańczyły kołem dziewczęta, śpiewały dawne pieśni zasłyszane od matek, ich nieskażona francuszczyzna świadczyła, że jestem w starej prowincji Valois, gdzie ponad tysiąc lat biło serce Francji” (s. 33). Wśród nich Adrianna: piękna, wysoka blondynka. Zgodnie z figurą tańca, Adrianna i narrator znajdują się nagle sami wewnątrz koła. Zgromadzeni wokół tancerze każą im się pocałować. On zakłada na głowę Adrianny wieniec z gałązek

8 Idem, *Fantazyja*, przeł. Z. Przesmycki, [w:] *U poetów: przekłady z poezji francuskiej, belgijskiej i włoskiej XIX-ego wieku*, Warszawa 1921, s. 59.

9 Idem, *Zamki Bohemy*, s. 180. Nerval nawiązuje tu do powieści Nodiera z 1830 r. pt. *Historia króla Czech i jego siedmiu zamków*.

10 J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 273-274.

11 *Sylwia*, przeł. R. Engelking, [w:] Nerval, *Śnienie i życie*, s. 32-33.

laurowych. „Wyglądała teraz jak Beatrycze Danta, uśmiechnięta do poety błędzącego skrajem świętych przybytków” (s. 34).

Tego rodzaju sceny pojawiają się pod piórem Nerval'a w sposób obsesyjny: za każdym razem chodzi o zanurzenie w przeszłość, dokonujące się w krajobrazie z dzieciństwa: ten „zamek z cegieł”, te „zielone wzgórza”, te „rozległe parki” mocno przypominają krajobrazy z okolic Valois, wśród których spędził swoje najmłodsze lata, i za każdym razem przywołaniu zamku niezmiennie towarzyszy portret pięknej, wysokiej, jasnowłosej kobiety. Nie ulega wątpliwości, że autor ściga wciąż ten sam archetyp, to samo marzenie; jest to ta sama rozdzierająca tęsknota miłosna, o czym wspominają wszyscy badacze twórczości Nerval'a¹², ponieważ jej źródłem jest przeżyty zawód, tęsknota, która znajduje w motywie zamku swój literacki wyraz. Motywowi siedemnastowiecznego zamku z regionu Valois, krainy dzieciństwa twórcy, powierzona zostaje w imaginarium Nerval'a funkcja obrazowania marzeń.

Gérard de Nerval bynajmniej nie jest w takim podejściu odosobniony – wielu jego współczesnych (jak np. Théophile Gautier) budowało tego rodzaju zamek duszy jako centralny element krajobrazu wewnętrznego, jako przestrzeń marzenia. Pisarz ten okazuje się jednak pod tym względem najbardziej reprezentatywny, jak sądzę, dla pokolenia francuskich romantyków.

Najpełniejsze wskazże i najbardziej oryginalne, moim zdaniem, przejawy owej „interioryzacji” architektury zamkowej znajdziemy pod piórem pisarzy symbolistów, a więc w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. Symbol architektoniczny okazuje się szczególnie pożyteczny, kiedy zachodzi potrzeba poetyckiej penetracji podświadomości; aby dotrzeć do najgłębszych pokładów życia psychicznego, nie wystarczy pokazać fasadę; zamek otwiera swoje podwoje, odsłania swoje miejsca tajemne, mroczne, trudno dostępne.

Takie właśnie literackie zabiegi możemy obserwować w teatrze Maurice'a Maeterlincka (1862-1949), poety, eseisty i dramaturga belgijskiego piszącego w języku francuskim. Zamki Maeterlincka zasługują niewątpliwie, w ramach naszej problematyki, na dłuższą wizytę.

„Tylko zamki zrodzone z wyobraźni nadają się do zamieszkania” – notował Maeterlinck w swoim *Cahier bleu*¹³. Tymczasem jednak zamki pojawiające się systematycznie w jego teatrze nie wydają się, najdelikatniej mówiąc, zbyt gościnne. Sceneria jest niemal zawsze taka sama: stara budowla otoczona parkiem, ogrodem albo lasem. W większości wypadków wygląda on mniej więcej tak, jak opisuje go Golaud w sztuce *Pelleas i Melisanda*:

¹² Zob. np. J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, Paris 1963; J. Hartwig, *op. cit.*, s. 16-17 i 273-274.

¹³ Wg M. Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres récits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par S. Gross, Bruxelles 1985 (Archives du futur), s. 51.

To prawda, że zamek ten jest bardzo stary i bardzo pośpenny. Zimny jest bardzo i bardzo głęboki [...]. I okolica może się wydawać również smutna, ze wszystkimi swymi borami, prastarymi borami, kędy światło nie dochodzi¹⁴.

Oglądany z bliska, zamek ten budzi od razu uczucie dziwnego niepokoju: ze swoimi popękkanymi murami przeżartymi przez wilgoć i grzyb, swymi galeriami bez wyjścia, drzwiami, które nigdy się nie otwierają (albo otwierają się same), obskurnymi, nieprzyjaznymi komnatami, przepastnymi grotami w podziemiach i panującą w nich śmiertelną wonią bijącą od martwych wód, z wysokimi wieżami zawieszonymi między niebem i ziemią, nie jawi się bynajmniej jako twierdza zdolna ochronić swych mieszkańców, jeszcze mniej jako miejsce przyjemne do życia. Przeciwnie, nie przestaje budzić w nas, zupełnie tak samo jak w protagonistach dramatu, uczucia trwogi i nieodparte wrażenie jakiejś tajemnicy, nieustannie tworząc ciężką, pełną ukrytych znaczeń atmosferę.

Nie mogę stłumić obawy, ilekroć wracam do pałacu... stwierdza Alladyna na początku dramatu *Alladyna i Palomides* (I, 1). On taki wielki, a ja jestem taka mała, że się w nim gubię... A potem te wszystkie okna na morze... Niepodobna ich zliczyć... Te korytarze, kręcące się bez celu i inne, bez zakrętów, co przepadają wśród murów... I sale, do których wejść nie mam odwagi... [...]. Kiedyś zabłądziłam... Otworzyłam trzydzieści drzwi, nim odnalazłam światło dzienne... Lecz i tak nie mogłam wyjść... ostatnie rozwarły się na staw... A te sklepienia, zimne przez całe lato, i galerie, co wciąż się schodzą i rozchodzą... Są tam schody, które nigdzie nie prowadzą i tarasy, z których nic nie widać...¹⁵

A jeśli zechcemy przemierzyć tego zamku najtajniejsze zakątki, odsłoni przed nami może nie tyle wszystkie swoje tajemnice, co swój szczególny status: jawi się on i wznosi w przestrzeni Maeterlincka jako zamek o architekturze symbolicznej, jako daleko idące rozwinięcie tej metafory zamku duszy, którą cały XIX w. literacki i poetycki dobrze znał, ale która otrzymuje u niego obróbkę specyficzną. Jest materiałem do budowania marzeń zapewne, ale bardziej jeszcze budulcem dla poszukiwań duchowych; dostarcza pisarzowi elementów do rekonstrukcji architektury wewnętrznej, a dokładniej, do eksploracji misterium, jakie nieustannie rozgrywa się w duszy człowieka.

Poczynając od konstrukcji, która już u wejścia do zamku sygnalizuje ten emblematyczny wymiar struktur architektonicznych: zwodzony most, *le pont-levis*. Pomyślana jako gwarancja bezpieczeństwa ta maszyna z drewna i żelaza panująca nad rowem z wodą może przybrać całkiem inne znaczenie: skoro anonsuje niebezpieczeństwo, staje się sama pierwszym znakiem niepokoju. Taki właśnie niejasny niepokój znajduje wyraz w umysłach bohaterów sztuki *Alladyna i Palomides* stojących po przeciwnych stronach mostu na zamku Ablamore (II, 2):

14 Idem, *Pelleas i Melisanda*, II, 2, przeł. Z. Przesmycki (Miriam), [w:] idem, *Dramaty wybrane. Intruz, Ślepcy, Pelleas i Melisanda, Alladyna i Palomides, Wnętrze, Śmierć Tintagilesa, Siostra Beatryks, Niebieski ptak*, Kraków 1984, s. 54.

15 Idem, *Alladyna i Palomides*, przeł. J. Stieber, [w:] idem, *Dramaty wybrane...*, s. 89-90.

Alladyna: Jeszcze nigdy nie przesłamał przez ten most.

Palomides: Wiedzie do lasu. Chodzą tędy rzadko. Wszyscy wolą robić wielkie koło. Przypuszczam, że trwożą ich rowy, głębsze tutaj, niż gdziekolwiek i czarna, z gór spadająca woda, co wrze strasznie wśród murów...

Alladyna: Trwogą przejmuję mnie woda, co się gniewa...¹⁶

W dalszym ciągu tej wysoce symbolicznej sceny zobaczymy wymykającego się z rąk Alladyny baranka, który pośliznąwszy się na pochyłości mostu, spadnie w fosę. Najwyraźniej, mimo pozorów gwarancji bezpieczeństwa, dzieło architektoniczne pomyślane jako ostatni bastion obrony konotuje ideę niebezpieczeństwa osiagającego swoje apogeum. Znana jest zresztą symboliczna wymowa mostu jako miejsca pozwalającego na przejście z jednego świata na drugi, a jednocześnie związane z tym przejściem niebezpieczeństwo towarzyszące wszelkiej podróży inicjacyjnej. Nietrudno dostrzec tu w Maeterlincku pisarza dotkniętego obsesyjną myślą na temat komunikacji między światem widzialnym i niewidzialnym.

Jeszcze jedna scena jest pod tym względem bardzo charakterystyczna: to pierwsza scena V aktu sztuki *Księżniczka Malena* (*La Princesse Maleine*). Tłum wieśniaków zgromadzonych na cmentarzu jest przerażony widokiem zamku rażonego piorunem i walącej się jednej z arkad kamiennego mostu; nikt, za nic w świecie, nie chciałby tam wejść, by dostać się do zamku, przerażeni ludzie uciekają w popłochu. Ale wewnątrz zamku, niejako na zasadzie symetrii, tłum dworzan także umiera ze strachu, widząc to, co dzieje się na zewnątrz i śpieszy zamknąć wszystkie drzwi i okna. Wniosek narzuca się sam: tym, co naprawdę budzi strach, znacznie bardziej niż to, co dzieje się wewnątrz czy na zewnątrz zamku, jest samo przejście¹⁷.

W tym kontekście podkreślić należy wyjątkową uwagę, jaką poświęca dramaturg zamkowym drzwiom. Miejsce przejścia, wrażliwy punkt ochrony, drzwi w sztukach Maeterlincka niemal zawsze każą myśleć o nieznanym czy wręcz o czymś wrogim. Dlatego są one obarczone, jak słusznie zauważył w swojej pracy Marcel Postic, potencjałem strachu¹⁸. To właśnie ze strony drzwi zdaje się przychodzić nieszczęście.

W sztuce pt. *Śmierć Tintagileza*, np. w akcie V, wielkie żelazne drzwi umocowane pod zamkowym sklepieniem pozostają nie do pokonania; o nie to właśnie rozbijają się nieustannie uczucia siostry i słabość dziecka. Drzwi te nie są jedynie elementem dekoracyjnym koszmaru; wobec dramatycznego wołania o pomoc Tintagileza, wobec rozpaczliwych, acz bezowocnych wysiłków Ygreny, zdają się one ilustrować okrutne przeciwieństwo losu skierowane przeciwko istotom słabym i niewinnym.

Los czyha także na ludzi za drzwiami zamku Ablamore, w sztuce *Alladyna i Palomides*. Sugeruje to obraz drzwi stojących bez przerwy otworem, które, jak stwierdza sam król

¹⁶ *Ibidem*, s. 92.

¹⁷ Zob. na ten temat S. Jakóbczyk, *Structures picturales dans les drames de Maurice Maeterlinck*, „Annales de la Fondation M. Maeterlinck” 1971, t. 17, s. 57-58.

¹⁸ M. Postic, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, 1970, s. 123.

Ablamore w pierwszym akcie, „zdają się nas zapraszać”, „jak gdyby los znalazł już wyłom i przystąpił do działania”¹⁹.

W ostatecznym rozrachunku drzwi Maeterlincka stają się rzeczywiście wyłomem, przez który wdziera się śmierć. Księżniczka Malena, której nie udaje się otworzyć drzwi swojej komnaty (IV, 3), przeczuwa swój los. Zabójstwo Maleny dokona się za drzwiami, a te otwarły się, by przepuścić morderców, ale nie pozwalają mamce i księciu Hjalmarowi stwierdzić zbrodni (IV, 5). Jakby chciały nam powiedzieć, że drzwi, które śmierć zamyka za sobą, już się nie otworzą...

Motyw drzwi można poddawać zapewne różnym interpretacjom; u Maeterlincka nie jest on wszakże używany w sensie ucieczki czy jako znak nadziei, jak u Claudela. Drzwi Maeterlincka, kiedy już nie pozostają uparcie zamknięte, na obraz duszy zamkniętej w sobie, otwierają się na niejasne zagrożenia, na tajemnice ludzkiego przeznaczenia... Maeterlinck, wieczny badacz usiłujący przeniknąć *Wielką tajemnicę* w pracy o takim właśnie tytule, zanim sam zapuka do *Wielkiej Bramy* w eseju z 1939 r. pt. *La Grande Porte*, próbuje uchylić drzwi swoich imaginacyjnych zamków, jak gdyby chciał utorować jakże trudne i niebezpieczne przejście od ciemności do światła. Wszakże bez powodzenia, jak świadczy o tym bolesne, choć spokojne wyznanie z 1939 r.

Wszyscy jesteśmy w stanie oczekiwania przed tą bramą, która oddziela nie tylko życie od śmierci, ale także przeszłość od przyszłości, znane od nieznanego, człowieka od jego Boga. Umęczyłem nad tym moje słowa i moje myśli, podobnie jak Ygrena umęczyła ręce: brama się nie otwarła²⁰.

W symbolice zamków Maeterlincka nie sposób pominąć obrazu zamkowej wieży. Wielokrotnie widzimy bohaterów jego dramatów wchodzących na jej szczyt, wychylających się z okien, rozmawiających u jej stóp czy wreszcie, jak w przypadku księżniczki Maleny, dających się w niej zamknąć. Wieże Maeterlincka mogą oczywiście pełnić w różnych dramatach odmienne funkcje, jedna z nich wydaje się wszakże szczególnie istotna; może nie jest dokładnie tak zwaną wieżą z kości słoniowej, niemniej jednak dostarcza uprzywilejowanego schronienia jedynej formie aktywności, jaka tak naprawdę interesuje dramaturga, to znaczy życiu umysłu. Emblematycznym przykładem jest tu sztuka *Aglawena i Selizetta*: stara wieża w ruinie staje się schronieniem Selizetty, na której prawdziwą fascynację wywiera „stara, opuszczona latarnia”. Tam właśnie przychodzi medytować nad swoją decyzją. Przypomnijmy punkt wyjścia dramatu: Selizetta jest żoną Meleandra, od czterech lat wiedli szczęśliwe życie nad brzegiem Morza Północnego, ale przybycie tajemniczej Aglaweny komplikuje sytuację, bo Meleander zakochuje się w niej i to z wzajemnością; szlachetna Selizeta postanawia wówczas poświęcić własne szczęście na rzecz zakochanych. „Oto jesteśmy na szczycie wieży, Yssalino. Przyszedł

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Maeterlinck, *La Grande Porte*, Paris 1939, s. 7 (przekład cytatu mój, W.M.M.).

czas, gdy trzeba wiedzieć, co zrobić należy...²¹. Wieża jako miejsce czuwania nad odległymi terenami materializuje przede wszystkim postawę nieufności i podejrzliwości; ale Maeterlinck nadaje jej dodatkowe znaczenie symboliczne: utożsamia się ona z samotnością, w jaką ucieka się dusza człowieka, aby przeżywać swój ból, ale także aby zajrzeć głębiej w samą siebie (*voir un peu plus clair en elle-même*). A może także, aby wznieść się duchowo, uszlachetnić się, jak to się właśnie dzieje w przypadku Selizetty. Nic dziwnego, że bohaterka wybiera do tego celu konstrukcję najwyższą; wie ona, że wieża, która pierwsza otrzymuje sygnały z nieba, jest mitem „wzniosłym” (*ascensionnel*) – wynoszącym w górę w moralnym sensie tego słowa.

Przypomnijmy jeszcze motyw księżniczki Maleny zamkniętej w wieży wraz ze swoją mamką za nieposłuszeństwo wobec ojca w sztuce *Księżniczka Malena*. Jest on często zestawiany przez krytyków z płótnem Edwarda Burne-Jonesa zatytułowanym *Danaë i spiżowa wieża*; widzimy na nim Danaë jeszcze wolną, ale zaniepokojoną, przyglądającą się z daleka wieży w budowie. Tym, co Maeterlinck lubił u tego ucznia Gabriela Rossettiego i u prerafaelitów w ogóle, była właśnie aura tajemniczości, a więc nie to, co obraz pokazuje, ale raczej „to, czego pozwala on się domyślać: uczucie, dramat, coś, co wisi w powietrzu, co się przeczuwa, ale co nigdy się nie pojawia”²². Tak właśnie jest w wieżach Maeterlincka, zaludnionych łekliwymi, tajemniczymi bohaterkami, duszami przytłoczonymi metafizycznym niepokojem, niemożliwością osiągnięcia miłości i szczęścia, przekonaniem o jakimś fatum. Umieszczona między niebem a ziemią wieża najlepiej sugeruje dramat wewnętrzny. Przynajmniej jeśli chodzi o funkcjonowanie umysłu świadomego, bo penetracja świata podświadomości czy instynktów wyraża się zasadniczo poprzez zejście w głąb: błądzenie po korytarzach, galeriach, grotach, labiryntach; peregrynacje prowadzące do miejsc sekretnych, zamkniętych, przerażających. Ze wszystkich elementów struktury zamkowej Maeterlincka najbardziej intensywny ładunek symboliczny powierzony zostaje niewątpliwie częściom podziemnym.

Przywołajmy tu zejście Golauda i Pelleasa do podziemi zamku Allemonde (*Pelleas i Melisanda*, III, 3). Pośrodku całego szeregu olbrzymich pieczar, „które kończą się Bóg wie gdzie” (dowiadujemy się zresztą, że „cały zamek zbudowany jest na tych pieczarach”), wśród gęstych ciemności, obaj mężczyźni czują unoszącą się wokół nich „woń śmierci”: „ona to zatruwa niekiedy zamek cały”, słyszymy. Pelleasowi pochylonemu nad stojącą wodą i opartemu na ramieniu Golauda zdaje się, że widzi dno przepaści. „Odbywa się tu jakaś praca ukryta, której nikt nie przeczuwa”, stwierdza Golaud. Czyż nie jest to otchłań jego własnej duszy i dokonująca się w niej praca podświadomości? Wszystko zdaje się na to wskazywać. „Tak, jakaś woń śmierci powstaje dokoła nas”, potwierdza Pelleas. Golaud jest zazdrosnym mężem pięknej, acz tajemniczej Melisandy, którą podejrzewa o zdradę z jego młodszym bratem Pelleasem. Podziemne pieczary,

21 Idem, *Aglawena i Selizetta*, przeł. W.Ł., Warszawa 1902, s. 65.

22 J. Warmoes, *Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck*, „Synthèses” 1962 (août), s. 29.

które w końcu pośpiesznie opuszcza Pelleas, to jakby dusza jego brata, w której zazdrość wzbudza momentami myśli bratobójcze. Znalazłszy się na tarasie przy wyjściu z podziemi (III, 4), Pelleas wykrzykuje:

Ach! Oddycham nareszcie!... Myślałem przez chwilę, że zemdleję w tych pieczarach olbrzymich; już – już miałem upaść... Powietrze tam wilgotne i ciężkie jak rosa ołowiana, a ciemności gęste jak miazga zatruta...²³

Warto przytoczyć jeszcze powstałą pod piórem Maeterlincka scenę zejścia do podziemi zamku Sinobrodego w II akcie sztuki *Ariadna i Sinobrody* (*Ariane et Barbe-Bleue*, 1902), będącej czymś w rodzaju libretta operowego, napisanego przez Maeterlincka najpierw dla Edvarda Griega, a w końcu dla Paula Dukasa. Ariadna i Selizetta znajdują w podziemiach pięć wystraszonych kobiet pogrążonych w kompletnych niemal ciemnościach: to zaginione żony Sinobrodego, które zostaną poprowadzone ku światłu w scenerii przypominającej jakieś misterium, przerażającej i feerycznej zarazem. „Istnieje więc jasność w najgłębszych ciemnościach?” – zastanawia się Ariadna. „Ależ tak, istnieje!... Czyż nie widzisz tego wielkiego, bladego płomienia, który oświetla całą głębokość ostatniego sklepienia?” – odpowiada jej Selizetta²⁴. W mrocznych, choć błyszczących złotem pieczarach zamku Sinobrodego zdajemy się uczestniczyć w jakimś seansie psychoanalizy; kryją one tajemnice, które eksploatować będzie później psychologia głębi...

W 1927 r. Carl Gustav Jung porówna strukturę naszej duszy do gmachu, którego wyższe piętro zostało wzniesione w wieku XIX, parter w wieku XVI, natomiast „bardziej szczegółowe badanie konstrukcji wykazuje, że została postawiona na wieży z wieku II”; szwajcarski psychiatra zejdzie w ten sposób w swoim porównaniu do piwnicy o fundamentach romańskich, a pod nią jeszcze do grotty z epoki kamienia, skrywającej w swoich najgłębszych pokładach resztki fauny z epoki lodowcowej²⁵. Gaston Bachelard także powie, że „posłużenie się domem jako instrumentem do analizy duszy ludzkiej ma sens; piwnica, to znaczy element strachu funkcjonujący w podświadomości, zostanie przez niego zintegrowana z systemem pionowym, którego drugim biegunem będzie strych: „racjonalizm dachu” zostanie przeciwstawiony „irracjonalizmowi piwnicy”²⁶.

Ale nie wyprzedzajmy faktów... W przypadku Maeterlincka to jeszcze nie jest psychoanaliza, w każdym razie nie do końca. Retoryka belgijskiego dramaturga wpisuje się w szczególnie kontekst, w którym odwoływanie się do tematyki architektury wewnętrznej zdradza niemal systematycznie interakcję między sferą podświadomości i sferą wierzeń mistycznych. W 1904 r. Tancredi de Visan, pisarz z Lyonu, nie ukrywa swoich związków z pismami mistyków, kiedy nadaje pierwszej części swoich *Paysages introspectifs*, czyli *Krajobrazów wewnętrznych*, tytuł *Excursion aux grottes de la conscience*,

23 M. Maeterlinck, *Dramaty wybrane...*, s. 64.

24 Idem, *Théâtre*, t. 3, Paris 1925, s. 197 (przekład cytatu mój, W.M.M.).

25 Zob. G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris 1957, s. 18.

26 *Ibidem*, s. 19 i 35 (rozdz. I : *La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte*).

czyli *Wycieczka do grot świadomości*²⁷. Camille Mauclair ze swej strony przedstawia jedność pracy poetyckiej, penetracji własnego wnętrza i domeny mistycznej, jako podróż po mieście wewnętrznym (*voyage à travers une cité intérieure*)²⁸.

Peregrynacje po zamkach i pałacach także mają swoje źródła w pismach mistyków. Maeterlinck znał bardzo dobrze pisma Ruysbroeka Wspaniałego, czternastowiecznego zakonnika flamandzkiego spod Brukseli, jako że sam przetłumaczył je na francuski; obraz zamku często odsyła w nich do podróży duszy przez różne stopnie miłości duchowej; narzuca się także skojarzenie z pismami św. Teresy z Ávili; sam Maeterlinck sygnalizuje²⁹ analogie zachodzące w niektórych tekstach Ruysbroeka z *Castillo interior*, czyli *Zamkiem wewnętrznym* (albo *Twierdzą wewnętrzną*, jak niektórzy tłumaczą hiszpański tytuł *Libro de Las Moradas o Castillo interior*) św. Teresy z Ávili. Według słów hiszpańskiej karmelitanki z XVI w., „możemy traktować naszą duszę jako zamek zbudowany z jednego diamentu lub doskonale przezroczystego kryształu [...], i który zawiera siedem zasadniczych siedzib czy mieszkań: jedna na górze, inne na dole, jeszcze inne po bokach. W centrum, pośrodku wszystkich, znajduje się siedziba najważniejsza, w której dzieją się między Bogiem i duszą rzeczy najbardziej tajemne”. Wejście do zamku dokonuje się poprzez modlitwę; wędrówka duszy od siedziby do siedziby odpowiada różnym etapom życia duchowego³⁰.

Takie są, w dużym skrócie, fundamenty wykorzystywane przez wielu pisarzy „architektów duszy”, choć każdy czyni to na swój sposób; na nich także buduje swoje zamki Maeterlinck. Ze swoją strukturą pionową, wieżami pozwalającymi na obserwację, a więc implikującymi podejrzliwość, swoimi labiryntami korytarzy, lochami, grotami, zamek okazuje się szczególnie pożyteczny, gdy pragnie się sięgnąć do głębszych pokładów życia psychicznego i stamtąd, wobec ogarniającego człowieka uczucia duszności, wystosować obsesyjne wołanie na zewnątrz, ku nieskończoności, ku zaświatom. Konstrukcja architektoniczna i literacka zarazem, zamek jawi się niewątpliwie dla Maeterlincka, i nie tylko dla niego, jako uprzywilejowany instrument do opisu życia duchowego.

Tę szczególną funkcję motywu zamkowego możemy zaobserwować w tym samym mniej więcej czasie w poezji polskiej, w okresie, który nazywamy Młodą Polską. Pokrewieństwo z Maeterlinckiem jest tu aż nadto widoczne. Tadeusz Miciński (1873-1918) np. w zbiorze zatytułowanym *W mroku gwiazd*, opublikowanym w roku 1902 i ilustrowanym przez Stanisława Wyspiańskiego, nada jednemu ze swoich wierszy tytuł *Zamek dusz*. I rzeczywiście, to w duszy człowieka-zamku rozwija się medytacja:

27 Tancrede de Visan [właśc. Vincent Biérix], *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un essai sur le symbolisme*, Paris 1904, s. LXXVIII.

28 C. Mauclair, *Eleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris 1894, s. VII-VIII.

29 We *Wstępie* do swego przekładu *Zaślubin duchowych* (*L'Ornement des noces spirituelles*) Ruysbroeka.

30 Sainte Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes, IV, Le Château intérieur ou le Livre des Demeures*, traduit de l'espagnol par les Carmélites du monastère de Clamart, Paris 1982, s. 21-22 (przekład cytatu mój, W.M.M.).

Ty u bram moich, wiekuisty Boże!
 wszak władcą grobów jestem i pustyni –
 nie władcą nawet, bo nieraz się korzę
 przed cieniem cienia – i smutek mię czyni
 bezwładnym, jako w krach zamazłe morze.
 Ale racz wstąpić do skalnej wieżycy,
 gdzie moje tygry wyścielam ajerem –
 przed Tobą, królu, stanę bez przyłbicy
 i miód wyniosę przedni – sercem szczerem...³¹

Przedziwna metamorfoza dokonuje się przed naszymi oczyma w tekście pt. *Umarły świat*:

Serce mam w marmurze
 a me tęsknoty zwały się w kolumny
 krwawych bazaltów³².

Z kolei w utworze pt. *Wieczni wędrowce*, inspirowanym Psalmem 127 („Jeżeli Pan domu nie zbuduje, na próżno się trudzą ci, którzy go wznoszą”), poeta głosi konieczność zbudowania „wiecznej duszy, butwiejąc łzami jak zamczysko, co się w mrokach kruszy”... Skarży się Miciński:

Przychwyciły mnie zradne żelaza
 i spoiły mi serce obręczą,
 i już powstać – nie będę mógł.
 W mojej baszcie skarby zakłęte –
 w moim zamku duchów pełne głazy
 czekają harfy czarodzieja³³.

I wreszcie w wierszu pt. *Koloseum* czytamy:

Ruinom podobne serce moje – ruinom ogromnym i bezkształtnym [...]. W ciemności schodzi duch mój – w ciemności rozteńczone od szronu gwiazd – łyskające kopułą czarodziejskiego zamku, gdzie białe rumaki stręcane są w głuche jeziora – a w fosforycznych grotach uczują widma potępionych³⁴.

Zabieg „uduchowiania” zamku jest u Micińskiego systematyczny. Stanisław Przybyszewski z kolei, który zresztą dobrze znał Maeterlincka i w 1899 r. poprzedził swoim wprowadzeniem krakowski spektakl sztuki *Wnętrze*, tak pisał w tymże 1899 r.

Są w naszej duszy dziwnie splecione i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne korytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło³⁵.

31 T. Miciński, *Poezje*, Kraków 1980, s. 89.

32 *Ibidem*, s. 84.

33 *Ibidem*, s. 255-256.

34 *Ibidem*, s. 38-39.

35 S. Przybyszewski, *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6 (15 III).

Poeta Edward Leszczyński, polski tłumacz Claudela, buduje w swojej *Alei mistycznej* (1901) „kryształowy zamek zdolny ukoić każdy ból, siedzibę, ku której »idziemy bez końca, ale nigdy nie dojdziem do bram«³⁶. Od razu przychodzi tu na myśl obraz zamku Monsalvat w *Lohengrinie*, z opery Ryszarda Wagnera, zamku, którego wnętrze zbudowane jest z diamentów i kryształów, kamieni symbolizujących doskonałość; to wizja nawiązująca w sposób oczywisty do Niebieskiego Jeruzalem, punktu dojścia na drodze do doskonałości, pozwalającego poznać prawdę najwyższą.

Istnieje zatem, zarówno w dziewiętnastowiecznej literaturze francuskiej, jak i polskiej, nurt, który w swoich odwołaniach do architektury zamkowej uprzywilejowuje metafory orfickie, sięgające w głąb duszy mistycznej. Zamki wznoszące się pod piórem pisarzy i poetów takich jak Nerval, Maeterlinck czy Miciński są tego ilustracją.

*

Naprzeciw czy może raczej obok tych właśnie zamków „wewnętrznych”, elementów krajobrazu onirycznego, stają wszakże w literaturze XIX w. inne jeszcze bastylie. Wiek ten, długo rozdarty, przynajmniej we Francji, między retoryką monarchiczną a republikańską, mnoży odwołania ideologiczne do architektury gotyckiej i feudalnej; stąd obecność w literaturze metafor, które możemy określić mianem tyrtejskich, od imienia Tyrteusza, poety greckiego z VII w. przed Chrystusem; to metafory sięgające w głąb przeszłości narodowej, by czerpać z niej wezwanie do działania. I oto rzecz ciekawa: metafory tego typu, szczególnie charakterystyczne dla europejskiego romantyzmu, zmierzają we Francji i w Polsce w dwóch różnych, przeciwstawnych wręcz kierunkach, w zależności od stosunku do własnej tradycji narodowej.

W przypadku Francji składają się na nie zamki, które nazwać możemy **zamkami tyranii** (*les châteaux de la tyrannie*). Jeden z najlepszych przykładów zamku jako symbolu tyranii znajdziemy pod piórem Wiktora Hugo, w powieści z 1874 r. pt. *Rok 93* (*Quatrevingt-treize*). To słynna wieża Tourgue, dawna forteca ukryta w lasach Bretanii wokół miasta Fougères; w powieści pojawia się niezwykle szczegółowy jej opis, któremu towarzyszy nawet rysunek wykonany przez samego pisarza. Ze swoją ponurą sylwetką, tajemnymi drzwiami, lochami, zwodzonym mostem, wnosi ona do utworu wymagany w powieści historycznej element kolorytu lokalnego; ale pod piórem Wiktora Hugo szybko przekształca się w piorunującą metaforę, kondensat piętnastu wieków historii. Tym bardziej wymowny, że poddany konfrontacji z innym „monumentem”, a mianowicie ustawioną u jej stóp gilotyną.

³⁶ E. Leszczyński, *Poezje*, Kraków 1901 (cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 178).

Monstrum z kamienia i monstrum z drzewa dopełniały się nawzajem – pisze Hugo. I stwierdzmy, że gdy człowiek dotknie drzewa i kamienia, drzewo i kamień przestają być drzewem i kamieniem, a przejmują w siebie coś z człowieka. Budowla to dogmat, machina to idea³⁷.

W ten sposób wyjaśnia pisarz sam mechanizm metafory, nie szczędząc przy tym dodatkowych komentarzy:

La Tourgue była ową tragiczną wypadkową przeszłości, której na imię Bastylia w Paryżu, Tower w Anglii, Spielberg w Niemczech, Eskurial w Hiszpanii, Kreml w Moskwie, zamek Świętego Anioła w Rzymie.

La Tourgue to tysiąc pięćset lat, średniowiecze, lennictwo, poddaństwo, feudalizm; gilotyna to jeden rok, rok – 93; dwanaście miesięcy stanowiło przeciwagę piętnastu wieków.

La Tourgue to była monarchia; gilotyna to była rewolucja.

Tragiczne zestawienie (s. 443).

Znaczna część powieści Hugo budowana jest wokół tej podwójnej metafory, w której kamienna baszta jawi się jako –

średniowieczne, nierozwiązalne powikłania: poddany, pan, niewolnik, władca, gmin, szlachta [...], kapłan sprzymierzony z sędzią [...], podatki, akcyza, dobra martwej ręki, pogłównne, ekscypcja, prerogatywy, przesady, fanatyzmy, królewski przywilej bankructwa, berło, tron, pańska fantazja, boskie prawo [...]. La Tourgue [...] wznosiła się tam, przesiąknięta wielką, ludzką tragedią, ze swymi blankami, z których ongiś lała się wrząca oliwa, płonąca smoła i stopiony ołów, ze swoimi lochami pełnymi ludzkich kości, z izbą, w której ćwiartowano skazańców; jej złowroga sylwetka górowała nad lasem, przez piętnaście wieków otaczał ją mroczny spokój, stanowiła w tym kraju jedyną potęgę, budziła szacunek i postrach; królowała; była uosobieniem barbarzyństwa, aż nagle ujrzała, że oto wznosi się przed nią i przeciw niej coś – więcej niż coś – ktoś równie okropny jak ona – gilotyna [...]. Gilotyna miała prawo powiedzieć baszcie: „Jestem twoją córką [...]. Dzień Wczorajszy drżał przed Dniem Dzisiejszym [...], upiór przyglądał się widmu (s. 443-445).

Długo przed Wiktorem Hugo, przypomnijmy, markiz Astolphe de Custine przywoływał ten upiorny, więzienny wymiar zamku w swojej wizji Kremla, zawartej w *Listach z Rosji 1839 r.*

Bądźmy pewni, zapisuje Custine 8 sierpnia 1839 w liście z Moskwy, że Kreml moskiewski nie jest wcale tym, za co uchodzi. Nie jest to pałac, nie jest to sanktuarium narodowe, gdzie są zachowane historyczne skarby cesarstwa, nie jest to rosyjska warownia, czcigodna sadyba, gdzie spoczywają święci patronowie ojczyzny. Jest to i mniej, i więcej niż to wszystko: jest to po prostu cytadela widm [*la citadelle des spectres*].

I nieco dalej:

Jest to sen tyрана, ale to jest potężne, to jest przerażające, jak myśl jednego człowieka rozkazująca myśli całego narodu. [...] Dziedzictwo baśniowych czasów, kiedy kłamstwo było niekontrolo-

37 V. Hugo, *Rok 93*, przeł. M. Kornilowicz, Warszawa 1957, s. 442.

wanym królem; więzienie, pałac, świątynia; warownia przeciw cudzoziemcom, bastion przeciw narodowi, podpora tyranów, loch ludów: oto czym jest Kreml!³⁸

Podobnie przekształcał się zresztą pod piórem Custine'a zamek Escorial: „zabytek jedyny w świecie, pisze autor *Hiszpanii za panowania Ferdynanda VII*, albowiem jest produktem wiary chrześcijanina i tyranii króla [...]. Religia służy tym dwóm przeciwnym elementom za ukryty łącznik w tym świętym więzieniu; majestat królewski udziela swego krwawego autorytetu policji sakralnej”³⁹.

W tym samym mniej więcej czasie ksiądz Hugues-Félicité-Robert Lamennais (nawiasem mówiąc, pisarz szczerze oddany sprawie niepodległości Polski), uciekając się do obrazu bardziej abstrakcyjnego i syntetycznego, wpisywał architekturę zamkową w charakterystyczną dla siebie perspektywę społeczno-moralną.

Zamek feudalny, usytuowany zazwyczaj na niedostępnym niemal szczycie skalnym, przypomina gniazdo orła. Jego mroczny aspekt, jego masywne wieże z przebitymi wąskimi otworami, z blankami w kształcie ogromnych zębów, sprawiają wrażenie groźnej władzy, okrutnego panowania [...]. Widząc go, ma się przed oczyma spektakl społeczeństwa podzielonego, w którym armie zastępują prawo i ustawy. Ten symbol samodzielnej i niezależnej potęgi [...] wspaniale reprezentuje owe czasy anarchii, w których, wobec nieistniejących już w porządku politycznym więzów humanizmu, jednostka ludzka sama sobie urządzała własny los, nie troszcząc się o bliźniego⁴⁰.

*

Jak wobec tego zamku tyranii i opresji przedstawia się zamek romantyków polskich? Jeśli pominiemy teksty młodego Kraszińskiego, zdradzające wpływ mody frenetycznej, albo niektóre utwory Gustawa Ehrenberga czy Edwarda Dembowskiego, w których zamek bywa jeszcze architektoniczną ilustracją idei feudalnego barbarzyństwa, to zobaczymy obraz zamku w zupełnie innym świetle. Pod piórem największych pisarzy polskich pierwszej połowy XIX w. chętnie przekształcał się on w godny czci zabytek narodowej przeszłości, świadectwo szczęśliwych momentów naszej historii. W kraju rozdartym przez zaborców, wykreślonym z mapy Europy, zamek feudalny staje się symbolem dawnej chwały i potęgi Rzeczypospolitej, a w każdym razie miejscem, w którym krystalizują się zbiorowe wspomnienia i patriotyczne marzenia. Nazwijmy go zatem **zamkiem chwały** (*le château de la gloire*).

Nie musimy szukać daleko; pierwszym przykładem, jaki się tu nasuwa, jest Mickiewiczowski *Pan Tadeusza* (1834), nasza epepeja narodowa. Opis zamku Horeszków na początku drugiej księgi, zatytułowanej zresztą *Zamek*, jest pod tym względem niezwykle wymowny; jeszcze niedawno pełen życia i tumultu, zamek ten stał się już tylko ruiną,

38 A. de Custine, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przeł. M. Górski, M. Leśniewska, Warszawa 1991, s. 181-182.

39 Idem, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, t. 1, Bruxelles 1844, s. 153 (przekład cytatu mój, W.M.M.).

40 F. de Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, ks. 8, rozdz. 3, Paris 1840, s. 189-190 (przekład cytatu mój, W.M.M.).

ale u wchodzących tam osób natychmiast budzi nostalgiczne wspomnienia starych, dobrych czasów, czego ilustracją jest pełne emocji wspomnienie dawnych tradycji w ustach klucznika.

Weszli w zamek; Gerwazy stanął w progu sieni:
„Tu – rzekł – dawni panowie, dworem otoczeni,
Często siadali w krzesłach w poobiedniej porze.
Pan godził spory włościan, lub w dobrym humorze
Gościom różne ciekawe historyje prawił
Albo ich powieściami i żarty się bawił,
A młodzież na dziedzińcu biła się w palcaty [kije]
Lub ujeżdżała pańskie tureckie bachmaty”. [konie tatarskie]

Weszli w sień. – Rzekł Gerwazy: „W tej ogromnej sieni
Brukowanej nie znajdziesz Pan tyle kamieni,
Ile tu pękło beczek wina w dobrych czasach;
Szlachta ciągnęła kufy z piwnicy na pasach,
Sproszona na sejm albo sejmik powiatowy,
Albo na imieniny pańskie, lub na łowy.
Podczas uczty na chórze tym kapela stała
I w organ i w rozliczne instrumenty grała;
A gdy wnoszono zdrowie, trąby jak w dniu sądnym
Grzmiały z chóru; wiwaty szły ciągiem porządnym:
Pierwszy wiwat za zdrowie króla Jegomości,
Potem prymasa, potem królowej Jejmości,
Potem szlachty i całej Rzeczypospolitej,
A na koniec, po piątej szklanicy wypitej,
Wnoszono: Kochajmy się! Wiwat! bez przestanku,
Który, dniem okrzykniony, brzmiał aż do poranku:
A już gotowe stały cugi i podwody,
Aby każdego odwieźć do jego gospody”.

Przeszli już kilka komnat; Gerwazy w milczeniu
Tu wzrok na ścianie wstrzymał, ówdzie na sklepieniu,
Przywołując pamiętkę tu smutną, tam miłą;
Czasem, jakby chciał mówić: „wszystko się skończyło”,
Kiwnął żałośnie głową; czasem machnął ręką.
Widać, że mu wspomnienie samo było męką,
I że je chciał odpędzić; aż się zatrzymali
Na górze, w wielkiej, niegdyś zwierciadlanej sali;
Dziś wydartych zwierciadeł stały puste ramy,
Okna bez szyb, z krużgankiem wprost naprzeciw bramy.
Tu wszedłszy, starzec głowę zadumaną skłonił
I twarz zakrył rękami; a gdy ją odsłonił,
Miała wyraz żalości wielkiej i rozpacz⁴¹.

41 A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 92-95.

Trudno nie dostrzec w tych zamkowych ruinach, w których odbijało się jeszcze echo dawnych obyczajów, ekwiwalentu utraconej ojczyzny. Wydaje się jednak, że jeszcze bardziej dobitny przykład analogicznej metaforyzacji obrazu zamku znajdziemy w utworze Seweryna Goszczyńskiego, przedstawiciela „szkoły ukraińskiej” w polskim romantyzmie. Po upadku powstania listopadowego, w którym wziął czynny udział w randze oficera, Goszczyński schronił się w Galicji, by wyemigrować potem do Francji, najpierw do Strasburga (sierpień 1838), potem do Paryża (1841). Tam właśnie napisał powieść pt. *Król zamczyska*, opublikowaną w 1842 r. w Poznaniu. Ruiny zamku w Odrzykoniu, w Galicji, otrzymują tu niezwykłą stylizację literacką, która zrobiła na współczesnych wielkie wrażenie, przede wszystkim dzięki niesamowitej postaci strażnika ruin Machnickiego. W oczach miejscowej ludności uchodzi on za wariata; Goszczyński wprowadza tu romantyczny motyw szaleństwa spowodowanego miłością ojczyzny. W rzeczywistości ta niezwykła postać jawi się jako depozytariusz tajemnicy: to on oprowadza narratora po zamkowych ruinach, to jego opowieść, by nie powiedzieć halucynację, odsłania nam prawdziwy tych ruin charakter.

[Ludzie] Patrzą na ten zamek, a nie widzą, czym on jest; widzą, jak coraz bardziej upada, a nie wiedzą, co to znaczy; zginie zupełnie, a dla nich będzie to wszystko jedno. Ani głowy, ani serca u nich. Cóż robić z takimi ludźmi?⁴²

W innym miejscu Machnicki wykrzykuje:

Wyobraź sobie moją rozpacz, moją wściekłość, kiedy przyjdę do szlachcica i mówię: mój panie, zamek coraz bardziej niszczy! – a on mi odpowiada: prawda! ale to takim tonem, jak żeby przyświadczał, że słońce świeci, albo deszcz pada, a myślał o czym innym. Zniecierpliwiony wołam: zamek upada, powtarzam panu; trzeba go ratować wszelkimi siłami, jak najprędzej; on zaś na to: nie warto zachodu (s. 50).

To już czytelnikowi wystarczy, by zrozumieć przenośnię: zamek w ruinie to ojczyzna w niebezpieczeństwie. Zamek z Odrzykonia staje się symbolicznym przedstawieniem ojczyzny, a jego stopniowe popadanie w ruinę ilustruje los Polski. Możemy nawet zaobserwować, że kolejne fazy upadku zamku odpowiadają w opowieści Machnickiego ważniejszym wydarzeniom w historii Polski. Metafora zostaje zresztą rozszyfrowana w tekście. Jeszcze przed zwiedzaniem zamku narrator widzi już w jego fantastycznej sylwecie, na tle krajobrazu Karpat, „olbrzyma swojej przeszłości, złamanego, zgruchotanego, zwałonego, miotanego śmiertelnymi bólami, ale którego dawna wielkość wciąż groziła z jego czoła” (s. 6). Komentarze „króla zamczyska” zmierzają w tym samym kierunku: „Widzisz pan dokoła te głazy? Wszystko to są groby, ale jakie groby! Całe zastępy bohaterów, czyny wiekowe, miasta, wieki, kraje, leżą pod nimi” (s. 33). W kolejnych wizjach zamek jawi się już to jako kolos obalony, ale „oddychający ogniem, wypuszczający grzmotami słowa błogosławieństw, strzałami piorunów przypominający

42 S. Goszczyński, *Król zamczyska*, Wrocław-Kraków 1961, s. 70.

się świata, że żyje”, już to, w czasach bardziej spokojnych, jako postać stojąca przed nim niczym „anioł wiary i nadziei, błyszczący całym przepychem dnia wschodzącego, uosobieniem przyszłości, zmartwychwstanie nowej postaci, w promieniach nowego ducha” (s. 6).

Wraz z Goszczyńskim, zamek Odrzykoński, sławny już dzięki Aleksandrowi Fredrze, który umieścił w nim akcję swojej *Zemsty* (1838), wchodzi definitywnie do arsenału relikwii tradycji narodowej. Wszystkie te malownicze ruiny rzadko budziły u polskich romantyków emocje natury estetycznej, nieczęsto służyły też do tworzenia atmosfery melancholii sprzyjającej wynurzeniom lirycznym; miały przede wszystkim cel pragmatyczny: propagować kult narodowej przeszłości, a tym samym poruszać świadomość współczesnych.

Rzecz ciekawa, ten swoisty zamek narodowej pamięci, jaki wznosi się w wielkich tekstach polskiej literatury romantycznej, znajduje swój ekwiwalent w realizacjach architektonicznych. W epoce romantyzmu buduje się w Polsce wiele zamków neogotyckich; przywołajmy, tytułem przykładu, zamki Krasińskiego w Opinogórze, Paca w Dowspuździe, Tyszkiewicza w Lendwarowie (dziś Litwa) czy Witosławskich w Czerniatynie (w Ukrainie). Inne jeszcze zostają poddane rekonstrukcji, by nabrały charakteru „gotyckiego”, a przez to uwydatniały tradycje patriotyczne i lokalne, jakich mają być wyrazem. Między architekturą i literaturą zawiązuje się zatem rodzaj intymnej relacji, zbudowanej na tym samym pragnieniu – mianowicie, by utrwalić chwałę dawnych rodów arystokratycznych i chwalebłą przeszłość narodu polskiego. Zamek w podpoznańskim Kórniku, ze swoją „salą trofeów” i kompletem swojej ikonograficznej oferty, stanowi tego wymowne świadectwo. Jego właścicielowi Tytusowi Działyńskiemu chodziło właśnie o to, żeby przywrócić pamięć o dawnej chwale zarówno swojej familii, jak i Republiki szlacheckiej. Zamek miał być od początku nie tylko rezydencją, ale także miejscem, w którym będą przechowywane pamiątki narodowe oraz kolekcje książek i rękopisów. Na potrzeby swojego wystąpienia inauguracyjnego hrabia Działyński kreślił do księcia Adama Czartoryskiego takie oto słowa:

kiedy prawo i słuszność straciły wszelką moc i powagę w sprawie polskiej [...], te na kształt zamków dźwigane słabe mury [...stwarzać winny] tło dla haftu najmilszych naszych marzeń i nadziei, [...gdyż] z braku sposobności do czynu [...szerzyć trzeba] zamiłowanie do rzeczy ojczystych, jej wiary, jej sławy, jej literatury i pamiątek⁴³.

Strażnik ruin Machnicki w *Królu zamczyska* Goszczyńskiego nie mówił nic innego... Wiele innych jeszcze chwalebnych ruin, jak i wspaniałych zamków, znalazło mniej lub

43 Wg: J. Skuratowicz, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Międzychód 1992, s. 34-35. Chodzi tu o bruliony niewyłożonego przemówienia Tytusa Działyńskiego z okazji zamierzonego uroczystego otwarcia zbiorów w końcu lat pięćdziesiątych XIX w. Skuratowicz cytuje za J. Kaźmierczakiem (*Funkcje ideowe kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1976, z. 12, s. 54, przypis 39).

bardziej metaforyczny wyraz w największych dziełach literatury polskiej XIX w. Choćby w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza, naszego noblisty, ale artykuł w czasopiśmie, w odróżnieniu od serialu Netflixa, ma swoje granice.

Można zatem, już choćby na podstawie tych kilku przykładów, pokusić się o konkluzję o charakterze porównawczym: o ile „zamek duszy” w wydaniu symbolisty Maeterlincka, charakterystyczny dla literatury francuskojęzycznej końca XIX w., znajduje swoją replikę czy, jak kto woli, swoje rozwinięcie na gruncie literatury młodopolskiej, czego przykładem jest twórczość Tadeusza Micińskiego czy Edwarda Leszczyńskiego, to budowane wokół motywu zamkowego metafory tyrtejskie przyjmują w Polsce i we Francji kierunek przeciwny, na miarę opozycji, w jakiej zamek chwały staje wobec zamku tyranii. Ma to ścisły związek, jak powiedziano wyżej, z odmienną sytuacją historyczną i polityczną, a w rezultacie odmienną ewolucją klimatu ideologicznego w obu krajach.

Zamek duszy, zamek tyranii, zamek chwały... To tylko wybrane przykłady, przypadki najbardziej oczywiste; inne budowle mogłyby niewątpliwie wzbogacić tę architekturę marzenia. Pozostawmy wszakże czytelnikowi przywilej budowania dalszego ciągu, według własnego uznania.

LITERATURA CYTOWANA

- Bachelard G., *La Poétique de l'espace*, Paris, 1957.
 Custine A. de, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, t. 1, Bruxelles 1844.
 Custine A. de, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, przeł. M. Górski, M. Leśniewska, Warszawa 1991.
 Goszczyński S., *Król zamczyska*, Wrocław-Kraków 1961.
 Hartwig J., *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
 Hugo V., *Rok 93*, przeł. M. Kornilowicz, posłowie i przypisy Z. Bieńkowski, Warszawa 1957.
 Jakóbczyk S., *Structures picturales dans les drames de Maurice Maeterlinck*, „Annales de la Fondation M. Maeterlinck” 1971, t. 17.
 Kaźmierczak J., *Funkcje ideowe kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1976, z. 12.
 Lamennais F. de, *Esquisse d'une philosophie*, t. 3, ks. 8, rozdz. 3, Paris 1840.
 Le Brun A., *Les châteaux de la subversion*, Paris 1982.
 Leszczyński E., *Poezje*, Kraków 1901.
 Maeterlinck M., *Aglawena i Selizetta*, przeł. W.Ł., Warszawa 1902.
 Maeterlinck M., *Dramaty wybrane. Intruz, Ślepcy, Pelleas i Melisanda, Alladyna i Palomides, Wnętrze, Śmierć Tintagilesa, Siostra Beatryks, Niebieski ptak*, przeł. Z. Przesmycki (Miriam), Kraków 1984.
 Maeterlinck M., *Introduction à une psychologie des songes et autres récits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par S. Gross, Bruxelles 1985 (Archives du futur).
 Maeterlinck M., *La Grande Porte*, Paris 1939.
 Maeterlinck M., *Théâtre*, t. 3, Paris 1925.
 Mauclair C., *Eleusis. Causeries sur la cité intérieure*, Paris 1894.
 Miciński T., *Poezje*, Kraków 1980.
 Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994.
 Nerval G. de, *Fantazja*, przeł. Z. Przesmycki (Miriam), [w:] *U poetów*, Warszawa 1921.
 Nerval G. de, *Oeuvres. Textes établis, avec [...] des notes [...] par Henri Lemaitre*, Paris 1966.

- Nerval G. de, *Zamki Bohemy*, przeł. T. Swoboda, [w:] Nerval, *Śnienie i życie*, Gdańsk 2012.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Postic M., *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris 1970.
- Przybyszewski S., *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6 (15 III).
- Sainte Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes, IV; Le Château intérieur ou le Livre des Demeures*, traduit de l'espagnol par les Carmélites du monastère de Clamart, Paris 1982.
- Skuratowicz J., *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Międzychód 1992.
- Tancrède de Visan [właśc. Vincent Biétrix], *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un essai sur le symbolisme*, Paris 1904.
- Warmoes J., *Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck*, „Synthèses” 1962 (août).
- Voltaire, *Alzire*, Paris 1849.

Zamek jako metafora. Podróże po literaturze

STRESZCZENIE: Artykuł poświęcony jest trzem kategoriom metafor, jakie generuje literacki obraz zamku w wybranych utworach z dziewiętnastowiecznej literatury Francji, Belgii i Polski. Mowa o zamku duszy (Nerval, Maeterlinck, Miciński), zamku tyranii (Hugo, Custine) oraz zamku chwały (Mickiewicz, Goszczyński).

SŁOWA KLUCZOWE: zamek – metafora – literatura – wiek XIX

The castle as a metaphor. A journey through literature

SUMMARY: The article addresses the notion of three categories of metaphors generated by the image of a castle in the selected works of the 19th-century literature of France, Belgium and Poland. The paper discusses the castle of soul (Nerval, Maeterlinck, Miciński), the castle of tyranny (Hugo, Custine) and the castle of glory (Mickiewicz, Goszczyński).

KEYWORDS: castle – metaphor – literature – 19th century