

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filologiczny

Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Bartosz Ejzak

Numer indeksu: 6060

***Mistyczne maski zmysłowości – młodopolska twórczość
księdza Antoniego Szandlerowskiego***

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Doroty Samborskiej-Kukuć
i dr Aleksandry Mikinki

Łódź 2022

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	1
1. MIŁOŚĆ UWIEDZIONEGO PRZEZ SZTUKĘ. BIOGRAFIA KS. ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO	14
<i>CONFITEOR</i>	20
1. 1. Wprowadzenie	20
1. 2. Mity, miłość i filozofia. O młodopolskiej retoryce zbioru listów	24
Mity i toposy biblijne.....	25
Metaforyczne obrazy dwojga kochanków.....	31
Nawiązania do kultury, filozofii i nauki.....	34
Opisy stanów emocjonalnych.....	44
Kolorystyka.....	49
1.3. Nie tylko epistolografia. <i>Confiteor</i> jako utwór symbolistyczny	51
Symbole opisujące miłość.....	53
Symbole pomagające zrozumieć doznania mistyczne, wizje i sny.....	60
2. DRAMATY	67
<i>MARIA Z MAGDALI</i>	73
2. 1. O metamorfozach. <i>Maria z Magdali</i> – dramat konwersyjny?	73
2.2. Maska Judasza	83
Siedem innych grzechów Judasza.....	92
2. 3. Biblijna <i>commedia dell'arte</i>	100
Vecchi – Wyśłannicy.....	101
Pantalone – Judasz.....	102
Zanni – biesiadnicy i służący.....	104
Brighella – Assachar.....	105
Pierrot – Jezus.....	107
Kolombina – Maria Magdalena.....	108
Poliszynel – Łazarz.....	108
<i>PARAKLET</i>	111
2. 4. Katabaza Ziemia i Bożenny w <i>Paraklecie</i> Antoniego Szandlerowskiego	111
Kategoria poetyckości.....	127
Dramat – inicjacja.....	129
Dramat niesceniczny.....	130

Dramat biblijny – spadkobierca dramatu romantycznego?	131
„Mała improwizacja” Ziemia.....	135
Bożenna – romantyczna muza czy młodopolska <i>femme fatale</i> ?.....	138
Rekwizyty.....	141
2.5. Maska Lucyfera	144
Rola Lucyfera w dramacie.....	145
Skąd przybywa diabeł Szandlerowskiego?.....	151
Motywacje Lucyfera.....	157
TRYUMF	162
2. 6. Tryumf jako przed-Paraklet?	162
2. 7. Tryumf jako kompilacja tekstów wcześniejszych	171
SAMSON	183
2. 8. Ścięte włosy i wylupione oczy. O trudnych początkach późniejszej kariery dramaturgicznej	183
3. LIRYKA	189
Symboliczne maski zmysłowości w zbiorze liryków <i>Sąd wam niosę!</i>	189
PODSUMOWANIE	203
Aneks.....	207
Indeks nazwisk	215
Bibliografia.....	

WSTĘP

Kim był Antoni Władysław Szandlerowski? Księdzem katolickim? Literatem? Człowiekiem zakochanym w zamężnej kobiecie? W końcu to jej poświęcił wszystkie swoje najważniejsze dzieła. A zatem artysta natchniony? Czy może raczej epigon tworzący u schyłku Młodej Polski? Zmarł młodo, bo w wieku niespełna trzydziestu trzech lat, zaś do historii literatury przeszedł nie tylko dzięki swojej twórczości, lecz również, a może przede wszystkim barwnej biografii, nierozłącznie splecionej, skorelowanej z symbolicznym, pełnym niejasności, na wskroś modernistycznym pisarstwem. Przez jednych uważany za twórcę uduchowionego, przez innych za naśladowcę Stanisława Przybyszewskiego, Szandlerowski zapisał się na kartach historii literatury jako dramaturg osadzający swoje tragedie w mistycznej atmosferze. Mimo upływu przeszło stulecia pozostał kontrowersyjną postacią, którego dzieła budzą nawet teraz sprzeczne emocje – dlatego nietypowe dzieje pisarza, w odróżnieniu od całościowej specyfiki jego twórczości, zbadano w miarę wnikliwie.

Na wpół faktograficznie, na wpół plotkarsko opisał żywot księdza Stanisław Helsztyński w *Meteorach Młodej Polski*¹. W podobny sposób, gdyż z jednej strony romansowy, a z drugiej wypełniony cytatami osób trzecich, życiorys autora przedstawił Edward Kozikowski w książce *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*². Przytoczeni badacze skupiali się przede wszystkim na życiorysie księdza, który jawnie przyznawał się do zakochania w kobiecie mającej zostać w przyszłości jego mużką. Fala naukowego zainteresowania pisarstwem Szandlerowskiego przypadła dopiero sto lat po jego śmierci, a więc na pierwszą dekadę wieku XXI. Biogram pióra Krzysztofa Bilińskiego opublikował *Polski słownik biograficzny*³. Badacze tego okresu, m.in. Edward Jakiel czy Biliński, życiorys Szandlerowskiego traktują już niczym mało istotny dodatek do jego twórczości, marginalnie⁴. Wojciech Gutowski, jeśli do niego sięga, czyni to wyłącznie ze względu na postać, czy może raczej: figurę ukochanej pisarza, Heleny Beatus, a w swych rozważaniach skupia się na manifestacjach miłosnego *sacrum* zaznaczającego się wyraźnie w przestrzeni tekstu. Prace badacza okazały się szczególnie istotne podczas analizy listów

¹ Zob. S. Helsztyński, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie warszawskich Powązek*, [w:] tegoż, *Dobranoc, miły księżu. Ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 227–242.

²E. Kozikowski *Antoni Szandlerowski*, [w:] tegoż, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 289–312.

³ Zob. K. Biliński, *Szandlerowski Antoni Władysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 46, Kraków-Wrocław 2009-2010, s. 601–603.

⁴ E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego literackie uobecnienia casus conscientiae*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ichnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 214.

i *Parakleta*⁵. Jakiel skupia się na innym jeszcze problemie: określa wewnętrzne rozterki pisarza jako „taki rodzaj konfliktu sumienia, który polega na jego wewnętrznej sprzeczności, wyrażającej się akceptacją dwóch wykluczających się wartości etycznych”⁶. Biografię i dzieło Szandlerowskiego ze znakomitym skutkiem scala i interpretuje Grażyna Legutko, poddając oglądowi, porównując i syntetyzując listy Szandlerowskiego ze zbioru *Confiteor* i autobiograficzną powieść *Beatus Zachód*⁷. Ten ostatni utwór analizuje również Jakiel, choć punkt ciężkości przenosi z autorki-narratorki-bohaterki na kreowaną w dziele postać Szandlerowskiego-Bielskiego⁸. Najnowszej i zarazem najpełniejsze rekonstrukcje biograficzne przeprowadzone zostały przez Dorotę Samborską-Kukuć. Zawierają one ważne uzupełnienia oraz sprostowania; będą stanowić podstawę biograficznych przywołań pojawiających się w pierwszym rozdziale⁹.

Jakie zaś miejsce zajmuje twórczość Szandlerowskiego na tle literatury polskiej? Biliński diagnozuje, że pisarstwo tego autora wpisuje się w nurt modernizmu katolickiego w Polsce mającego swe źródła w tradycji romantycznej¹⁰. Badacz wymienia Szandlerowskiego, obok Franciszka Statecznego i Izzydora Wysołucha, jako jednego ze współtwórców trendu – kwestia ta zostanie rozwinięta przy okazji omawiania najważniejszego dramatu Szandlerowskiego, *Parakleta*.

Młodopolski autor tworzył stosunkowo krótko, był jednak pisarzem płodnym. W jednym tylko 1906 r. ukazały się aż trzy jego dramaty: *Maria z Magdali*, *Tryumf* oraz *Paraklet*. Publikacje te poprzedzały debiut dramaturgiczny *Samson* (1904) oraz paszkwil na kler pt. *Elenchus cleri alias cholerae saecularis ac irregularis Consistorii Varsaviensis pro Anno Domini 1906 abo Ołtarzyk Złoty, gdzie znajdziesz sprośne żywoty braciej konsystorskiej* – oba teksty, do tej pory uważane za niezachowane, udało się zrekonstruować wyłącznie w formie szczątkowej, a ich fragmenty stanowią dodatek do niniejszej rozprawy. Szandlerowski

⁵ Należą do nich: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997; tenże, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994; tenże, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

⁶ E. Jakiel, dz. cyt., s. 215.

⁷ G. Legutko, „Miłość nasza jest jak sfinks...”. „Confiteor” Antoniego Szandlerowskiego i „Zachód” Heleny Beatus, [w:] *Postać księdza w literaturze*, red. G. Głęb, S. Radziszewski, Radom 2014, s. 97–114.

⁸ E. Jakiel, *Zapomniana powieść Melitty „Zachód” o księdzu Antonim Szandlerowskim – młodopolskim poecie*, „Kiivs'ki Polonistični Studii” 2012, t. 19, s. 313–319.

⁹ Należą do nich artykuły: D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów biograficznych*, [w:] „Poeta ze średniowiecznej ekstazy”. *Ksiądz Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, red. K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, Łódź 2022, s. 13–46; też, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 339–361; też, *Słowa szance i słowa kamuflażu w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Słowo: struktura, znaczenie, kontekst*, red. E. Szkudlarek-Śmiechowicz, A. Wierzbicka, E. Olejniczak, Łódź 2020, s. 287–300.

¹⁰ Zob. K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izzydora Wysołucha*, Gdańsk 1994.

opublikował ponadto zbiór swoich wcześniej pisanych wierszy pod tytułem *Sąd wam niosę!* (1907). W międzyczasie powstawały również listy będące owocem korespondencji Szandlerowskiego i Beatus, wydane przez nią w 1912 r. zaraz po śmierci pisarza.

Namnożone kontrowersje związane z życiorysem i twórczością spowodowały zamęt w opiniach badaczy, krytyków i literatów. Gdzie leży prawda? Czytając teksty wydawane na przestrzeni lat 1906–1907, można znaleźć wiele wspólnych cech charakterystycznych. Odbiorca odnosi wrażenie, że ma do czynienia z zapisem trudnej miłości, naznaczonej licznymi rozterkami – z kłopotami, jakie towarzyszą miłości nastoletniej, bądź takiej, jaka zawiązuje się między dwiema neurotycznymi osobami. Kochać albo nie kochać? Oto jest pytanie pisarza. Albo inaczej: czy można realizować się w miłości świeckiej, będąc kapłanem katolickim? Szekspirowski dylemat nie pozostawia pola dla półśrodków, lecz Szandlerowski konsekwentnie poszukuje kompromisu – pragnie darzyć miłością kobietę, nie popełniając jednocześnie grzechu, który w aksjologii chrześcijańskiej pociągałby za sobą złamanie przysięgi celibatu. Rezultat jest taki, że dywagacje Szandlerowskiego przeistaczają się z każdym kolejnym dziełem w coraz bardziej skomplikowaną ekwilibrystkę, mającą na celu usprawiedliwić jego samego z trudnych, życiowych wyborów oraz wskazać drogę: jak odnaleźć szczęście bez konieczności popełniania świętokradztwa, na co wskazywał Jakiel¹¹. Argumenty Szandlerowskiego będą przybierały coraz to bardziej autodestruktywne formy, aż w efekcie pisarz dojdzie do rozpaczliwego wniosku, że spełnienie odnajdzie dopiero po śmierci. Nie mogąc zrealizować fizycznych pragnień na ziemi, obiecuje sobie i ukochanej, że na kolejnym etapie duchowej wędrówki ich miłość, wyzwoliwszy się z ograniczeń fizyczności, przeistoczy się w uczucie czyste i doskonałe.

W ten sposób całe pisarstwo Szandlerowskiego naznaczone zostało jego prywatnymi, emocjonalno-intelektualnymi dylematami, ujętymi w młodopolską estetykę mającą za zadanie zamaskowanie libido – to wspólny rys charakterystyczny dla każdego dzieła tego twórcy. Stąd zarzuty badaczy o wtórność jego dzieł będących „interesującą lekturą dla psychoanalityka”¹² bądź oskarżenia o styl wybujały, sztuczny i irytujący ówczesnego czytelnika, znającego już pacyfistyczny naturalizm, futurystyczny i ekspresjonizm¹³. O twórczości Szandlerowskiego znacznie wyższe mniemanie mieli jemu współcześni bądź komentatorzy

¹¹ Zob. E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 217.

¹² Zob. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986, s. 405.

¹³ Zob. E. Kozikowski, *dz. cyt.*, s. 299.

piszący niedługo po śmierci samego autora¹⁴. Porównywano go do Prometeusza nowej epoki¹⁵, „wizjonera”¹⁶, twórcy „ze średniowiecznej ekstazy, z burzliwej kazalnicy Savonaroli”¹⁷ i „duszy płonącej”¹⁸. W podobnym duchu o *Paraklecie* jako o dziele uduchowionym i niezwykle plastycznym wypowiedziała się Anna Leo¹⁹. Przez współczesnych dramat ten był oceniany wręcz jako „przezyste, szczytne objawienie twórczego ducha ludzkiego”²⁰.

Nie brakowało i głosów krytycznych. Wilhelm Feldman chwalił kunszt Szandlerowskiego, ale jednocześnie pisał, że „miejsce jego raczej w jakimś klasztorze średniowiecznym, gdzie upojony modlitwą i uniesieniem mistycznym, byłby się w ekstazie wpatrywał w wizje niebiańskie [...]”²¹. Podobny sceptycyzm wykazała Leo podczas oceny *Confiteor* („Starałam się usilnie dążyć po tych zawrotnych ścieżkach [...] a jednak zdać sobie nie mogłam jasno sprawy, czy waląc się w gruzy niebo to według niego idea Boga [...] czy też sam Bóg”²²). Walery Gostomski, przeciwnie, niezwykle wysoko cenił wydany pośmiertnie przez Beatus zbiór listów: „Nasłuchaliśmy się aż nadto zwierzeń miłosnych w poezji [...]. Aż tu zjawia się książka całkowicie, po brzegi miłością wypełniona, cała w wybuchach miłosnych uniesień i zachwytów [...]”²³. Podobnie Józef Jankowski, który nie szczędził pisarzowi słów uznania, a wręcz traktował *Confiteor* z sakralnym namaszczeniem, gdyż, pisząc przedmowę do zbioru, nie czuł się „godnym sztuką pióra przysparzać zimnej karty do tego żywego majestatu, jakim tchnie ów ogrojec”²⁴.

Tyle krytycy. Jaki zaś stosunek do Szandlerowskiego mieli literaci? Przybyszewski pisał o nim entuzjastycznie jako o utalentowanym „księdzu z Pustelnika”, nie chciał jednak utrzymywać z artystą bliższych stosunków i nie przyjął jego zaprosin w 1904 r.²⁵ Mimo to Szandlerowski pozostawał pod silnym wpływem pisarza, zwłaszcza jeśli chodzi o koncepcję

¹⁴ Zob. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, s. 236.

¹⁵ J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, „Prawda”, 1911, nr 5, s. 10–11.

¹⁶ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej (1884–1933)*, [w:] *Neoromantyzm i psychologizm*, t. 2, Lwów 1934, s. 23.

A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, „Sfinks” 1911, t. 13, z. 2, s. 307–309.

¹⁷ G. Timofiejew, *Poeta ze średniowiecznej ekstazy. W 25-lecie śmierci Antoniego Szandlerowskiego*, „Kamena. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 8, s. 161.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Leo, *Twórczość Antoniego Szandlerowskiego*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, nr 11, s. 637.

²⁰ I. Badowska, *Poeta. Ks. Antoni Szandlerowski*, „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej” 1911, nr 41, s. 3.

²¹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 3, Warszawa-Kraków 1919, s. 105.

²² A. Leo, dz. cyt., s. 643.

²³ W. Gostomski, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, „Książka” 1912, nr 8, s. 358.

²⁴ J. Jankowski, *Przedmowa*, [w:] A. Szandlerowski, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Confiteor*, Warszawa 1912, s. 1.

²⁵ S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*, [w:] tegoż, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 40.

androgynicznej dwój-jedni kobiety i mężczyzny²⁶. Twórczość Szandlerowskiego przeszła praktycznie bez echa i tylko w *Cieniu Bafometa* zamieścił Stefan Grabiński jeden jego – skądinąd niepublikowany nigdzie indziej – wiersz zaczynający się incipitem *Moja królowa rozkochana w ciszy...*

Na podstawie zebranych prac krytycznych we wstępie do najnowszej książki o pisarzu – *Poeta ze średniowiecznej ekstazy. Książd Antoni Szandlerowski (1878–1911)* – padają następujące zdania: „Szandlerowski był kapłanem katolickim, który uwikławszy się w związek miłosny z kobietą, usiłował nadać mu – wbrew wszelkim przeszkodom i obwarowaniom – znamiona hierogamii. I tej idei podporządkował właściwie całą swoją twórczość poetycką oraz sceniczną”²⁷. Rzeczywiście, rozdarty między powinnością pełnienia posługi kapłańskiej, która stanowiła jedyny znany mu sposób zarabiania na życie, a miłością do zamężnej Żydówki, pisarz ten tworzył teksty skupiając się na wzajemnych uczuciach oraz niepokojach z nimi związanych. Wieszczył ewolucję ducha ludzkości oraz wyczekiwał nadejścia Nowego Milenium, w którym prawdziwa miłość będzie mogła znaleźć urzeczywistnienie, a także opisywał w sposób zakamuflowany wymarzone, bo wieszczące erotyczno-emocjonalne spełnienie, zaślubiny.

Jednocześnie narracja dzieł autora *Parakleta* przypominać będzie strach osoby stojącej przed grozą życiowego niespełnienia – dwaj bohaterowie-antagoniści, jak na przykład Ziemic oraz Lucyfer, z jednej strony zamierzają zrealizować swoje pragnienia, z drugiej zaś nie wiedzą, w jaki sposób mogliby to uczynić. Każda z dróg wydaje się równie zła, bo prowadząca na bezdroża, prosto do cierpienia oraz poczucia braku samorealizacji, do emocjonalnego bankructwa. W efekcie twórczość Szandlerowskiego niesie ze sobą smutną refleksję: czasem niemożliwe jest odnalezienie szczęścia bez konieczności wyłamania się z zasad rządzących rzeczywistością. W takiej sytuacji powstają pragnienia pośrednie, sublimacje wypieranych namiętności²⁸, przedstawiane w metaforycznej przestrzeni języka literackiego poprzez wyszukane, nieco makabryczne symbole, takie jak: czarny irys, jałowa ziemia, czarny sfinks oraz krwawa gołębnica. W wypadku Młodej Polski zjawisko to będzie przybierało formy silnie estetyzowane²⁹. Szandlerowski jako literat w trendach epoki odnajduje się doskonale. Pragnie kochać Beatus na sposób fizyczny, nie łamiąc przy tym

²⁶ Tamże; K. Mrówka, *Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4, s. 46.

²⁷ K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, *Słowem wstępu*, [w:] „*Poeta ze średniowiecznej ekstazy*”. *Książd Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, red. K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, Łódź 2022, s. 7.

Ta pozycja bibliograficzna została wydana już po powstaniu zasadniczych zrębów mojej rozprawy doktorskiej.

²⁸ Por. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 173–181.

²⁹ J. Kulczycka-Saloni, *Młoda Polska*, Warszawa 1991, s. 58.

złożonej już przysięgi celibatu. Mógł oczywiście zrzucić sutannę, lecz przeszkodziły mu w tym warunki bytowe – pełnienie posługi kapłańskiej było jedyną drogą, która zapewniała jemu oraz jego rodzinie materialne bezpieczeństwo. Aby uciec z tej pułapki, pisarz stworzył system filozoficzny oparty o wymaginowane aksjomaty, system, który usankcjonowałby miłość księdza katolickiego do kobiety żydowskiego pochodzenia.

To właśnie filozofia dzieł Szandlerowskiego sprawia, że jest on pisarzem wyjątkowym na tle epoki, stworzył on bowiem wysublimowaną fuzję doktryn katolickich i teorii gnostycznych. Inspirowały ją wewnętrzne dysonanse autora: przysięga (najprawdopodobniej złamana) celibatu oraz gorąca, naznaczona erotycznym pożądaniem miłość. Wszystko to utworzyło grunt dla powstania tekstów wpisujących się w młodopolską estetykę, a jednak pod wieloma względami niespotykanych na tle pozostałych twórców epoki. Szandlerowski nieustannie wykazuje analogie między opowieściami biblijnymi, a historią swojej miłości, czerpie ze staro- i nowotestamentowej symboliki, starożytnej filozofii oraz z gnostycznych interpretacji Pisma Świętego. To bogate kulturowe zaplecze pomogło zaistnieć ciekawemu zjawisku, jakim jest pisarstwo skonfliktowanego wewnętrznie księdza przełomu XIX i XX w., zależnego (jak określa Hanna Filipkowska) ideowo od modernistów, a także ruchów religijnych tego okresu³⁰.

Cała jego twórczość – a przynajmniej ta, którą zainspirowała znajomość z Beatus – ma za zadanie przedstawić miłość w procesie nieustannego, metafizycznego rozwoju wymykającego się założeniom doktryny katolickiej *caritas*, a zwróconej w stronę mistyki, gnozy oraz erosa³¹. Można wyróżnić trzy jej etapy: pierwszy to miłość ziemską, łączącą zwykłych śmiertelników, druga to miłość duchowa, analogiczna do tej, którą Jan Chrzciciel oraz apostołowie darzyli Jezusa, trzecia zaś to miłość typowo Chrystusowa, doskonała, taka, jaką tylko Bóg potrafi przelać na człowieka. Są to szczeble, po których dwoje zakochanych – wbrew przeciwnościom losu – musi się wspiąć niczym po drabinie Jakubowej, aby osiągnąć szczęście. Okaże się to szczególnie istotne w trakcie analizy *Parakleta* oraz *Tryumfu*. Proces ten przebiegać miał analogicznie do teorii ewolucji Darwina oraz zgodnie z rządzącymi nią prawami, w wyniku powolnych zmian dokonujących się wraz z każdym kolejnym przeobrażeniem. Cały mechanizm zainicjowała w przekonaniu Szandlerowskiego nietzscheańska, choć przeszczepiona z powrotem na grunt aksjologii chrześcijańskiej „wola mocy” dwojga zakochanych. Podobnie jak nadczłowiek, pełnią oni ważne posłannictwo – mają nauczyć ludzkość, jak poprzez miłość duchową osiągnąć pełne wyzwolenie, nirwanę.

³⁰ H. Filipkowska, *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1999, s. 225.

³¹ Por. W. Gutowski, *Z próżni nieba...*, s. 204.

Ziemic i Bożenna, *alter ego* Szandlerowskiego i Beatus (analogie są aż nadto widoczne, zresztą Szandlerowski w zbiorze listów *Confiteor* samego siebie nazwie Ziemicem, Beatus zaś – Bożenną) to zwiastunowie nowej, „złotej ery” historii. Ery miłości doskonałej, bo przeniesionej w wyższe, duchowe rejestry oraz wyzwolonej z ziemskich, fizycznych ograniczeń.

Wszystkie poruszone powyżej tematy i wątki – wraz z prześledzeniem, jaką rolę w twórczości odgrywają poszczególne „maski zmysłowości” Szandlerowskiego, stanowiąć będzie zakres badawczy niniejszej pracy, mającej na celu przede wszystkim ukazać twórczość autora z nowej, nie tylko duchowej, ale i silnie cielesnej perspektywy. Choć nie tylko. Próba połączenia sprzecznych pojęć skutkuje tym, że Szandlerowski, ulegając pokusom miłości fizycznej oraz swojemu libido, nieustannie odczuwa wyrzuty sumienia. W tekście przybiera to niekiedy formę samoudręczenia bohatera na wzór średniowiecznych biczowników (o czym świadczy wiersz *Flagellatio*³² ze zbioru *Sąd wam niosę!*) i stanowi odzwierciedlenie psychomachii samego autora. Ekshibicjonizm duchowy Szandlerowskiego pełni taką samą funkcję jak publiczna spowiedź we wczesnych czasach chrześcijaństwa. Publiczne – bo przełane na papier i wydane w formie książkowej – zwierzenia to nie tylko zapis duchowych przemian pisarza, lecz również usprawiedliwienie jego życiowych wyborów, może nawet próba uzyskania absolucji.

Twórczość autora *Parakleta* przebiega zatem pod znakiem wychwalania miłości Boskiej, zapewniającej młodopolską ucieczkę od ziemskiego cierpienia. I znów, połączenie tych dwóch sprzecznych żywiołów zaowocowało wizjami końca świata, pragnieniem rozplynięcia się w niebycie, wyczekiwaniem powrotu Chrystusa, paruzji. Stąd zainteresowanie takimi postaciami biblijnymi jak Judasz czy Szatan – wynika ono przede wszystkim z młodopolskiej mody, lecz podkreślić trzeba, że Szandlerowski jako jedyny tak mocno akcentował analogie między rozterkami biblijnych szwarccharakterów a swoimi własnymi dylematami. Choć zauważyć też trzeba, że dla twórców jego epoki takie poniżenie mogło mieć charakter *à rebours*, mogło naznaczać indywidualizmem, piętnem wyższości nad tłumem, któremu obce są tak potężne emocje.

Wszystko to zostało opisane językiem niebezpośrednim, ezopowym. Nie wynikało jednak z ogólnego zamysłu twórcy, było raczej efektem ubocznym jego relacji z Beatus. Zakochani doskonale znali trudną historię swojej miłości, tak więc czytając siebie, bez trudu odszyfrowywali wszystkie aluzje oraz rozumieli swój hermetyczny język, dla

³²*Flagellatio* (łac.) – biczowanie, chłosta.

niewtajemniczonego odbiorcy będący czymś dziwnym, czasem nawet niezrozumiałym. Jak za samym Szandlerowskim podaje Grażyna Legutko – autor swoją miłość traktuje z nabożną czcią, wielkie uczucie sam „Ziemie porównuje [...] do posągu, która nigdy nie ulegnie zniszczeniu, niebosiężnej świątyni «urągającej nizinom»”³³. Trzeba tu zaznaczyć, że po wydaniu zbioru wierszy i fiasku inscenizacji *Samsona*, Szandlerowski pisał przede wszystkim już tylko dla siebie i dla ukochanej, może również kilku najbliższych przyjaciół. Tak bardzo ograniczone grono odbiorców odbiło się bolesnym piętnem na całej recepcji jego twórczości, skończonej i – jak zauważa Samborska-Kukuć – „bezpowrotnie zamkniętej w minionej epoce”³⁴. Biliński pisze z kolei o Szandlerowskim, że w czasach *Tryumfu* tworzył on „nie dla ludzi, lecz dla duchów”³⁵. Oba cytaty są nad wyraz trafne, gdyż niektóre z ekscentrycznych pomysłów formalnych autora oraz zaskakujące elementy jego dzieł wynikają nie z chęci zaciemnienia świata przedstawionego, lecz z faktu, że dwoje zakochanych potrafiło bez problemu odczytywać sensy ukryte między wierszami.

Nieustanne nawiązania do własnych przeżyć i doznań kochanka-księdza-poety utrudniają percepcję dzieł Szandlerowskiego, zwłaszcza dzisiejszemu odbiorcy, oddalonemu od życia pisarza o ponad sto lat. Oczywiście, bez znajomości pewnych faktów nadal można czerpać czytelniczą przyjemność z lektury *Marii z Magdali* czy *Parakleta*, lecz utwory takie jak *Tryumf* albo zbiór wierszy *Sąd wam niosę!* bez szerszych kontekstów oraz znajomości specyfiki konstruowania tekstu literackiego przez Szandlerowskiego wydają się zupełnie pozbawione głębi. Przybliżenie tychże kontekstów stanowi kolejny, nie mniej istotny, cel niniejszej pracy.

Szandlerowski źle się czuł we własnym, ogarniętym fizycznymi namiętnościami ciele, a jeszcze gorzej – w realiach, w jakich przyszło mu swoje pragnienia realizować. Porównywał nieustannie swoją miłość do tej, jaką Jan Chrzciciel obdarzył Jezusa, o czym planował zresztą napisać poemat. Nirwana, czyli miłość Boska, Chrystusowa, przypominająca rozpląnięcie się we Wszechrzeczy, stanowiłaby uwieńczenie tego chwalebego procesu. Mozolna wspinaczka po drabinie bytu jest tak naprawdę walką z własnym popędem seksualnym, przy czym została przedstawiona przy pomocy zaskakująco dobranych nawiązań biblijnych. Stąd właśnie oczekiwanie złączenia się z ukochaną po śmierci, gdy popęd przestanie stanowić immanentny składnik osobowości, stąd zaskakujące koncepcje miłości, która zwycięży śmierć, by przeistoczyć się w coś nowego, doskonalszego. Szandlerowski wierzył, że jego namiętności

³³ G. Legutko, „*Miłość nasza jest jak sfinks...*”, s. 109.

³⁴ D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 35.

³⁵ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 65.

zostaną zrealizowane po tamtej stronie, gdy ulegną całkowitemu przeobrażeniu, a bariery oraz obwarowania społeczne rządzące światem doczesnym przestaną obowiązywać.

Jak wspomniano, w jego pisarstwie wielokrotnie ujawnią się wpływy wczesnochrześcijańskich gnostyków, ale i XIX-wiecznych filozofów, myślicieli, uczonych. Zadaniem pracy jest więc ponadto wskazać na inspiracje kulturowe Szandlerowskiego. Dostrzegalny będzie nie tylko wspomniany już darwinistyczny determinizm, ale i pragnienie woli mocy, wywiedzione wprost z Friedricha Nietzschego. W twórczości pisarza widać również wpływy już nie tyle Artura Schopenhauera, co filozofii smutku i rozczarowania jego ucznia, Philippa Mainländera. Jeśli zaś chodzi o spuściznę literacką, wyraźnie zarysowują się w tekstach Szandlerowskiego przede wszystkim wpływy romantyków, zwłaszcza w dramatach. Szandlerowski, jak da się zobaczyć na przykładzie *Parakleta*, korzystał z poetyki normatywnej Friedricha Wilhelm Josepha von Schellinga, Augusta Wilhelma Schlegla oraz Friedricha Schleiermaha.

Rozprawa odpowie być może na ważne pytanie o charakterze hipotetycznym: czy gdyby nie miłość do Heleny Beatus oraz trudne perypetie życiowe, pisarstwo Szandlerowskiego zaistniałoby w procesie historycznoliterackim? Prawdopodobnie tak, lecz zupełnie w innej formie. Pisarz w 1906 r. stworzył satyrę na kler *Elenchus cleri alias choleri* i możliwe, że właśnie w tę – skądinąd również buntowniczą stronę – podążałaby twórczość, gdyby nie miłość do kobiety. Gorący afekt bowiem zdominował wszystkie teksty artystyczne tego pisarza, dlatego to właśnie one stanowią podstawę badawczą podczas śledzenia masek zmysłowości. Natomiast pozostałe prace tego twórcy, jak na przykład praca naukowa *Rzym. Mozaika jako chrześcijańska sztuka bazylikowa* (1911) będą pełniły funkcję pomocniczą, uzupełniającą.

Pisarstwo Szandlerowskiego zostało zatem naznaczone – żeby nie powiedzieć: napiętnowane – duchem epoki, jej kwiecistością, bogactwem stylu, emocjonalnością. Pod względem stylistycznym nie odbiegało znacznie od tekstów innych twórców, jest jednak niezwykle interesujące ze względu na hermetyczny język dwojga zakochanych.

Skomplikowana twórczość scharakteryzowana ogólnie powyżej wymaga oczywiście sięgnięcia po kompleksowe instrumentarium metodologiczne. Przede wszystkim nie da się w pełni zinterpretować tekstów pisarza, nie prześledziwszy wcześniej jego skomplikowanych perypetii życiowych oraz historii trudnej miłości do neofitki. Kontrowersyjna metoda? Nie. W wypadku pisarza tak bardzo skupionego na osobistych przeżyciach, jakim był Szandlerowski – chyba mimo wszystko konieczna. Anna Legeżyńska pisze:

Nie roztrząsając dalej kwestii, czy interpretacja ma być odkrywaniem (utajonego w dziele), czy też wynajdywaniem (konstruowaniem) sensu, przyjmijmy tyle, że zarówno tłumacz, jak i biograf – rzecz jasna, w modelowym opisie – podejmują obowiązki twórcze. I biorą też na siebie autorską odpowiedzialność, potwierdzając ten fakt własnym nazwiskiem na tytułowej stronie, umieszczonym w drugiej kolejności za nazwiskiem autora oryginałczy bohatera biografii³⁶.

Takie podejście niekiedy budzi wśród literaturoznawców opór. Onegdaj badacze odeszli od biografizmu, uznając go za narzędzie anachroniczne oraz niewymierne. Dziś myśli się o tzw. zwrocie biograficznym, umożliwiającym włączenie do interpretacji dzieła kwestii życiorysowych jego autora. Interpretacja tekstu w kontekście biografii w przypadku Szandlerowskiego wydaje się koniecznością, gdyż życie i twórczość tego pisarza były ze sobą niezwykle silnie skorelowane. Szandlerowski pisał po to, by opisać siebie – w każdej z możliwych odsłon. Jego utwory to w istocie zamaskowana literacko autobiografia, opisująca nie wydarzenia z życia data po dacie, ale proces wewnętrznych dylematów, przeżyć czy nierozwiązywalnych konfliktów. Większość scen, jakie podsuwała pisarzowi wyobraźnia, była tak naprawdę swobodnym przetworzeniem zdarzeń z życia oraz emocji, jakie wywoływała skomplikowana sytuacja uczuciowa.

Jak zatem interpretować czyjś życiorys w całkowitym wyabstrahowaniu od biografizmu? „Przesunięcie uwagi z Ja na Ty pociąga za sobą wiele oczywistych konsekwencji formalnych, lecz przede wszystkim tworzy zupełnie odmienną sytuację epistemiczną”³⁷ – pisze dalej Legeżyńska. Bywa, że biografizm sprawdzi się dobrze jako narzędzie pomocnicze, bywa też, że musi zostać użyte jako jedna z głównych metod interpretacyjnych³⁸. Wszystko zależy od okoliczności, nie zaś aktualnego naukowego dogmatu. W kontekście pisarstwa Szandlerowskiego zdanie to podziela Samborska-Kukuć:

Pod młodopolską fakturą kryje się prawdziwa rozpacz ludzka. Przypadek Szandlerowskiego stanowi przykład wybitnej zależności literatury od biografii, bez znajomości kontekstów życiorysowych interpretacja jego twórczości będzie nie tylko niepełna, ale może okazać się chybiona³⁹.

Należy w tym miejscu powtórzyć za badaczką, która jest również biografistką: „Przypadek Szandlerowskiego stanowi przykład wybitnej zależności literatury od biografii”. Bez tego kontekstu interpretator, który znajdzie się wobec nagromadzonych, spiętrzonych, ale też i wewnętrznie sprzecznych problemów wyłaniających się z dzieła tego pisarza, będzie zupełnie bezradny.

³⁶ A. Legeżyńska, *Wystarczy mocno i wytrwale zastanowić się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 15.

³⁷ Tamże.

³⁸ Por. A. Nasiłowska, *Biografie: zwrot biograficzny*. Źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 27.04.2022].

³⁹ D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 44.

Tak skomplikowane perypetie eksplikacyjnie uzasadniają sięgnięcie również po inne narzędzia i tropy metodologiczne właściwe przede wszystkim analizie symbolicznej, psychoanalizie. Istotna okaże się także hermeneutyka – metoda kolistą, uwzględniająca szerokie współzależności, wiodąca do rozpoznań w miarę najszerszych, pogłębionych. W wypadku Szandlerowskiego szczególnie ważnym – bo zalecającym się szerokim zakresem – narzędziem metodologicznym będzie hermeneutyka siebie, o której pisze Paul Ricoeur:

Co można jeszcze powiedzieć o tym nieumocowanym „ja”? Że przez samo swoje obstawanie przy zamiarze wątpienia daje świadectwo woli pewności i prawy – nie rozróżniamy na tym etapie tych dwóch wyrażen – która samemu wątpieniu nadaje pewnego rodzaju kierunek. W tym sensie kartezjańskie wątpienie nie jest kierkagaardiańską rozpaczą. Przeciwnie – tym, co je pobudza, jest wola znalezienia; tym zaś, co pragnę znaleźć, jest prawda samej rzeczy. Wątpi bowiem w to, czy rzeczy są takie, jakie się wydają. Z tego punktu widzenia nie jest obojętne, że hipoteza złośliwego demona jest hipotezą wielkiego zwodziciela. Oszustwo polega właśnie na podawaniu pozoru za „byt prawdziwy”. Przez wątpienie „przekonuję siebie, że niczego nigdy nie było”; lecz tym, co pragnę znaleźć, jest „rzecz, która byłaby pewna i prawdziwa”⁴⁰.

W swojej twórczości Szandlerowski pragnie przede wszystkim przekazać historię miłości, ale opowiedzianą z silnie introspektywnego punktu widzenia. Dlatego nie opisuje wydarzeń realnych, raczej cały szereg przemian duchowych orbitujących wokół zakazanej oraz potępionej społecznie miłości do Beatus. To właśnie w niezwykle silnym, wręcz chorobliwym afekcie pisarz doszukuje się stałej, która będzie w jego życiu „pewna i prawdziwa”. Pozostałe nawiązania biograficzne są śladowe i pojawiają się tylko w zbiorze listów *Confiteor*. Obraz zwodniczego, autobiograficznego „ja”, emaliowany młodopolską estetyką, obfituje przede wszystkim w liczne nawiązania do dawnych tekstów kultury, w tym do średniowiecznej, ekstazy estetyki⁴¹. Zwrot ku biografizmowi pomoże zrozumieć wiele aspektów twórczości Szandlerowskiego, samodzielnie jednak okazałyby się – właśnie ze względu na bogactwo stylu – narzędziem niewystarczającym. Sprawdzi się wyłącznie – a może przede wszystkim – „jako ujęcie poświęcone twórczości, która powiązana jest życiem w aspekcie genetycznym”⁴². Stąd właśnie potrzeba, by skorzystać ze zróżnicowanych narzędzi metodologicznych, by sięgnąć – prócz psychokrytyki – również po mitokrytykę, czyli znalezienie zarówno „mitu osobistego w dziele”, jak również konfrontację motywów „z mitologicznym repertuarem”⁴³. Wszak raz jeszcze podkreślić należy, że bez zakazanej miłości, będącej zarazem *idée fixe*, jak i główną, czarną muzą twórczości Szandlerowskiego, piarstwo tego autora nie zaistniałoby w procesie historycznoliterackim albo znalazłoby urzeczywistnienie w zupełnie innej formie.

⁴⁰P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2005, s. 13–14.

⁴¹Por. E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*

⁴²S. Rzepczyński, *Projekt „innego” biografizmu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5, s. 172.

⁴³Zob. L. Wiśniewska, *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko o literaturze*, Bydgoszcz 2005, s. 35.

Michel Foucault pisze:

Podkrada się ów nierozum do stanu, w jakim go ujrzy ewolucjonizm dziewiętnastowieczny, czyli do stanu prawdy o człowieku, lecz zobaczonej z punktu jego skłonności, pragnień, najprymitywniejszych i najgwałtowniejszych cech wrodzonych. Wpisuje się w utajone rejony, gdzie człowiek jeszcze nie może kierować się ku prawdzie kanałem moralności. Otwiera się więc możliwość określenia braku rozumu formami przyrodniczego determinizmu. Nie trzeba jednak zapominać, że wspomniana możliwość czerpie początkowy sens z etycznego potępienie wolnomyślicielstwa, z tej dziwnej ewolucji, która z pewnej swobody myśli uczyniła model, doświadczalny prototyp alienacji umysłu⁴⁴.

Szandlerowski znalazł się pod nadmiernym wpływem przyrodniczego determinizmu oraz darwinistycznego ewolucjonizmu. Wykoślawiona perspektywa, zniekształcona i nieustannie mistyfikowana przez rozliczne doświadczenia lekturowe, zaciera granicę między faktami z biografii autora a jego żywą, niezwykle symboliczną wyobraźnią. Pewne jest wszakże jedno: Szandlerowskiego „zatruli” filozofia oraz dekadencja wieku. Usiłując bezskutecznie przenieść na duchowy rozwój ludzkości nowo odkryte zasady filozofii i nauk przyrodniczych, które pod koniec XIX w. rozdzielały się coraz bardziej, wpadł w błędne koło. Coraz bardziej neurotyczny, przerażony swoim przyszłym losem, niepewnym zwłaszcza pod względem materialnym, a także brakiem oparcia w świecie wyznawanych wartości, zniszczony ponadto rozterkami wywołującymi cierpienie psychiczne oraz koniecznością częstych przeprowadzek, Szandlerowski nieustannie podupadał na zdrowiu. Opętany wyrzutami sumienia oraz poczuciem, że plami własną duszę grzechem, doszedł z czasem do wniosku, że jego miłość do Beatus znajduje się aktualnie na poziomie cielesnym, ale po śmierci – w wyniku licznych przeobrażeń, niemalże Owidiuszowych metamorfoz – przeistoczy się w miłość duchową. Autor *Parakleta* pragnie zatem nirwany, przejścia na wyższy plan, najlepiej tu i teraz. Tylko tak będzie mógł złączyć się z ukochaną w doskonałej komunii dusz. Obietnicę odkupienia za „grzeszne” pragnienie intymności z wybranką serca niesie ze sobą wyrugowanie z uczucia wszystkich aspektów cielesnych, oczyszczenie jej z pragnień, popędów oraz energii libidalnej – stąd w jego twórczości zmysłowe słowa-szańce i słowa-kamuflaże⁴⁵.

Aby podążyć ich śladem, trzeba przeanalizować teksty artystyczne Szandlerowskiego w odpowiedniej (lecz nie chronologicznej) kolejności. Za punkt wyjścia, zgodnie z ustaleniami metodologicznymi, posłuży oczywiście biografia. Następnie należy przejść do epistolografii wydanej pośmiertnie przez Beatus. Stanowi ona swego rodzaju księgę deszyfrującą, pomagającą zrozumieć niektóre reinterpretowane motywy oraz zmodyfikowane

⁴⁴ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 102.

⁴⁵ Zob. D. Samborska-Kukuć, *Słowa szance i słowa kamuflaże w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Słowo: struktura, znaczenie, kontekst*, red. E. Szkudlarek-Śmiechowicz, A. Wierzbicka, E. Olejniczak, Łódź 2020, s. 293–294.

symbole pojawiające się w dramatach, co wykaże analiza listów. Z perspektywy całokształtu twórczości do tekstów najważniejszych należą *Maria z Magdali* oraz przede wszystkim *Paraklet*, dlatego kolejny, obszerny zrąb pracy stanowić będzie interpretacja tych właśnie dwóch utworów, najbogatszych pod względem przywołanych cech stanowiących wyróżnik literacki Szandlerowskiego na tle pozostałych twórców młodopolskich. Analiza *Tryumfu* oraz liryki, choć tak samo wnikliwa, będzie miała charakter pomocniczy – utwory te, nie tak rozbudowane jak *Confiteor*, *Maria z Magdali* czy *Paraklet*, potwierdzą wcześniejsze konstatacje. Istotnym owocem procesu interpretacyjnego *Tryumfu* oraz zbioru wierszy będą tropy naprowadzające na fragmenty zaginionych na ten moment tekstów Szandlerowskiego, a mianowicie pierwszego dramatu pod tytułem *Samson* oraz paszkwilu na kler⁴⁶.

⁴⁶ Cytaty z Szandlerowskiego wykorzystywane w pracy zostały zmodernizowane do współczesnego języka polskiego.

Zasady modernizacji: zmodernizowano nieaktualne znaki graficzne *y*, *i* do *i*, *j*; zmodernizowano *é* (*e* pochylone) do *e*; zmodernizowano *o* długie do *ó*; zmodernizowano końcówki *ém(i)* do *ymi*; zmodernizowano *ę* do *e* w mian. i bier. l. poj. r. nijakiego; zmodernizowano niekreskowane głoski *s*, *z*, *c*, *n* do *ś*, *ź*, *ć*, *ń* w wyrazach będących wówczas na drodze do dyspalatalizacji; zmodernizowano głoski podwójne *mm*, *ll*, *ss* do *m*, *l*, *s*; zmodernizowano łączną pisownię wyrazów przyimkowych do stanu współczesnego; zachowano końcówki *yja*, *ija* w wyrazach takich jak *oracyja*, *Maryja*, w celu oddania specyfiki języka Szandlerowskiego oraz pozostawienia rymów w liryce.

1. Miłość uwiedzionego przez sztukę. Biografia ks. Antoniego Szandlerowskiego

Ksiądz Antoni Władysław Szandlerowski (1878–1911) to pisarz, którego twórczości nie sposób ocenić jednoznacznie. Nie przez wzgląd na skomplikowaną bądź nietypową formę dzieł, również nie przez trudne dzieje recepcji, lecz przez nietypową biografię, zaskakującą nawet jak na młodopolskie standardy, oparte na filarach artystowskiego indywidualizmu i pogardy dla filisterskiego systemu wartości. Z życiorysu wyłania się człowiek „odchylony od normy”⁴⁷, posiadający wyjątkowy dar stanowiący jego błogosławieństwo i przekleństwo zarazem, jak pisze o literatach Młodej Polski Andrzej Makowiecki. Na przestrzeni ostatniego stulecia narosło wiele błędnych przeświadczeń na temat życiorysu Antoniego Szandlerowskiego, kilkakrotnie weryfikowano więc dotychczasowe ustalenia oraz rewidowano wiele funkcjonujących w dotychczasowym stanie wiedzy błędnych mniemań.

Jak wygląda obecny stan badań nad biografią autora⁴⁸? Antoni Szandlerowski urodził się w Ziemi Świętokrzyskiej w Machorach. Drugie imię – Władysław – odziedziczył po wuju Opalskim, który również był księdzem i w którego ślady najprawdopodobniej miał – z woli rodziny – pójść Szandlerowski, jedyny męski potomek spośród trojga rodzeństwa, które dożyło wieku dorosłego (razem z Karoliną Michaliną oraz Bronisławą). Rodzina należała do zubożałej szlachty. Ojciec, Karol Szandlerowski, z zawodu był stolarzem, prawdopodobnie niepiśmiennym, co świadczy o niemal całkowitej pauperyzacji rodu. Matka natomiast, Scholastyka z Opalskich, należała do drobnego mieszczaństwa. Trudno stwierdzić jednoznacznie, czy decyzja o wstąpieniu do seminarium była samodzielnym wyborem Szandlerowskiego, czy może narzuconym bądź przynajmniej zasugerowanym przez matkę. Kariera duchowna stanowiła być może jedyny ratunek dla rodziny, która – nieporadna życiowo oraz społecznie – popadała w coraz większe kłopoty finansowe. Świadczą o tym liczne przeprowadzki. Pierwszą próbą zyskania nowych perspektyw było przeniesienie się rodziny do Warszawy około roku 1880. Szandlerowscy zamieszkali przy ulicy Pięknej, później jednak przeprowadzali się wielokrotnie: na Wilczą, Komitetową oraz Powązkowską. Wczesne wydanie za mąż sióstr przyszłego literata tylko potwierdza przypuszczenie o pogłębiających się trudnościach finansowych.

⁴⁷ A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 162–163.

⁴⁸ Rekonstrukcja biografii (z wyjątkiem miejsc, gdzie jest to podkreślone) na podstawie publikacji: D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów biograficznych*, [w:] „Poeta ze średniowiecznej ekstazy”. *Ksiądz Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, red. K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, Łódź 2022, s. 13–46.

Wstąpienie młodego Szandlerowskiego w 1896 r. do seminarium duchowego oraz studia teologiczne w Rzymie wydają się kolejnym chybionym środkiem zaradczym, podyktowanym być może przez powierzchowność i temperament jedyne go syna, którego egzaltacja będzie doskonale widoczna w całej późniejszej twórczości. Badacze Szandlerowskiego podkreślają niekiedy, że była to świadoma i dobrowolna decyzja młodego człowieka⁴⁹. Wszelako obranie takiej ścieżki zawodowej nijak nie licowało z duchowością chłopaka, który odznaczał się silnym indywidualizmem oraz postawą artystowską wobec świata, sztuki, pieniędzy oraz życia, postawą niefrasobliwą, buntowniczą. Był ponoć, jak podaje Helsztyński, „typem sarmackiego optymisty”⁵⁰. Posiadał jednak dar oratorski – podczas recytowania jednego z dzieł, *Parakleta*, jego oczy ponoć „zaszklily się od entuzjazmu”, zaś pierwsze słowa „wypowiedział czarodziejskim głosem”⁵¹.

Po czterech latach Szandlerowski otrzymał święcenia kapłańskie. Został wikarym w kościele św. Doroty w Mileszkach oraz Chojnach, zaś w roku 1903 przeniesiono go do samej Łodzi, do parafii Św. Krzyża. Wówczas zaprzyjaźnił się z malarzem Franciszkiem Łubieńskim (krewnym proboszcza parafii – prałata Zygmunta Łubieńskiego), co być może stanowiło dodatkowy impuls do rozpoczęcia pracy artystycznej. Pod pseudonimami: Antoni Ziemic, Agni, A-ni opublikował Szandlerowski kilka wierszy (*Z mojego ogrodu*, *Do...*, *Pieśni*). Wybór wschodniego bóstwa ognia (Agni) na artystyczne *alter ego* podkreśla silną fascynację młodopolską estetyką⁵². I rzeczywiście, Szandlerowski pragnął brać czynny udział w życiu artystycznym, komentował między innymi – zresztą negatywnie – tragedię *Ananke* Mieczysława Hertza oraz stworzył swój własny, lecz nawiązujący do kręgów biblijnych utwór dramatyczny *Samson*. Z wyjątkiem drobnych wyimków tekst nie zachował się do dzisiejszych czasów, nie przepadł jednak bez echa, gdyż za życia autora był czterokrotnie inscenizowany (21, 22, 23 i 27 maja 1904 r.) w teatrze Victoria pod ówczesnym kierownictwem Mariana Gawalewicza.

Po ukończeniu seminarium buntownicza postawa Szandlerowskiego nabiera lucyferycznego rysu, Biliński określa za Bolesławem Bukasiewiczem tę postać jako wręcz faustyczną⁵³. Działania pisarza od samego początku przebiegały pod znakiem silnego buntu wobec świata oraz rządzących nim reguł. Podobnie twórczość – zapoczątkowało ją wydanie

⁴⁹ Zob. S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza...*, s. 39.

⁵⁰ Tamże, s. 38.

⁵¹ Ten i poprzedni cytat: A. Skarbak-Sokołowska, *Czas udręki i czas radości. Wspomnienia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 261.

⁵² J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdynia-Gdańsk 1987, s. 215.

⁵³ Zob. K. Biliński, *Dramaty Antoniego Szandlerowskiego – w poszukiwaniu młodopolskiego Fausta*, [w]: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 2., red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2001, s. 101–110.

heroikomicznego paszkwilu na kler pod tytułem *Elenchus cleri alias choleri saecularis ac irregularis Consistorii Varsaviensis pro Anno Domini 1906 abo Ołtarzyk Złoty, gdzie znajdziesz sprosne żywoty braciej konsystorskiej*⁵⁴. Najprawdopodobniej również w tym samym roku Szandlerowski poznał swoją przyszłą „czarną mużę” oraz miłość życia – Helenę Beatus, która, powodowana doń uczuciem, zdecydowała się w roku 1907 dokonać konwersji⁵⁵. Ich spotkanie rozbudziło uśpioną do tej pory potencję twórczą skonfliktowanego wewnątrznie księdza.

Pisarstwo Antoniego Szandlerowskiego może budzić we współczesnym czytelniku konsternację. Złożyło się na to wiele czynników, zarówno historycznoliterackich, jak i biograficznych. Wówczas doceniany przez nieliczne grono, dziś Szandlerowski pozostaje ciekawostką, trudną do przeanalizowania oraz niepodlegającą jednoznacznej ocenie. Stosunek współczesnych, zarówno badaczy, jak i czytelników, do twórczości tak skomplikowanej i naznaczonej licznymi, prywatnymi rozterkami, będzie musiał chyba pozostać ambiwalentny. Tak samo było za życia Szandlerowskiego. Zdecydował tu zapewne miłosny skandal, jaki towarzyszył wydawaniu kolejnych dzieł. Istotne uwarunkowanie pisarstwa Szandlerowskiego wymaga skupienia się nadziejach (choć oczywiście nie wyłącznie) jego zakazanego afektu. Nagłe, niezwykle silne i trwałe uczucie zainspirowało autora do tworzenia kolejnych tekstów i zmonotematyzowało jego dzieła, wytyczyło szlak jego literackiej biografii. Wszystko wokół – młodopolska symbolika, rozbudowane metafory, opisy pogrążania się w niebycie – to mistyczne maski zmysłowości, które nakładają na siebie zakochani, aby nie musieć nazywać grzechu (grzechu w ujęciu aksjologii chrześcijańskiej) po imieniu. W efekcie wszystkie teksty skonfliktowanego wewnątrznie autora, wyłączając zaginiony paszkwil na kler, choć wpisujące się w nurt modernizmu katolickiego, skupiają się na „zakazanym”, bo zmysłowym uczuciu do kobiety. Należą do nich wspomniane już teksty, zaginiony *Samson* (1904), a także *Maria z Magdali* (1906), *Tryumf* (1906) oraz *Paraklet* (1906). Szandlerowski napisał ponadto zbiór wierszy *Sąd wam niosę!* (1907), zawierający liryki o tej samej, miłosnej tematyce. Po śmierci autora, z inicjatywy Beatus, ukazały się jeszcze dzieła zebrane, w tym wydana dwukrotnie korespondencja listowna zakochanych – *Confiteor* (1912), którego literacki materiał powstał mniej więcej podczas tworzenia *Parakleta*. Szandlerowski opublikował również pracę badawczą pod tytułem *Rzym: mozaika, jako chrześcijańska sztuka bazylikowa. Studium archeologiczne* (1911), a także podjął próbę napisania poematu *Raj*, którego

⁵⁴ Tekst nie zachował się do naszych czasów, gdyż zaraz po jego publikacji władze archidiecezji warszawskiej sukcesywnie wykupywały i niszczyły cały jego nakład (zob. E. Kozikowski, *dz. cyt.*, s. 297).

⁵⁵ D. Samborska-Kukuć, *dz. cyt.*, s. 29.

fragment znajduje się w „Tygodniku Ilustrowanym” (1911, nr 9, 12) oraz „Dzienniku Chicagoskim” (1911, nr 152). Przed śmiercią opublikował jeszcze pracę *O „Bogu Jezusie” A. Niemojewskiego*.

Kim zatem była muza Szandlerowskiego, Helena Beatus, ukrywająca się w *Paraklecie* i *Tryumfie* pod wymownym pseudonimem „Bożenna”, oznaczającym dar od Boga? Helsztyński pisze, że dwoje zakochanych spotkało się podczas zebrania koła charytatywnego w 1905 r.⁵⁶ Badacz określa Beatus jako neofitkę, zaś Szandlerowskiego jako „ośnionego osobowością nowo nawróconej”⁵⁷. Relację tę potwierdza także Anna Skarbak-Sokołowska, która opisuje kobietę jako „piękną Żydówkę o łagodnych oczach i złotawych włosach”⁵⁸. Wspomina o tym i Biliński w swoim haśle osobowym⁵⁹. Samborska-Kukuć kontestuje natomiast dotychczasowe ustalenia, przywołując osobliwą dedykację z tomu poezji *Sąd wam niosę!* opatrzoną datą 6 listopada 1906 r. Brzmi ona: „Kochanemu Władysławowi Voyd[...] w podzięcie za jego poddasze, które mi dało gody nieznane”⁶⁰. Chodzi o Władysława Woydynę, polskiego artystę-malarza – to właśnie w jego *atelier* w Warszawie miało prawdopodobnie miejsce „bliższe poznanie Szandlerowskiego i Beatus”⁶¹.

Po poznaniu Szandlerowskiego Beatus opuściła męża. Prawdopodobnie to pod wpływem osobowości księdza zdecydowała się przejść na wiarę katolicką – moment konwersji Samborska-Kukuć na podstawie odnalezionego aktu chrztu datuje na rok 1907⁶².

Oba sądy dotyczące pierwszego spotkania przyszłych kochanków mają swoje uzasadnienie. Ale na oba można też spojrzeć krytycznie. Represje władz kościelnych zapoczątkowane już w 1905 r., a także treść *Samsona* (tragedii, przypomnijmy, z roku 1904), zaskakująco zbieżna z akcją *Tryumfu* (o czym szerzej w rozdziałach poświęconych tym dramatom), bo opisująca miłość mężczyzny do kobiety należącej kulturowo oraz duchowo do zupełnie odmiennego aksjologicznie świata, otóż wszystko to może świadczyć, że Szandlerowski poznał Beatus nie w 1906 r., ani nawet nie w 1905, a jeszcze na rok przed zebraniem koła charytatywnego w Warszawie. Konwersja Beatus z 1907 r. nie była przecież spowodowana chwilowym impulsem, stanowiła raczej powolny proces, a wręcz formalną procedurę polegającą na zapoznaniu konwertytki z systemem wierzeń oraz zasadami rządzącymi działaniem całej religijnej organizacji. Wszelako możliwe też, że w *Samsonie*

⁵⁶S. Helsztyński, *dz. cyt.*, s. 43.

⁵⁷Tamże, s. 44.

⁵⁸Zob. A. Skarbak-Sokołowska, *dz. cyt.*, s. 260.

⁵⁹K. Biliński, *Szandlerowski Antoni...*, s. 602.

⁶⁰D. Samborska-Kukuć, *dz. cyt.*, s. 27–28.

⁶¹Tamże, s. 27.

⁶²Tamże, s. 29.

Szandlerowski opisał po prostu idealną, wymarzoną i (co nie wyklucza się wzajemnie) nieszczęśliwą miłość, którą, poznawszy Beatus, po prostu mniej lub bardziej świadomie wcielił w życie.

Niezależnie od tego, czy wydarzenia miały miejsce w roku 1904, czy też 1906, kobieta była już w związku małżeńskim z przeszło dwadzieścia lat starszym Salomonem Beatusem. Wyszła za niego mając prawdopodobnie lat siedemnaście⁶³. Mężczyzna był ponoć prymitywny oraz zaborczy, co tylko przyspieszyło decyzję Beatus o jego opuszczeniu⁶⁴. W związku tym od samego początku nie udało się jej zaznać ani szczęścia, ani spełnienia, co potwierdza Samborska-Kukuć, która pisze:

Mąż okazuje się apodyktyczny, zrzędlivy, nie pojmuje intelektualnych i artystycznych potrzeb młodej żony. Niemożność porozumienia się w niemal każdej kwestii, codzienne sprzeczki i brak wyższych aspiracji męża mimo materialnej dogodności powodują narastającą frustrację i poszukiwanie inspiracji w działalności dobroczynnej i religii katolickiej⁶⁵.

Miłość Beatus i Szandlerowskiego, dokumentowana na bieżąco przez twórczość literacką, nie mogła przejść bez echa. Księdza katolickiego dosięgnął nie tylko ostracyzm społeczny, lecz również – co było do przewidzenia – represje ze strony władz kościelnych. Był on wielokrotnie przenoszony z parafii na parafię. Jak podaje Biliński, już w roku 1905 r. został jako wikary asygnowany do parafii w Kamieńczuku (pow. wyszkowski), a w roku 1906 kolejno: do Żychlina (pow. kutnowski), Goszczyna (pow. grójecki) i Mąkolic koło Łodzi⁶⁶. Następnie „w r. 1907 władze kościelne dwukrotnie przenosiły Szandlerowskiego: najpierw do parafii w Kampinosie koło Błonia, a później do parafii w Pustelniku koło Warszawy”⁶⁷.

Mimo licznych przeciwności uczucie dwojga zakochanych przez najbliższe lata rozkwitało. W 1909 r. Szandlerowski udał się na przyznane już rok wcześniej stypendium umożliwiające mu badanie sztuki bizantyjskiej. Władze kościoła pragnęły w ten sposób ostudzić miłosne zapały księdza, wyjazd separacyjny przeistoczył się jednak w „miesiąc miodowy” dwojga zakochanych – w Neapolu na pisarza czekała Beatus ze swoją córką. Podczas tego okresu oboje podróżowali razem po Włoszech, byli między innymi na Sycylii, następnie zwiedzali Francję.

Po powrocie Szandlerowskiego władze kościelne „zesłały” go do Grochowa pod Kutnem, gdzie pisarz zamieszkał razem ze swoją rodziną i...ukochaną, podającą się za jego siostrę (łącznie na plebanii mieszkało siedem osób). W utrzymaniu pomagała sama Beatus,

⁶³ D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 347.

⁶⁴ G. Legutko, *dz. cyt.*, s. 97–98.

⁶⁵ Tamże, s. 248.

⁶⁶ K. Biliński, hasło: *Szandlerowski Antoni*, s. 602.

⁶⁷ Tamże.

udzielając lekcji francuskiego, włoskiego oraz muzyki okolicznym ziemianom. W roku 1910 autor *Parakleta* został świadkiem na ślubie malarza Antoniego Gawińskiego. Podczas uroczystości prawdopodobnie pojawił się w towarzystwie ukochanej. Z czasem sytuacja na grochowskiej plebanii stawała się coraz bardziej napięta. W wyniku rodzinnych spięć matka Szandlerowskiego wraz z jego dwiema siostrami opuściła Grochów, a ojciec obwieścił w okolicy sekret syna. Musiało to bardzo negatywnie wpłynąć na stan psychiczny księdza-poety, a zarazem na jego relacje z wiernymi, sytuacja zaś Heleny stała się ze wszech miar niezręczna. Niemniej i w tym czasie Szandlerowski pracował, zdążył jeszcze napisać studium krytyczne *O „Bogu Jezusie” A. Niemojewskiego*.

Wielkie literackie plany przekreśliła nagła śmierć autora w wieku niespełna trzydziestu trzech lat – zawiniło tu najprawdopodobniej słabe zdrowie pisarza, który, jeśli wierzyć relacji Beatus w *Zachodzie*, czterokrotnie zachorował na zapalenie płuc. Helsztyński wskazuje natrudną do zidentyfikowania infekcję ucha⁶⁸, natomiast Samborska-Kukuć jako najbardziej przekonujący powód śmierci podaje różę, chorobę skóry, na którą autor zapadł po powrocie z pogrzebu księdza Bolesława Czyży i która miała poważne powikłania⁶⁹. Po śmierci pisarza Beatus zebrała większość dzieł, zajęła się ich edycją oraz wydała je w następującej kolejności: *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Confiteor*⁷⁰ (1912), *Pisma Antoniego Szandlerowskiego (Poezje)*⁷¹ (1912), *Pisma Antoniego Szandlerowskiego (Poświat). T. III: Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach*⁷² (1914) oraz *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Tom IV: Maria z Magdali. Tryumf*⁷³ (1914). Wydania te, zdobione przez Antoniego Gawińskiego, malarza i wieloletniego przyjaciela twórcy, będą główną (choć nie jedyną) źródłową podstawą badawczą niniejszej pracy.

⁶⁸ S. Helsztyński, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie...*, s. 239.

⁶⁹ D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 352–353.

⁷⁰ A. Szandlerowski, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Confiteor*, Warszawa 1912. Skrót w pracy: C.

⁷¹ Tenże, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego (Poezje)*, Warszawa 1912. Skrót w pracy: SWN.

⁷² Tenże, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. T. III: Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach*, Warszawa 1914. Skrót w pracy: P.

⁷³ Tenże, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. T. IV: Maria z Magdali; Tryumf*, Warszawa 1914. Skróty w pracy odpowiednio: MM; T.

CONFITEOR

1.1. Wprowadzenie

Jak podaje Helsztyński, Szandlerowski był to autor, który niezwykle przeżywał każdy swój tekst, cyzelował go i dopracowywał tak, aby jak najściślej oddawał nastroje ducha artysty⁷⁴. Jego język jest wyszukany, młodopolski, z dzisiejszej perspektywy mogący sprawiać wrażenie demonstracyjnego, a nawet pretensjonalnego⁷⁵. Miało to za zadanie zainicjować młodopolską karierę artystyczną Szandlerowskiego. Grażyna Legutko, która pisała o nekrologach jakie powstały po śmierci Szandlerowskiego, wskazała, że w pismach upamiętniających życie poety dominowała teza, iż jego teksty powstawały pod wpływem impulsu, może nawet spontanicznie⁷⁶. Tak mogło się wówczas wydawać z uwagi na rozlewność formy. Dalsze dociekania zweryfikują czy opinie współczesnych Szandlerowskiemu aby na pewno były słuszne.

Zaplecze teoretyczne dociekań dotyczących zbioru *Confiteor* stanowią uwagi na temat struktury listów i specyfiki ich języka. Szczególnie pomocna jest rozprawa Stefanii Skwarczyńskiej – *Teoria listu*⁷⁷, a także jej dużo późniejszy artykuł: *Wokół teorii listu (Paradoksy)*⁷⁸. Pierwsza z wymienionych prac Skwarczyńskiej jest tekstem kompleksowym, opisującym różne formy epistolograficzne, rozmaite strategie, jakie objąć może zarówno twórca listu, jak również jego badacz. Dzięki ustaleniom uczonej można stworzyć w miarę ścisły opis będący charakterystyką zbioru *Confiteor*.

Tematem (niedatowanych) listów Szandlerowskiego i Beatus jest miłość. Ich miłość. Silne uczucie stworzyło wspólne pole dla życia duchowego dwojga kochanków – kobieta, jako powiernik zwierzeń, bierze w tym przypadku czynny udział w przeżyciach autora. Dominantę artystyczną stanowi styl poetyczny z całym bogactwem jego środków, Szandlerowski chętnie operuje symbolem, metaforą i wyszukаныmi porównaniami. Listy napisane prozą bywają przeplatane fragmentami lirycznymi, mającymi za zadanie opisać sny, przeobrażenia duchowe, pejzaż duszy samego autora albo zobrazować jego skomplikowane, niewyraźne przy pomocy suchej relacji rozterki. Narracja jest więc przeważnie emocjonalna, niekiedy jednak wypierana przez styl rzeczowy – ma to jednak miejsce wyłącznie w przypadkach,

⁷⁴ S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza...*, s. 42.

⁷⁵ Zob. L. Szaruga, *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997, s. 55, 65.

⁷⁶ G. Legutko, „Umarł poeta. W ciszy i milczeniu grób jego”. *O nekrologach Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*, s. 65–66.

⁷⁷ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 11.

⁷⁸ Taż, *Wokół teorii listu (Paradoksy)*, [w:] tejsze, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 178–186.

kiedy autor relacjonuje przebieg swojej choroby, swój filozoficzny światopogląd czy refleksje na temat ludzkości, ewolucji uczuć oraz duchowej przyszłości rodzaju ludzkiego. Wówczas korespondencja przekształca się w list-traktat. To jednak wyjątki – w przeważającej części *Confiteor* obfituje w liczne zdobniki oraz emocjonalizmy; Szandlerowski chętnie, może nawet z nadmiarem stosuje wykrzyknienia, wielokropki, neologizmy i paralelizmy obrazujące zarówno wielkość uczucia, jak i rozterki wynikające z rozdarcia między obowiązkiem posługi kapłańskiej, a pragnieniem erotyczno-emocjonalnej samorealizacji. To właśnie dlatego dominantę artystyczną zbioru stanowi sakralizacja afektów, a nawet popędów autora – na każdej stronie zwraca się on do ukochanej w sposób niezwykle czuły, przypisując jej jednocześnie właściwości rozlicznych symbolów biblijnych. Zbiór został ponadto wzbogacony o liczne opowiadania, które nie relacjonują zdarzeń bieżących, stanowią zaś próby liryczno-prozatorskie przejawiające się w parafrazach i reinterpretacjach wątków biblijnych bądź są wystylizowanymi na hymn formami prozy poetyckiej. Synkretyzm rodzajowy to termin, który najlepiej opisuje zbiór listów *Confiteor*. Płynność gatunkowa obejmuje zatem: pieśni pochwalne, stylizacje biblijne, traktaty naukowe i artystyczne opisy przeżyć wewnętrznych⁷⁹. Bogactwo form stylu utworzyło doskonały grunt, by sublimować niepożądane popędy w nieoczekiwany, a niekiedy wręcz zaskakujący sposób.

„Żywy majestat, jakim tchnie ów ogrojec” – takimi słowami Jankowski określił zbiór listów Szandlerowskiego do Beatus. Helsztyński z kolei nazwał adresata i adresatkę „Abelardem i Heloizą warszawskich Powązek”⁸⁰. *Confiteor* został wydany w 1912 r. po śmierci autora, z inicjatywy Beatus. Powstawał mniej więcej równoległe z *Parakletem*, a zatem około roku 1908 – świadczy o tym fakt, że Szandlerowski relacjonuje ukochanej

⁷⁹ Tekst wpisuje się ponadto we współczesny sposób rozumienia gatunku, jakim jest list, gdyż ma charakter nie tylko autobiograficzny, lecz również performatywny i metaepistolarny. Anita Całek pisze: „Przez pojęcie list rozumiem taki tekst kultury, który jako gatunek wypowiedzi stanowi całość odrębną, autonomiczną, specyficznie skomponowaną i wyznaczającą własne wewnętrzne reguły komunikacyjne, równoległe wchodzi w interakcję z rzeczywistością (do której się odnosi), nadawcą (oraz wydawcą i badaczem – jako nadawcami »drugiego«, a także »trzeciego« poziomu) i odbiorcą (oraz czytelnikami – odbiorcami na kolejnych poziomach opublikowanej lub upublicznionej korespondencji). Pełni funkcję werbalnej reprezentacji nadawcy i jego świata wewnętrznego, ma więc charakter podmiotowy i subiektywny (a cecha ta jest dla niego konstytutywna). Jest równocześnie relacyjny jako skierowany do adresata oraz będący ekwiwalentem rozmowy i relacji wzajemnej, kreuje zatem określoną sytuację komunikacyjną. Jako tekst pisany w określonym miejscu oraz czasie jest aktualny i momentalny, powstaje na bieżąco w biegu życia, dlatego odzwierciedla konkretną sytuację podmiotu (niezależnie od zniekształceń wynikających z procesu autoprezentacji). Równocześnie zakłada dystans czasowy i przestrzenny, a na jego ostateczny kształt ma wpływ medium pośredniczące (środek przekazu, za pomocą którego dociera on do odbiorcy). W aspekcie pragmatycznym reprezentuje działanie symboliczne, kreując wyobrażoną przestrzeń spotkania (w paradygmacie »rzeczywistości wykreowanej kulturowo«), które jednakże ma realny wpływ zwrotny na nadawcę (wymiar praktyk Siebie i autokreacji), na odbiorcę (wymiar performatywny) i na kształtowanie praktyk epistolograficznych (wymiar metaepistolarny)”. A. Całek, *Nowa teoria listu*, red. Z. Pietrzyk, Kraków 2019, s. 82.

⁸⁰ Zob. S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza...*, s. 38–49.

proces twórczy. Zbiór stanowi ponadto zapis bogatych uczuć i rozterek autora, który prócz inspiracji artystycznych prawie nigdy nie opisywał bieżących wydarzeń, skupiał się natomiast na życiu wewnętrznym – emocjach, przemyśleniach, snach oraz wizjach z pogranicza nocnych mar i rzeczywistości. Czynił to językiem nietypowym, znanym jemu oraz jego ukochanej, natomiast dla osób z zewnątrz wydający się dziwnym, trudnym do rozszyfrowania. Analizując i interpretując tak prywatny, wręcz intymny, a nawet efemeryczny⁸¹, jak określiłaby może Skwarczyńska, przejaw piśmiennictwa, trudno nie uciekać się do biografizmu, należy jednak pamiętać, że poetyckie „ja” mówiące w zbiorze *Confiteor* zostało w pewnej mierze przez autora wykreowane, nawet jeśli pozostaje pod wieloma względami tożsame z twórcą. Są to przecież listy, intymistyka mająca konkretnego nadawcę i konkretną odbiorczynię, co właśnie ze względu na swoją formę oraz wspomnianą relację nadawczo-odbiorczą sugeruje ściśle literackie odczytanie utworu⁸².

Małgorzata Czermińska pisze:

Badacze literatury zajmowali się zazwyczaj listami pisarzy, traktując je jako dokument biograficzny lub laboratorium twórczości. Listy jako samoistne dzieło stawały się przedmiotem zainteresowania historyków literatury przede wszystkim w wypadku autorów, którzy byli albo wyłącznie epistolografami, jak pani de Sévigné, albo pozostawili obszerną i wyróżniającą się licznym i walorami korespondencję, jak Zygmunt Krasiński⁸³.

Nie ulega zatem wątpliwości, że *Confiteor* należy czytać jako dzieło samoistne. Listy to przykład bogatego pod względem walorów artystycznych dokumentu przeszłości, dlatego stanowią tak dobry punkt wyjścia do analizy twórczości Szandlerowskiego. W epistolografii bowiem znajdują się cenne wskazówki, bez których wiele ważnych tez dotyczących interpretacji dramatów mogłoby pozostać wyłącznie w sferze domysłów, niewpisujących się w formę naukowego dyskursu.

Dzieje się tak z kilku powodów. Życie i twórczość Szandlerowskiego zostały ze sobą nierozzerwalnie sprzężone, warto więc w pierwszej kolejności przeanalizować intymny zbiór listów *Confiteor*, a dopiero następnie przyjrzeć się dramatom. Podobną decyzję podjęła Beatus, wydając po śmierci dzieła zebrane Szandlerowskiego – ku zaskoczeniu krytyki w pierwszym tomie znalazły się właśnie teksty epistolograficzne⁸⁴. Szandlerowski w zbiorze listów wyjaśnia, co dokładnie rozumie pod pojęciem „cudu” (termin ten pojawia się potem w *Trumfie* oraz *Paraklecie* i oznacza miłość dwojga zakochanych, inicjującą proces

⁸¹ Zob. S. Skwarczyńska, *loc. cit.*

⁸² J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 213.

⁸³ M. Czermińska, *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 28.

⁸⁴ Zob. G. Legutko, „*Miłość nasza jest jak Sfinks...*”, s. 100.

ogólnoludzkiej przemiany duchowej), zdradza się z cechami charakteru, które przelewa następnie na swoich bohaterów (zwłaszcza na Judasza w *Marii z Magdali* oraz obu Ziemiców, w *Tryumfie i Paraklecie*). Wykłada ponadto szczegółowo swoją „filozofię duchową”, bez której nie sposób zrozumieć konstrukcji dramatów. Wszystko to w zbiorze *Confiteor* zostało wyłożone wprost, listy te stanowią zatem swego rodzaju księgę deszyfrującą, umożliwiającą pogłębioną interpretację większości tekstów Szandlerowskiego, objaśniającą symbolikę, wydarzenia oraz założenia filozoficzne patronujące całej twórczości. Dlatego opracowanie zbioru będzie miało charakter bardziej przeglądowy – uświadamiający motywy, które interesowały Szandlerowskiego oraz ukazujący jego skomplikowaną płaszczyznę intelektualno-emocjonalną, a także pragnienie zespolenia z ukochaną w dwoistej jedności⁸⁵.

Ponadto w *Confiteor* zawarta została przede wszystkim filozofia patronująca dalszej twórczości autora, przez treść przebijają się jego inspiracje oraz doświadczenia lekturowe, jego symboliczny sposób myślenia. Przede wszystkim jednak – podmiot to emocjonalny kochanek, młody mężczyzna rozdarty między przysięgą celibatu, koniecznością kontynuowania posługi kapłańskiej i płomienną, naznaczoną silnym erotyzmem miłością do kobiety⁸⁶. To najprawdopodobniej po prostu *alter ego* pisarza, jego wyrazista, rzucająca się w oczy, bo umieszczona na pierwszym planie, maska. Jakiel określa podmiot mówiący w *Confiteor* jako „konstrukcję «ja» kapłańskiego”, u którego można zaobserwować „fazy wewnętrznych zmagania kapłana, który na swą kochankę będzie oczekiwał «z kielichem, z ofiarnym ołtarzem»”⁸⁷. Widać to, jak stwierdza badacz, przede wszystkim w liryce, lecz wyraźniej jeszcze w zbiorze *Confiteor*. Nadawca listów jest niezwykle rozchwiany emocjonalnie, jego codziennemu egzystowaniu towarzyszą liczne dolegliwości charakterystyczne dla osób neurotycznych, jawi się ponadto jako chorowity i słaby. Sił dodaje mu wyłącznie afekt, jakim obdarzył ukochaną, nie jest więc do końca prawdą, że Beatus „przybywa [...] poniekąd jako intruz w zamkniętą przestrzeń eucharystycznego kapłaństwa”⁸⁸. Szandlerowski to wizjoner starający się przenieść miłość łączącą dwoje zakochanych na wyższy, duchowy, chrystologiczny poziom. I właśnie z tego powodu Helsztyński uznał zbiór listów za poetycką kontynuację zakazanej miłości znanej z historii o Abelardzie i Heloizie, zreinterpretowanej w XVIII w. przez Jana Jakuba Rousseau w *Nowej Heloizie*. Podobnie jak w dziele francuskiego pisarza, również Szandlerowski zakłada maski,

⁸⁵ Por. tamże, s. 107–111.

⁸⁶ A. Skarbek-Sokołowska, *dz. cyt.*, s. 260.

⁸⁷ E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 216.

⁸⁸ Tamże, s. 217.

aby ukryć swoją miłość, swoją zmysłowość⁸⁹. Nie czyni tego jednak, jak dawni trubadurzy, pod pozorem oficjalności, zasłania się za to naukowymi rozważaniami oraz konstruowaniem opisów widm, pejzaży, symboli oraz somatycznych stanów, które swą grozą sublimują strach przed własnym, seksualnym popędem.

1.2. Mity, miłość i filozofia. O młodopolskiej retoryce zbioru listów

Aby zrozumieć zarówno *Confiteor*, jak również całość twórczości Szandlerowskiego, należy – prócz brania pod uwagę uwarunkowań biograficznych – przyrzeć się również wysublimowanej retoryce, dostrzec chwyt, po jakie sięga autor, a także ustalić, jakie poglądy wyznaje pisarz, jakie postawy prezentuje oraz które teksty kultury wywarły na niego szczególnie wpływ, z jakich czerpał największą inspirację. Wszystko to bowiem stanowi pokaz swego rodzaju zmysłowych masek, które wysuwają się na pierwszy plan podczas lektury. Młodopolska symbolika, choć istotna, stanowiła narzędzie, którym posłużył się Szandlerowski, aby przedstawić swoje skomplikowane perypetie uczuciowe. Czyni to z *Confiteor* szczególnie rodzaj listów:

Odpowiedź na pytanie, czym jest list artysty, nie zaczyna się od wskazania roli nadawcy i nie kończy na wyznacznikach retorycznych dyskursu. Niewątpliwie jest to pojęcie bardzo mocno osadzone w historii; list artysty będzie tym, co w pewnym czasie i miejscu przez pewną społeczność zostało za taki list uznane. Utajony żywot, jaki wiezie list od czasu napisania, bywa często frapujący, pełen zwrotów akcji i dramatycznych niespodzianek. Moment ujawnienia a zatem ukonstytuowania w swym bycie „listu artysty” może być równie intrygujący. *Pro captu lectoris habent sua fata... epistulae*⁹⁰.

Tak o listach artystów ogólnie pisała Magdalena Popiel. Na podstawie spostrzeżeń badaczki warto zadać kolejne pytanie: w jaki sposób Szandlerowski wprowadza do tekstu symbole, bogaty wachlarz niekiedy sprzecznych uczuć, miłosne wyznania, słowem – cały artystyczny sztafaż opisujący emocje, afekty, tłumione popędy? Jak konstruuje wypowiedź literacką? Jaką – mówiąc metaforycznie – mimikę posiadają kolejne nakładane przez Szandlerowskiego maski? Silna ekspresja, mity (w tym toposy biblijne), metaforyczne obrazy dwojga zakochanych odgrywających miłosny spektakl, nawiązania kulturowe i filozoficzne opisy miłości oraz innych stanów emocjonalnych związanych z silnym uczuciem, dominująca kolorystyka ciemnych barw.

⁸⁹ W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań 2004, s. 145.

⁹⁰ M. Popiel, *List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4 (88), s. 117.

Mity i toposy biblijne

Powtórzyć należy, że zakazana miłość Szandlerowskiego spotkała się z dezaprobatą Kościoła i napiętnowaniem kochanków. Brawurowa postawa księdza wiązała się z całym szeregiem negatywnych emocji, z niepokojem, zwątpieniem, niepewnością w odniesieniu do przyszłości, rozdarciem między dwiema równorzędnymi wartościami: pragnieniem miłości oraz koniecznością spełniania powinności, a także strachem przed odrzuceniem społecznym oraz w konsekwencji – z życiem na jego peryferiach, być może w nędzy i poniżeniu. Aby dać wyraz wszystkim tym negatywnym uczuciom oraz trudnym do przezwyciężenia lękom, Szandlerowski stosował wyjątkowo żywiołową ekspresję. Emocje pisarza rzadko kiedy zostają wyrażone wprost. Maskuje je ekspresywizm zbioru listów *Confiteor*, polegający przede wszystkim na wykrzyknieniach, fragmentarycznych zdaniach, porwanych, niedokończonych myślach, zdaniach porozdzielanych licznymi wielokropkami. W momentach wyjątkowo silnego natężenia negatywnych emocji autor stosuje także niedomówienia (*aposiopesis*). Jest to zabieg charakterystyczny dla estetyki młodopolskiej, zwraca na niego uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska, pisząc, że „podstawową [...] cechą nowej, symbolistycznej poezji uczyniono ekspresję pośrednią (*expression indirecte*) transpozycję, równoważnik, ekwiwalent stosowane w miejsce wyrazu bezpośredniego”⁹¹. Proza Szandlerowskiego, silnie spoetyzowana, stosuje wszystkie wymienione przez badaczkę zabiegi, ale najczęściej spotykanym jest ekwiwalent. Pojawia się on w tekście zazwyczaj pod postacią symbolu biblijnego bądź motywu zaczerpniętego z mitologii.

Jak pisze Wojciech Kaczmarek: „Biblia jest punktem odniesienia zawsze wyjątkowym: przywołanie jakichś scen czy postaci związane jest bowiem z odniesieniem się do horyzontu aksjologicznego, w jaki uwikłany jest podjęty fragment z Biblii”⁹². Postaci Szandlerowskiego należą jednak przeważnie do bardziej zróżnicowanych porządków. Prometeusz, Maria Magdalena, a następnie Wenus potrafią pojawić się w swoim bezpośrednim sąsiedztwie. Nie świadczy to jednak o niefrasobliwości autora w dobieraniu motywów oraz stosowaniu przypadkowych nawiązań kulturowych – przeciwnie, eklektyzm była to w literaturze Młodej Polski popularna praktyka, a wskazywał na nią już Wojciech Gutowski⁹³. Polegała ona na mieszaniu systemu symbolicznego więcej niż jednej religii w myśli zasady *spiryтус flat ubi vult*. Warto zauważyć, że wszystkie postaci: Jezus, Maria Magdalena, Jan Chrzciciel, Salome,

⁹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 19.

⁹² W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi...*, s. 41.

⁹³Zob. W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 28.

Orfeusz, Jazon, Wenus czy Prometeusz pojawiają się w zbiorze listów jako archetypy i w pisarstwie Szandlerowskiego zostają przekształcone w toposy miłości, nieważne, czy byłaby to miłość ziemską, duchową, boską, ciemną, zawiedziona czy nawet obejmująca całą ludzkość. To kolejny dowód, że nie są one przez Szandlerowskiego dobierane mimowiednie, wszak *Confiteor* określa obsesja, może nawet szaleństwo sakralizowanego afektu.

I rzeczywiście, strach przed przyszłością malującą się w barwach uczuciowego niespełnienia zaznacza się niemal w każdym z listów zawartych w zbiorze. W jednym z nich Szandlerowski pisze: „Na Twoim czole zawsze dojrzę znak świętej dłoni, która spoczęła na Tobie!... Z Twych dłoni czytać będę oną Pieśń nad Pieśniami naszego życia...” (C 58). Dostrzega więc w postaci ukochanej piętno Kainowe, może nawet rozterki Absaloma. Rozpaczliwe pragnienie, aby zjednoczyć się z ukochaną w komunii dusz, „pełni doskonałej, łączącej witalnego Erosa z *sacrum*”⁹⁴, widać w chęci przeniknięcia tajemnic, jakie skrywa przyszłość. W tym celu Szandlerowski odwołuje się do spuścizny Chaldejczyków, by przy pomocy sztuki chiromancji odczytać z dłoni kobiety „Pieśń nad Pieśniami [ich] życia” (C 58). W liniach papilarnych dostrzega miłość naznaczoną cierpieniem, niemożliwą do zrealizowania ze względu na przysięgę celibatu – chyba tylko za cenę potępienia. I tak pod maską rozmowy o chaldejskiej sztuce odkrywania tajemnic jutra Szandlerowski dokonuje w *Confiteor* transpozycji – próba okiełznania nieodgadnionego zostaje przeniesiona na działania mające na celu przepowiedzieć przyszłość. Jest to nie tylko kolejny dowód młodopolskiej praktyki mieszania porządków z różnych systemów religijnych, lecz również kontynuacja korowodu masek – masek ukrywających strach przed przyszłością oraz brak pewności co do podjętych przez siebie decyzji.

Czy Szandlerowski sięgał ponadto po toposy z różnych kręgów kulturowych, aby podkreślać swoje odstępstwo od nauk Kościoła? Jego odszczepienie nie sięgało chyba tak głęboko, zaś korzystanie z szerokiego wachlarza nawiązań ma źródła przede wszystkim w konwencji epoki oraz erudycji autora. Jak twierdzi Legutko, w pojmowaniu istoty religii Szandlerowski skłaniał się „ku przekonaniom modernistów katolickich, traktował ją subiektywnie jako siłę wewnętrzną tkwiącą w każdym wierzącym człowieku”⁹⁵. Rzeczywiście, to swoje uczucia, nie zaś życiową sytuację, Szandlerowski porównuje przecież do „złotego runa”, po które „powędruje poza rzeki i morza, poza góry i pustynie” (C 96), zaś pieśń miłości – do pieśni Orfeusza wyprowadzającego Eurydykę z piekieł (C 129). Silna subiektywizacja przeżyć miłosnych oraz duchowych staje się

⁹⁴Tenże, *Nagie dusze...*, s. 181.

⁹⁵G. Legutko, *Miłość nasza...*, s. 105.

dostrzegalna we wszystkich listach Szandlerowskiego do Beatus. Ich miłość jest ponadto ściśle androgyniczna, pozostająca ponadto w odizolowaniu od reszty wrogiego świata⁹⁶. Jak pisze Eugenia Łoch, „śpiewający Orfeusz i pogrążony w kontemplacji własnego piękna Narcyz uchylają się od trudu i walki, dążąc do radości i pełni”⁹⁷. Po raz kolejny widać więc „dyptyk spirytualistyczny Szandlerowskiego”⁹⁸. Polega on z jednej strony na chęci ucieczki od cielesności, a z drugiej – na pragnieniu złączenia się z ukochaną. Pisarz kamufluje w ten sposób pogoń za szczęściem, marzenie o spełnieniu emocjonalnym u boku ukochanej.

Nieszczęśliwa miłość sprawiła, że Szandlerowski zaczął postrzegać siebie również jako Jezusa kuszonego przez Szatana bądź zagubionego w świecie sprzecznych wartości Edypa, który jako jedyny potrafi rozwiązać zagadkę potwornego sfinksa⁹⁹. Podraza-Kwiatkowska te dwie postaci, młodzieńczego Edypa i kobiecego sfinksa rodem z obrazu Gustawa Moreau, określa jako „nieodłączne”¹⁰⁰ w literaturze Młodej Polski. W *Confiteor* bowiem uczucie jeszcze za życia dwojga kochanków transponowane jest pod postacią mitologicznego monstrum¹⁰¹. Sfinks Szandlerowskiego ma przede wszystkim cechy znanego egipskiego dzieła architektonicznego – istota ta jest odwieczna, „w ziemię wryta” oraz „wyniesiona spojrzeniem i zadumą czoła ponad ziemię” (C 96-97). Zainspirowany egipskim posągiem obraz posiada również cechy zaczerpnięte z innych mitologii. W kulturze starożytnej Grecji była to hybryda o ciele lwa, głowie kobiety, skrzydłach orła i gadzim ogonie. Każdego, kto nie był w stanie rozwiązać nierozwiązywalnej zagadki, sfinks zabijał. Autor sygnalizuje więc niebezpieczeństwo wynikające ze wzajemnego afektu. Uczucie łączące jego i Beatus to w efekcie niepojęta dla zwykłego śmiertelnika tajemnica, którą wyjawic może wyłącznie śmierć. To również obrzęd wtajemniczenia w zagadkę ludzkiej natury, miłości, a nawet rozkoszy płynącej z połączenia się dwóch dusz.

Szandlerowski porównuje miłość do sfinksa z jeszcze jednego powodu. Otóż jest ona „milcząca jak On, jednakże tajemnicą swoją biegnąca szybciej od gwiazd korowodu... wybiegająca nad gwiazdy, księżycy...” (C 97). Uczucie nabiera więc cech pozazmysłowych,

⁹⁶ Tamże, s. 109.

⁹⁷ E. Łoch, *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1988, s. 299.

⁹⁸ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 181.

⁹⁹ Zob. G. Legutko, *Miłość nasza...*, s. 112.

¹⁰⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 134.

¹⁰¹ Sfinks był popularnym symbolem w młodopolskiej literaturze. „Słowniki symboli – pisze Podraza-Kwiatkowska – podają różne znaczenia tej figury: symbol czuwania, wielości, syntezy wiedzy przeszłej, syntezy Matki i Natury; kontemplacji mistycznej, spokoju metafizycznego; symbol rozkoszy Przede wszystkim jednak podkreślają, że sfinks jest najwyższym ucieleśnieniem zagadki, tajemnicy; czuwa nad ostatecznym znaczeniem, które musi pozostać na zawsze poza zasięgiem ludzkiego rozumienia. Hegel nazywa go «symbolem samej symboliki». Jako symbol wtajemniczenia misteryjnego, był sfinks atrybutem Hermesa Trismegistosa, stał także na straży egipskich świątyń”. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbole i symbolika...*, s. 132.

wymyka się ramom ludzkiego poznania, pozostaje niewprzęgnięte w obroty sfer niebieskich ani prawa odwiecznie rządzące światem. To sekret mający swe źródło w człowieku, lecz znajdujący się poza jego poznawczymi możliwościami. Z tego powodu Szandlerowski zapowiada, że jeśli miłość jego i Beatus zostanie postawiona kiedyś przed trybunałem sądu świata, odegra się scena analogiczna do skazania Chrystusa. Z ust sędziego, Piłata, padnie „jedno, ale pełne trwogi, zapytania, słowo wielkie jak sama tajemnica «Oto człowiek»” (C 97).

Kreując obraz sfinksa, Szandlerowski ponownie sięga do licznych źródeł oraz inspirowany jest oddalonymi od siebie kulturami. Opis mitycznego potwora stanowi punkt wyjścia dla próby rozwiązania wielkiej biblijnej zagadki, reinterpretacji sceny kuszenia Jezusa (według Édouarda Schurého, mistyka oraz myśliciela epoki, życie Chrystusa stanowiło wznowienie starożytnych misteriów, które inicjowała właśnie scena kuszenia¹⁰²):

Widzę Twe oczy wpatrzone w moje promienie... słyszę serce Twe bijące na widok twarzy mej jako słońce i szat moich białych jako śnieg... Chrystusowa to chwila mej duszy... Pragnę – pragnę katuszy, biczowań, policzkowań i oplwań – pragnę, bym poznał Ciebie, bom upadł przed Tobą i oddał pokłon duchowi! (C 97)

Widziadło Szandlerowskiego, rozumiane przezeń początkowo jako przejaw epifanii, ostatecznie okazało się złudą. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czym był ów duch, przed którym Szandlerowski upadł i oddał mu pokłon – jest to prawdopodobnie maska jego fizycznego pożądania przeniesiona na byt pozamaterialny. Sprowadzenie interpretacji opisu do pokusy seksualnej niosłoby ze sobą groźbę znacznej trywializacji myśli zawartej w liście. Należy przecież pamiętać, że autor jako ksiądz katolicki darzy Helenę uczuciem zakazanym i społecznie napiętnowanym. Dlatego właśnie często pisze w listach o wstrzemięźliwości emocjonalnej, dlatego też sfinks pozostaje jedną z najważniejszych masek zmysłowości pojawiających się w zbiorze. Życie tego człowieka naznaczone jest oczekiwaniem śmierci, gdyż dopiero wtedy, nieskrępowany ziemskimi zakazami, będzie mógł na zawsze połączyć się z kobietą, którą kocha.

Interpretacja staje się nieco jaśniejsza, jeśli porównać ją z nowotestamentowym przekazem. W przywołanym fragmencie widać analogie do biblijnej sceny kuszenia, a konkretnie momentu, w którym Szatan w zamian za „wszystkie królestwa świata, w całym ich przepychu” (Mt. 4, 8) każe Jezusowi oddać sobie pokłon (Łk 4, 5), (Mt 4, 9). W przypadku Ewangelii według św. Mateusza jest to punkt kulminacyjny pobytu Chrystusa na pustyni. Szandlerowski wyznaje: „Stałem się kuszon od czarta. Pokusa była tak wielka,

¹⁰²E. Schuré, *Ewolucja boska. Od sfinksa do Chrystusa*, tłum. A. Leo-Rose, Nowy Sącz 1998, s. 239.

falą zalewająca mózg krwią wrzącą, że jedynie Bóg, wcieliwszy się na chwilę w naszą miłość, mógł ją odepchnąć, zatrzeć, upokorzyć” (C 97). Doświadczenia pisarza są zatem z jednej strony opisem duchowych, a także somatycznych doświadczeń, z drugiej zaś korzysta on z biblijnych nawiązań, by pod maską nowotestamentowej symboliki stworzyć jej przekonującą reinterpretację wpisaną w doświadczenia emocjonalne współczesnego człowieka. Wynika to z eisegetyczności zbioru *Confiteor*, a konkretnie jej wariantu, który jest „rodzajem kontestacji lub takiej formy reлектury Biblii, który wynika z postawy światopoglądowe pisarza”¹⁰³.

Poprzez dobro doczesne, któremu chwilowo uległ Szandlerowski, należy oczywiście rozumieć seksualne pożądanie (w liście pojawia się określenie: „fala zalewająca mózg krwią wrzącą” (C 97)), bardziej prawdopodobne jednak, że idzie o pragnienie miłosnego spełnienia wbrew społecznym obwarowaniom, ogólnie przyjętym konwenansom i uwikłaniom losu, w wyniku których oboje z ukochaną znaleźli się w sytuacji bez wyjścia. Zdania, jakie potem padają w liście, potwierdzają to przypuszczenie: „I dlatego – rozumiesz teraz – Miłość nasza stała się sfinksem, którego nie oszczędziły ani wiatry, ani deszcze, ani piekący piasek pustyni. Wszystko sprzęgło się, sprzysięgło i uderzyło całą siłą” (C 97). Szatan wystawił Jezusa na trzy próby, podobnie Szandlerowski wymienia trzy elementy, które sprzysięgły się przeciwko jego miłości: wiatry, deszcze i piekący piasek pustyni. Paralela ta została przez autora zastosowana z pełnym rozmysłem, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę nieprzyjazną przestrzeń, w jakiej Chrystus musiał opierać się kuszeniu.

Szandlerowski, mieszając porządku mitologiczny i biblijny, sięga głównie po dobrze mu znaną retorykę Starego Testamentu. Ponure wyobrażenia oraz opisy scenerii przesyconych mrokiem wynikają zapewne z konieczności przestrzegania przysięgi celibatu czy też wyrzutów sumienia z powodu jej łamania. Chimery, sfinksy, bazyliuszki, Gorgony – bogaty aranz starożytnych potworów ożywał w wyobraźni młodopolskich pisarzy i stanowił motyw mitologicznej groteski¹⁰⁴. Szandlerowski zmysłu groteski jednak nie posiadał. Nie jest to zarzut. Bardziej fascynowała go po prostu tematyka starożytnych obrzędów, symboliczne znaczenie poszczególnych ich elementów oraz dawno zapomniane bóstwa. Wynika to z faktu, że tajemnica jest pociągająca, stanowi zarówno przyczynę upadku rodzaju ludzkiego, jak również kwintesencję sztuki. Związana nierozzerwalnie ze śmiercią, przejawia się w rozterkach eschatologicznych każdego człowieka. Także Szandlerowski, choć głęboko

¹⁰³ Zob. E. Jakiel, *Młodopolskie eisegezy. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013, s. 321.

¹⁰⁴ E. Ihnatowicz, *Kraszewski – pisarz współczesny*, Warszawa 1996, s. 117.

uduchowiony i wierzący w odkupienie, nie pozostaje wolny od obaw wynikających z faktu, że każdego człowieka czeka śmierć. W listach do Beatus pisze on jednak, że dzięki uczuciu, jakie żywią do siebie, po tamtej stronie „staną się jako dwie jasności spragnione siebie, a więc przenikające się nawzajem” (C 96). Odwołuje się w ten sposób do znanego toposu miłości, która jest w stanie przezwyciężyć śmierć.

Topika charakterystyczna dla retoryki sakralnej przejawia się nie tylko w postaciach zaczerpniętych z Biblii czy mitologii, ale i miejscach – jedną z takich przestrzeni jest góra Tabor. To *locus horridus*, w którym Szandlerowski, podobnie jak biblijny Jezus, dokonuje Przemienienia Pańskiego (C 1). Autor opisuje w ten sposób narodziny zakazanej miłości, która będzie miała moc zbawienia świata, lecz która przyniesie mu jednocześnie cierpienie i mękę. Nawet w zbiorze wierszy pt. *Sąd wam niosę!* wizja przyszłości jawi się Szandlerowskiemu w krwawych, pasyjnych barwach. Autor w wierszu *Oratorium* pisze: „Patrz – Krzyżem się znacę...” (SWN 3). Zbiór listów nie ukazuje jednak kolei losu dwojga zakochanych; to po prostu zapis burzliwych emocji i lęków, projektowanych prawdopodobnie zarówno przez Szandlerowskiego, jak i Beatus. Oscyływały one wokół niepewnej przyszłości, która w mniemaniu dwojga zakochanych malowała się w najciemniejszych barwach – zresztą nie bez powodu, jeśli wziąć pod uwagę skomplikowaną biografię Szandlerowskiego. Nawiązania biblijne pełnią u niego funkcję silnie ekspresywną, sakralizują jego przeżycia emocjonalne oraz seksualne, a także odzwierciedlają wynikające z nich wielkie cierpienie¹⁰⁵.

Zakochani musieli bez wątpienia na dość wczesnym etapie swojej relacji odpowiedzieć na pytanie, czy ich niedozwoloną miłość należy ukrywać, czy może lepiej jest żyć zgodnie z własnym sumieniem i obwieścić ją całemu światu. Ani Szandlerowski, ani Beatus pod tym względem nie akceptowali półśrodków – jeśli wziąć pod uwagę bezkompromisową twórczość pisarza oraz ewidentne aluzje do jego trudnej miłości, można domniemywać, że wybrali to drugie. W ten sposób góra Tabor stała się jednocześnie Golgotą, zaś ogród miłości – ogrodem udręczeń przypominającym motyw z powieści Oktawiusza Mirbeau *Le Jardin de supplices* opisującej makabrę dalekowschodnich tortur. Beatus podzielała większość odczuć Szandlerowskiego, który postrzegał ją przez pryzmat silnych dysonansów: „Ta piękność Twoja ma w sobie coś z Boga, a ten smutek bezkresny – coś z Szatana” (C 2). Narodziny miłości stanowią alegorię narodzin wszechświata mającego charakter dualistyczny. Proces jej poczęcia okazuje się w przypadku Szandlerowskiego

¹⁰⁵ Por. S. Fita, *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1993, s. 359.

i Beatus niezwykle bolesny, nie ma w nim już nic z ekstatycznego, palingenetycznego uniesienia, gdyż polega na zerwaniu z kolejnym młodopolskim toposem – toposem Prajedni. Kochankowie, spotykając się, uświadamiają sobie jednocześnie swoją odrębność.

Metaforyczne obrazy dwojga kochanków

Beatus, nazywana w zbiorze również Bożenną, bywa opisana jako bezcielesny anioł, gołębica czy drogocenny kwiat. Jej symboliczne maski zazwyczaj mają za zadanie pokreślić walory ducha oraz zaprezentować niepowtarzalność kobiety. Gutowski pisze:

W wersji schrystianizowanej symbolem miłości bożej i przewodniczką ku Bogu jest Dantejska Beatrycze, prawzór wszelkich poetyckich przewodniczek i pocieszycielek, które jakże często w poezji romantycznej i młodopolskiej wyzwalały mężczyznę z okowów cielesności, wprowadzają w regiony „czystego ducha” albo przynajmniej wskazują drogę etycznej prawości¹⁰⁶.

Bożenna jest Dantejską Beatrycze. Autor zbioru listów dostrzega w niej jednocześnie świętą, niepokalaną „Dziwę”, duchową przewodniczkę, kapłankę miłości, a zarazem matkę i pocieszycielkę. Retoryka miłosna Szandlerowskiego wpisuje się więc doskonale w nastroje, jakie panowały w epoce. Do ukochanej zwraca się w sposób pełen czci i uwielbienia, deklaruje jednocześnie wierność oraz wieczne oddanie:

Błogosławię Cię, że przez Ciebie zrozumiałem i odczuciem, co to znaczy być, co znaczy trwać w nieskończoność. I choćby nawet Miłość jako szczególny dar Ducha nie skuła nas na wieki, to i wtedy tylko to błogosławieństwo mojej duszy dla Ciebie, węzłem bożych wyroków złączyłoby nas ze sobą nierozdzielnie (C 74).

Miłość do Beatus traktuje Szandlerowski jako przejaw działalności Ducha Świętego na ziemi, uważa, że ich spotkanie było nieuniknione, dlatego stawia znak równości między uwielbieniem Beatus a wdzięcznością do samego Stwórcy. „Cud” – to słowo, które pojawia się we wszystkich tekstach Szandlerowskiego. Jest obecne w dramatach, zwłaszcza w *Tryumfie* i *Paraklecie*, najczęściej jednak pada właśnie w zbiorze listów. Szandlerowski uważa, że miłość jego oraz Bożenny, a zwłaszcza duchowy wymiar tego uczucia, stanowi dar od samego Boga. Zakochany mówi więc w listach (i nie tylko) właśnie o cudzie, mając na myśli moment, w którym on i ukochana kobieta będą mogli dzielić wspólne życie bez dalszych przeszkód, bez konieczności liczenia się z protestami władz kościelnych czy mierzenia się z ostracyzmem społecznym. Ziszczenie się „Cudu” prorokuje sam autor,

¹⁰⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 178.

sięgając po retorykę biblijną i tym razem to on wchodzi w rolę pocieszyciela Beatus, wieszczącego nadejście lepszych czasów:

Kocham wiosnę, pomimo że wszystko, co młode, pełne życia i rwące się do życia – nie porywa mię i nie rodzi we mnie najistotniejszych poruszeń... Kocham wiosnę tylko dlatego, że dojrzałość mojego szczęścia daje jakieś zaranne, wczesne promienie, które mają coś z nieskończoności przez to, że jako wschodzące dopiero nie dopuszczają myśli o zachodzie... I wszelkie poczynające się życie ma dla mnie teraz jakiś dziwny urok przez to, że niesie w sobie możliwość osiągnięcia cudu, a przynajmniej przychodzi z prawem do ziszczenia cudu... (C 131)

Niemniej jego miłosne wyznania bywają niekiedy też boleśnie naiwne:

Jedno tylko mam w duszy: Ciebie i Twoje szczęście, Twój spokój i Twoją dłoń i tę Twoją dziecinę... Tak mi się do niej serce wrywa, tak krzyczy. – Powiedz Jej, że Ją kocha taki pan, co mieszka za górami, za lasami – taki pan z bajki... Opowiadaj jej bajki o mnie. Niech teraz przynajmniej przez bajkę wkradnę się do jej myśli i serca. Bożenno moja... Chciałem odczytać Twe listy... Zaledwem jednak otworzył szufladę, a wzrok padł na Twe pismo – skreśliło się coś we mnie – zatrzasnąłem szufladę i uciekłem... Litery – twarz Twoja – dusza – stały mi się czymś tak nierozdzielny, że jedno bez drugiego nie istnieje dla mnie... (C 48)

Relacja Szandlerowskiego ponownie przypomina pamiętnik zakochanego sztubaka, który cierpi z powodu rozłąki z ukochaną i pragnie za wszelką cenę nawiązać z nią metafizyczną więź. Dzieci osiągają tego typu mistyczne połączenie, umawiając się, że będą robić jednocześnie tę samą rzecz o wyznaczonej porze, bądź opowiadając bajki ze swoimi sympatiami w rolach głównych. W listach Szandlerowski razem z Beatus odgrywają Jezusa i Marię Magdalenę albo świętego Jana i Salome. Właśnie o taką praktykę Szandlerowski prosi tutaj swoją miłość, dlatego tym większa szkoda, że nie znamy jej odpowiedzi na poszczególne listy. Mielibyśmy wówczas do czynienia z wyjątkową i ciekawą pod względem formalnym literacką maskaradą.

Również i ta praktyka znalazła swoje filozoficzne uzasadnienie. Tym razem kwintesencją działań polegających na maskowaniu zmysłowości będzie zdanie: „Jesteśmy postaciami ze starych legend”(C 42). Są to słowa, które pojawiają się w miłosnej korespondencji do Beatus. Szandlerowski chętnie wykorzystuje motywy z dawnych wierzeń, baśni, podań ludowych i starożytnych tekstów literackich, aby zaprezentować swoje uczucia. Najchętniej zaś sięga do Biblii. Wynika to ze specyficznego światopoglądu autora, który postrzegał rzeczywistość jako twór rozwijający się zarówno na płaszczyźnie materialnej, jak i duchowej. Aby zrozumieć cel świata, należy zrozumieć istotę jego źródeł. To właśnie one tłumaczą sens istnienia czy powody, dla których człowiek musi cierpieć.

Hanna Filipkowska o tym, jak postrzegano mit w dobie Młodej Polski, pisze w taki sposób:

Wyodrębniono przede wszystkim takie cechy myślenia mitycznego, jak konkretność, emocjonalność, bogactwo fantazji przy intelektualnej naiwności i minimalnej znajomości świata. Efektem tego były, zdaniem antropologów ewolucjonistów, preracjonalne manipulacje poznawcze, takie jak przenoszenie własnych właściwości podmiotu poznającego na przedmioty świata zewnętrznego, personifikacje zjawisk przyrody, animistyczna konkretyzacja prawa przyczynowości, polegająca na traktowaniu duchów jako przyczyn sprawczych, nieumiejętność abstrahowania atrybutów i form od przedmiotów, zastępowanie istoty rzeczy narracją¹⁰⁷.

Wszystkie te cechy znaleźć można głównie w dramatach Szandlerowskiego, którego autokreacja każe mu odgrywać role już to Judasza Iskarioty, już to ogarniętego gorączką Ziemica. Praktyka ta została również, choć niebezpośrednio, wyłożona przez autora w zbiorze listów *Confiteor*. To właśnie na przykładzie „postaci ze starych legend” Szandlerowski tłumaczy, dlaczego on i jego ukochana muszą być skazani na wyobcowanie oraz dlaczego ich miłość tu, na ziemi, napotyka tak wiele przeciwności losu. W uniesieniu miłosnego szału pisarz uważa siebie i Beatus za reinkarnacje biblijnych postaci. Tak czy inaczej faktem jest, że zarówno autor *Parakleta*, jak i jego ukochana odgrywają staro- i nowotestamentowych bohaterów niczym w pierwotnym rytuale mającym za zadanie zaklinalenie rzeczywistości poprzez odgrywanie scen analogicznych do tych, które miały miejsce w starożytnych mitach, legendach i wyobrażeniach na temat stworzenia.

Na przykład: porównanie Beatus do krwiożerczej Salome nie oznaczało despektu wobec kobiety. Przeciwnie. Szandlerowski chciał w ten sposób przekazać, że kobieta jest przeznaczona do wyższych celów, nie należy bowiem zapominać, że na postaci biblijne uznane tradycyjnie za negatywne, pisarze Młodej Polski patrzyli przez pryzmat takich tekstów, jak choćby *Salome* Oscara Wilde’a. Rehabilitowali je i starali się je reinterpretować – na polskim gruncie robili tak chociażby Gustaw Daniłowski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Jan Kasproicz. U Szandlerowskiego również dusza Marii Magdaleny opisana została przy pomocy wielu przeciwstawnych epitetów, z jednej strony nazwana jest „silną, mocną, tytaniczną”, a jednocześnie w stosunku do życia codziennego „słabą, lękliwą, gołębią, dziecięcą” (C 43). W innym fragmencie: „gdyby [Jezus] był rozkazał, ta sama słaba, lękliwa Magdalena poszłaby jak huragan Miłości przez świat i podbojów dokonała większych, niż wszyscy apostołowie...” (C 43). Wynika to z ambiwalentnej natury wielu biblijnych postaci. Pierwiastek ziemski jest w przypadku obu kobiet (Salome i Marii Magdaleny) równie silny, co pierwiastek boski i tak naprawdę to od nich zależy, któremu zechcą one poświęcić swoje życie. Ostatecznie Salome Szandlerowskiego wybiera rozwój duchowy; podobnie Maria Magdalena – pozostaje u boku Chrystusa, ponieważ ten rozmiłowany był w czystości jej

¹⁰⁷ H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988, s. 13.

duszy i uczynił ją na modłę kościoła grekokatolickiego jedną z równoprawnych apostołek. W swoim uczuciu do Beatus Szandlerowski dostrzega wyraźną analogię, w jego pisarstwie kobieta również pozostaje apostołką miłości oraz nadchodzących, duchowych przeobrażeń ludzkości, zwiastunką Trzeciego Millenium. Maria Magdalena-Beatus to polna lilia, tym razem nie czarna, a biała, kobieta czysta oraz odznaczająca się licznymi walorami ducha.

Również pod tym względem Szandlerowski miesza wszystkie wyszczególnione porządki – mitologiczny, biblijny i gnostycki – z niezwykłą zręcznością, tworząc przekonującą wizję artystyczną – zbiór listów odznacza się sprawną, miłosną retoryką, pełną sugestii oraz niedopowiedzeń. To naturalne, jeśli znowu sięgnąć do biografii oraz intelektualnych zainteresowań pisarza wynikających z jego teologicznego wykształcenia. Szandlerowski chętnie korzysta też z bliskowschodniej symboliki, a jego wątpliwości co do natury dobra i zła wynikają bezpośrednio z duchowych rozterek oraz rozważań natury moralnej; a wszystko po to, ażeby, jak może zdiagnozowałby to Karol Irzykowski, „platonizować pierwiastek zmysłowy”¹⁰⁸.

Nawiązania do kultury, filozofii i nauki

Nawiązania do kultury, filozofii i nauki przebiegają w tekście dwutorowo: 1) z jednej strony widać je w sposobie konstruowania listów, w stylizacji na antyczne gatunki takie jak pieśń czy psalm 2) z drugiej zaś odnoszą się bezpośrednio do określonych zagadnień, pojęć, systemów filozoficznych czy religijnych. Cały ten konglomerat ma za zadanie w sposób pośredni zobrazować zmysłową miłość Szandlerowskiego do Beatus, skomplikowane perypetie ich uczucia bądź trudności, z jakimi musieli zmierzyć się zakochani. Intelktualizacja emocji stanowi istotny aspekt zbioru listów – jest to kolejny zestaw masek, pod którymi autor ukrywa swoje uczucia, pragnienia, a nawet popędy.

1) Poruszanie się po świecie wspólnych symboli oraz świadomych intertekstualnych nawiązań oznacza, że Szandlerowskiego i Beatus prócz gorącego afektu łączyć musiały również wspólne doświadczenia lekturowe. *Confiteor* pod względem formy przypomina momentami tekst sakralny, jest stylizowany na Biblię. Pojawiają się w nim oczywiście też odwołania do literatury starożytnej oraz średniowiecznych tekstów o charakterze religijnym, ale w znacznie mniejszym natężeniu. Kunszt autora stylizującego wymyki korespondencji na styl biblijny ujawnia się między innymi we fragmencie:

¹⁰⁸ Zob. K. Irzykowski, *Pahuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 64.

Odtąd pójdziemy bez trwogi, bez najlżejszego jęku – w nasz świat, świat bożych przeznaczeń!... na Twoim czole zawsze dojrzę znak świętej dłoni, która spoczęła na Tobie!... Z Twych dłoni czytać będę oną Pieśń nad Pieśniami naszego życia... Z Twojego wzroku spłyną na mnie takie blaski, takie jasności, iż w ich światłości wszystko piękno mej duszy dobędę... Pragnę stać się pięknym na obraz i podobieństwo Twoje... Chcę wszystek wraz z ciałem i duszą na całopalną ofiarę się oddać onym wizjom, co się stały treścią mojej duszy, najpotężniejszym głosem mojego życia... Tylko przy Tobie, tylko wzmocniony Twoją myślą, czuciem – mogę być tym, kim jestem! (C 58)

Jest to parafraza *Pieśni nad Pieśniami*¹⁰⁹. Szandlerowski nawiązuje do niej nie tylko wprost, lecz również poprzez formę. To właśnie na jej podstawie można spostrzec pewien schemat: Szandlerowski w starych historiach, tekstach, podaniach oraz legendach doszukiwał się sytuacji analogicznych do tych, które wydarzyły się w jego życiu. Kochanek ze starotestamentowego utworu staje się w zbiorze *Confiteor* księdzem, natomiast kochanka – Heleną. Stylizacja jest więc widoczna tak na płaszczyźnie koncepcyjno-ideowej, jak również w strukturze tekstu. Przytoczony fragment wyraźnie nawiązuje do przemów kochanków ze starotestamentowej opowieści. Szandlerowski uzyskał ten efekt przede wszystkim dzięki paralelizmom, które mają amplifikować walory duchowe oraz cielesne ukochanej, chętnie stosuje też słownictwo apelatywne. Korzysta również z bogatej ornamentalistyki charakterystycznej dla kultury Orientu i tej pojawiającej się w *Pieśni nad Pieśniami*¹¹⁰ – pisze między innymi o całopalnych ofiarach, wizjach i stawaniu się sobą (C 58). W przywołanym fragmencie pojawia się również *parallelismus membrorum*, który szczególnie uwidacznia się w anaforach: „Na Twoim czole...”, „Z Twych dłoni...”, „Z Twojego wzroku...”. Frazy są trzy, co pozostaje zgodne z budową wersetu biblijnego składającego się zazwyczaj z dwóch, trzech albo czterech stychów. W parafrazie *Pieśni nad Pieśniami* Szandlerowskiego mają one za zadanie uwypuklić radosne uniesienie autora spowodowane duchowym obcowaniem z ukochaną. Warto podkreślić za Danutą Bieńkowską, że „w języku hebrajskim, zgodnie z mentalnością semicką, nazwy części ludzkiego ciała wykorzystywane bywały do obrazowego określania przeżyć i czynności natury duchowej człowieka”¹¹¹. Ręka symbolizuje w tradycji semickiej moc i siłę, natomiast oko – czy też wzrok – reprezentuje duchową postawę człowieka. Na symboliczne znaczenie czoła naprowadza sam Szandlerowski. Jest to miejsce, gdzie widnieje zarówno piętno Kainowe, ale też, jak w przypadku Beatus, dłoń Pańska, znak świętości – to kolejny dysonans, odwołujący odbiorcę do jednego

¹⁰⁹ Por. K. Biliński, *Dramaty Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 102.

¹¹⁰ Por. E. Sawrymowicz, *O źródłach arcyzmu „Hymnów” Kasprowicza*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968, s. 582.

¹¹¹ D. Bieńkowska, *Polski styl biblijny*, Łódź 2002, s. 125.

z pierwszych konfliktów między Stwórcą, a wypędzonym z Raju człowiekiem¹¹².

W stylizacji księdza Szandlerowskiego nie brak również leksykalno-semantycznego powtórzenia: „Z Twego wzroku spłyną na mnie takie blaski, takie jasności, iż w ich światłości wszystko piękno mej duszy dobędę...”. Bogactwo zastosowanych chwytów oraz nawiązań do oryginalnego tekstu świadczy o literackim wyczuleniu pisarza. Warto tu dodać, że Szandlerowski wprawdzie dosyć konsekwentnie stylizował fragment swojego listu do Beatus na *Pieśń nad Pieśniami*, nie jest to jednak stylizacja całkowita. Dostosowywał on jednocześnie polski styl biblijny do estetyki modernistycznej, co przejawia się w odejściu od prostoty struktur składniowych na rzecz zdań kwiecistych, bogatych w epitety i konstrukcje podrzędnie złożone. Również płaszczyzna leksykalna (dusza, blaski, światłości, wszystek) pozostaje charakterystyczna dla młodopolskiego sposobu wypowiedania się. Praktyka parafrazowania starotestamentowych utworów była dość popularna w dobie Młodej Polski, *Pieśnią nad Pieśniami* inspirował się również Stanisław Wyspiański, pisząc *Akropolis*¹¹³.

Autor sprawnie operuje ponadto takimi starotestamentowymi chwytami jak wyliczenia czy gradacja:

Twym własnym cieniem u nóg Ci się kładę i pierwszym czystym, anielskim upojeniem wiążę
Twe stopy... Nie broń mi tej rozkoszy, bo w niej tylko znaleźć mogę siłę, potęgę i moc... Błotną
moją duszę archanielskim skrzydłem otoczyłaś... świętem płomieniem objęłaś to, co było już
gruzem, rumowiskiem... (C 1)

W ten sposób powstała laudacja na cześć ukochanej, laudacja z wyraźnie zarysowanym aspektem erotycznym. Za inny przykład posłużyć może fragment:

Cudzie mój... śnie mój ucieleśniony... Bożenno moja... u nóg Ci leżę i stopy Twe łzami
omywam i miłość moją płaczę przed Tobą... (C 17)

Confiteor pod względem estetycznym wpisuje się w krąg literacki, do którego należą również listy Juliusza Słowackiego oraz korespondencja Zygmunta Krasińskiego z Delfiną Potocką czy Henrykiem Reeve'em. To sprawia, że tekst z powodzeniem osadzić można nie tylko w sferze nawiązań biblijnych, lecz również w tradycji początku XIX w., w kulturze i umysłowości doby romantyzmu. Zarówno twórcy romantyczni, jak i sam Szandlerowski próbują w nich wytworzyć „wspólną przestrzeń *psyche*”¹¹⁴ oraz przekształcić rzeczywistość

¹¹² H. Ratuszna, „Dzieci nocy” – postać Kaina w literaturze Młodej Polski. *Rekonesans badawczy*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013, s. 223.

¹¹³ E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980, s. 182.

¹¹⁴ A. Markuszewska, *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve'a*, Toruń 2017, s. 396.

przy pomocy skomplikowanych emocji oraz niewytłumaczalnych, nadmysłowych doznań. Aby osiągnąć tego rodzaju połączenie, autor *Parakleta* wypełnił swoje listy słownictwem świadczącym o dużej czułości oraz skupił się przede wszystkim na niejasnym i trudnym do uchwycenia obszarze, za jaki uchodzi świat duszy. Utworzenie z tekstów epistolarnych większej, umotywowanej strukturalnie całości było wówczas dość innowacyjnym i nietypowym, lecz lubianym przez wyrafinowanych artystów zabiegiem – za przykład posłużyć może poemat *Mysł wędrowca Reeve’a*¹¹⁵, będący plonem korespondencji z Krasińskim. *Confiteor*, zbiór listów zebranych i ułożonych w określonej kolejności przez Beatus, powstał w analogiczny sposób.

Można w tym momencie poczynić pewną istotną dygresję. Otóż powyższy wniosek rzuca wątpliwość na kwestię autorstwa, popycha do dalszych rozważań nad tekstem. Swoją karierę literacką rozpoczął Szandlerowski od pastiszu na władze kościelne pod tytułem *Elenchus cleri alias cholery* z 1906 r.¹¹⁶. Po tym fakcie – wraz z poznaniem Beatus – nastąpiła radykalna zmiana w sferze stylistyki jego dzieł. Jeśli natomiast przyjrzeć się niektórym odpowiedziom adresatki na listy ukochanego zawartym w powieści *Zachód* (która jest z kolei autobiografią literacką Beatus), można dojść do wniosku, że kreśliła je ta sama ręka. Warto hipotezę tę nieco rozwinąć na marginesie rozważań dotyczących masek zmysłowości. Podobieństwa stylistyczne i językowe polegają przede wszystkim na doborze symboliki, środków retorycznych oraz kreacji młodopolskiego *paysage mental*. Oto fragment oddający styl pisania Szandlerowskiego:

Kocham Cię *jak nieśmiertelność mego ducha, jak niezgłębioną tajemnicę życia, jak wielkie „stań się”, co padło mi na dno duszy...*

Bądź mi nieskończonością światów, w których bym się zanurzył, aby wyłowić z nich czarowny lek... i cudotwórcze płomię... i Ciebie samą... (C 1)

Zaskakujące, że Helena Beatus wypowiada się bardzo podobnie:

Przeczyłam wszystko. Chory byłeś i jak dziecko rozszlochane wołałeś swej Tei...

Czy kocham Cię jak kobieta, a nawet czy kocham Cię jak człowiek człowieka? Kocham Cię, jak własną duszę, jak własne łamanie się, jak własne wzloty! Wyśnione melodie głuchną, gdy Twój głos posłyszę! Całą Twoją codzienność przetopiłam na największe piękno. Gdy przyjedziesz, opowiem wszystkie sny o Tobie, oplotę Ci skronie moją tęsknotą, na dłoni złożę drgienia mego serca, omyję Cię wzrokiem mdlejącym od szczęścia, modlitwą największej ekstazy mówić do Ciebie będę...¹¹⁷

¹¹⁵ Zob. tamże, s. 358.

¹¹⁶ Ocalały ponoć dwa egzemplarze. Jeden posiadał Wilhelm Feldman i został on później, w roku 1917, zakupiony przez Bibliotekę Królewską w Berlinie, po czym zaginął podczas II wojny światowej. Drugi należał do Andrzeja Kempy, zastępcy dyrektora Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi (zob. D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 26–27).

¹¹⁷ H. Beatus, *Zachód*, Warszawa 1914, s. 143.

Oboje uciekają się do rozbudowanych wyliczeń, ich wypowiedzi obfitują w wykrzyknienia; zarówno on, jak i ona w podobny sposób mówią też o miłości. Narracja Beatus wydaje się jednak bardziej stonowana i choć równie emocjonalna, sprawia wrażenie bardziej przemyślanej – choć prawdopodobne też, że jej odpowiedzi powstały po prostu znacznie później, po czasie potrzebnym na niektóre przemyślenia, refleksje. Autorka rzadziej stosuje zabieg, który można określić jako *zapping* po emocjach artysty-autora – jej listy są zazwyczaj jednowątkowe, Beatus w odróżnieniu od Szandlerowskiego nieco oszczędniej korzysta z wielokropków, a jej wypowiedzi nie sprawiają wrażenia „urwanych”. Rzadziej też stosuje neologizmy, zaś w odczuwaniu miłości wydaje się zdecydowanie mniej intrapunitwna, choć podkreślić należy, że jej wyobraźnia w podobnej mierze została zdominowana przez uczucia strachu, wręcz przerażenia.

Szandlerowski pisze:

A widzę Cię ciągle inną, a wiecznie jednaką. Promieniem jesteś, a więc kwiaty Ci tylko pieścić i tulić, wświecać się szczęściem i jasnością w gasnące źrenice, łąć się strugą promienną i świetlistą na szarą i brudną ziemię... Widziałem Cię we śnie – Ty byłaś, nikt inny... (C 133-134)

Oboje odnoszą się do kręgu znaczeń z kultury starożytnej i Biblii, stąd wzmianki Beatus o Tei i Molochu:

Nie zmylimy drogi... wszędzie się odnajdziemy. Widzę Twoje ręce, jak wyciągają się do mnie, jak wirują w jakieś błyskawice, płaczą się, splatają i rozplatają... piszą jakieś znaki miłości... Słuchaj... ja się boję... ja drżę przed tymi czarami. Czasem zdaje mi się, że nie rozumiesz, co się w moim sercu dzieje, że nie skrócisz pieśni. Przecież widzisz, że już nie mogę pomieścić w sobie tej jasności, tych tonów i tych woni. I wtedy wydajesz mi się Molochem. Kocham Cię za wszystko, co stanowi Ciebie. Nie odróżniam w Tobie nic, jesteś mi jednym jedynym¹¹⁸.

Styl korespondencji Szandlerowskiego i Beatus mógł zostać w dużej mierze zaczerpnięty z listów św. Pawła, których specyfika polegała na rozbudowanych wstępach i zakończeniach. Czy czytali je razem? Autor *Parakleta* stosuje diatrybę, formę literacką wywodzącą się ze starożytnej Grecji i polegającą na „dialogu z fikcyjnym partnerem, którego poglądy na określony temat należało obalić”¹¹⁹. Za przykład niech posłuży dialog Szandlerowskiego z samym Stwórcą:

Boże – jak Ty tam patrzysz na świat ten cudowny? Jeżeli widzisz piękno – szczęśliwy z tego jestem. Jeżeli zaś mroczy Ci się wszystko, pustką staje, zawodem, tedy posłuchaj, co Ci powiem: odzyskasz wzrok, niech jeno Chrystus dotknie Twoich oczu, niech tylko Miłość stanie przed Tobą i powie Ci: oto jestem (C 167).

Autor zaskakująco rzadko odwołuje się do poprzednich wypowiedzi ukochanej, choć

¹¹⁸ Tamże, s. 147.

¹¹⁹ J. M. Czernski, *Literatura epistolarna Nowego Testamentu, cz. I, Listy Pawłowe*, Opole 2013, s. 92.

zdarza się, że rozpacza, gdy długo nie otrzymuje wyczekiwanej korespondencji zwrotnej. Podobnie jak nowotestamentowy autor, chętnie korzysta on również z przywołanych wyżej paralelizmów, antytez i polisyndetonów¹²⁰, nie czyni tego jednak z powodów ściśle perswazyjnych – pragnie raczej dowieść swej wielkiej miłości oraz unaocznic, jak ogromne sprawia mu ona cierpienie.

Możliwe, że duży wpływ na stylistykę obojga miały wspólne doświadczenia lekturowe będące tematem tego podrozdziału. Niewykluczone też, że dwoje zakochanych wytworzyło swój własny, unikalny język, którego z czasem nauczyli się od siebie – stąd liczne podobieństwa w zakresie doboru słownictwa i środków stylistycznych. W obliczu obecnego stanu badań ta konkluzja wydaje się najbardziej prawdopodobna. Poza kilkoma wskazówkami dotyczącymi specyfiki języka – przy czym podkreślić należy, że pojawiają się też znaczące różnice – brak jakichkolwiek dowodów, jakoby Szandlerowski i Beatus pisali swe utwory wspólnie. Oczywiście więcej niż pewne jest, iż ukochana dawała liczne wskazówki autorowi, o czym zaświadcza chociażby sam zbiór listów, może nawet sugerowała znaczące poprawki. Sam pisarz zresztą określa swój dramat mianem ich wspólnego dziecka. Zwróciła na to uwagę Samborska-Kukuć:

Niektórzy badacze twierdzą, że *Paraklet* był wspólnym dziełem zakochanych, literacką formą ich ekskuzy; trudno zweryfikować tę tezę, zwłaszcza że nie mówi ona jednoznacznie o współautorstwie. Faktem jest jednak, że zanim Szandlerowski poznał Beatus, napisał, nie licząc krotocwilnego, antyklerykalnego paszkwilu (*Elenchus cleri alias choleri*), tylko jeden, i to niewydany, dramat *Samson*¹²¹.

W każdym razie bez wątplenia można uznać Beatus za współtwórczynię tekstu epistolarnego. Dokonując wyboru oraz selekcji dostępnych materiałów stworzyła nowatorski, artystyczny kolaż. Za autora słów uznawać należy w dalszym ciągu Szandlerowskiego.

2) Szandlerowski powołuje się na zaskakujące rejony kultury, filozofii i nauki nie tylko pod względem formy, ale również wprost, pod postacią intelektualnych dywagacji czy bezpośrednich nawiązań do innych dzieł literackich, tekstów kultury. Autor próbował w oparciu o znane mu systemy wytworzyć własny, mający na celu uprawomocnić jego pragnienie, by uzyskać tak duchową, jak również cielesną jednię z Beatus, którą Legutko określa jako „dwój-jednię”¹²². Sfery nauki i literatury były Szandlerowskiemu dobrze znane nie tylko z uwagi na prywatne zainteresowania sztuką, lecz również ze względu na jego teologiczne wykształcenie, nic zatem dziwnego, że dywagacje pisarza w zbiorze *Confiteor*

¹²⁰ Zob. tamże, s. 92–93.

¹²¹ D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 340.

¹²² G. Legutko, *Miłość nasza...*, s. 110.

przypominają momentami zacieklą, intelektualną szermierkę z samym sobą. W jednym z pierwszych listów ponownie wskazuje na dualizm Bożenny, pisząc: „W Tobie czytam straszną, odwieczną, przedstworzeniową walkę Boga z Lucyferem... A, iżeś nie jest odbiciem świata, jego ładu, harmonii i jedności – dlatego Cię kocham... jak własny bunt...” (C 2). Szandlerowski zakłada tu maskę kochanka-Lucyfera, wpisując się w młodopolski motyw: miłosny dialog z Bestią¹²³. Ponadto użycie określenia „przedstworzeniowa walka” świadczy nie tylko o manichejskim sposobie postrzegania świata jako o odwiecznych zmaganiach sił Boga z siłami Szatana. To również nawiązanie do teorii gnostyckich, które będą jeszcze bardziej widoczne w *Tryumfie* oraz *Paraklecie*. Na podstawie wszystkich tych tekstów można zrekonstruować światopogląd filozoficzny Szandlerowskiego, który poszukiwał „ciemnego boga”¹²⁴, Absolutu będącego poza kategoriami dobra i zła, bliskowschodniego Abraksasa¹²⁵. Bóstwo to, utożsamiane z jajkiem, podobnie zresztą jak chiński Panku, wraz z pęknięciem skorupki przyczyniło się do powstania wszystkiego. To zły Bóg-Demiurg, który „wyprowadza światy z nicości, by po przeprowadzeniu przez istnienie-cierpienie wrzucić je do nicości”¹²⁶. Jest jego stwórcą i niszczycielem zarazem, sam w sobie stanowi całkowite, skończone uniwersum. Szandlerowski doskonale znał kaititów oraz ich interpretację biblijnych wydarzeń, nieobce były mu prawdopodobnie takie nazwiska, jak Saturnin, Marcjon czy Bazylides. To właśnie on, Abraksas, nie zaś Bóg czy Szatan, stanowi prajędnię, jest źródłem wszelkich namiętności – nie tylko gniewu czy nienawiści, ale także miłości. Podobnie jak wczesnochrześcijańscy gnostycy oraz piszący pod koniec XX w. filozof Emil Cioran, Szandlerowski uważał demiurga za siłę mroczną i złą, niekoniecznie przychylną człowiekowi, który nieustannie wystawiony jest na hartujące go przeciwności oraz burze¹²⁷. Sięgnięcie po właśnie tę mitologiczną postać szokuje, jeżeli analizować *Confiteor* jako dzieło, które wyszło spod pióra księdza katolickiego, bóstwo to było jednak popularne w dobie Młodej Polski – przywołać można chociażby *Palingenezę* Antoniego Langego (1895), *Oziminę* Wacława Berenta (1911) czy *Demiana* Hermanna Hessego (1919)¹²⁸.

W efekcie Szandlerowski stworzył wyjątkowo specyficzną teorię miłości. Opierała się ona na Jakubowej drabinie bytu połączonej – co może wydać się zaskakujące – z teorią ewolucji Darwina. Podobny zabieg pojawia się w trzecim akcie *Akropolis* Wyspiańskiego, a konkretnie

¹²³ Por. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi...*, s. 62–66.

¹²⁴ M. Czerwiński, *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje*, Kraków 2013, s. 75.

¹²⁵ Analiza tego motywu: zob. B. Ejzak, *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego*, „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” 2021, nr 2, s. 109.

¹²⁶ W. Gutowski, *Gnostyckie światy Młodej Polski. Prolegomena*, [w:] *Gnoza. Gnostycyzm. Literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 78.

¹²⁷ Zob. E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995, s. 8.

¹²⁸ Zob. B. Ejzak, *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego...*

w „akcji aktu trzeciego, biblijnego, rozgrywającego się na tle schodów prowadzących do głównego wejścia wawelskiej katedry, które to schody posłużyły zarazem jako drabina Jakubowa”¹²⁹. Autor zbioru listów rozszerzał jednak odkrycia brytyjskiego przyrodnika na sferę duchową. Analizując zjawisko miłości, Szandlerowski kryje swoje emocjonalno-erotyczne pragnienia pod maską intelektualizmu. W efekcie podzielił je niczym w traktacie filozoficznym na trzy stadia. Każde z nich stanowi osobny szczebel w drabinie Jakubowej, po której ludzkość powinna wspinać się, by osiągnąć Absolut, upragnioną przez młodopolan nirwanę:

Moim zwycięstwem było to, że pokusę zaklął w cud, że ją wcielił przez Twoje spojrzenie jedno — w świat ducha naszego, że ją uczynił drabiną Jakóbową, po której wstąpiłem jeszcze wyżej... (C 97).

Pierwszy etap to miłość ziemską. W zbiorze listów jest ona reprezentowana w sposób alegoryczny przez Salome czy Marię Magdalenę. Urzeczywistnia się ona wyłącznie w wymiarze ziemskim, stanowi zatem cielesny przejaw przywiązania, jakie może pojawić się między dwiema zakochanymi osobami. Na wskroś fizyczna – jest w oczach Szandlerowskiego nieczysta i najbardziej prymitywna ze wszystkich rodzajów miłości, stanowi jednak punkt wyjścia, by wkroczyć na poziom wyższy, na szczebel miłości duchowej, wiążącej się zmianą słownictwa polegającą na eliminacji erotyzmu i triumfie *caritas*¹³⁰. Miłość duchową z kolei opisuje alegoria Jana Chrzciciela oraz Jezusa. Wiąże się z inicjacją oraz namaszczeniem i jest możliwa dopiero po śmierci, po wyzwoleniu się z materialnego świata. Ludzkość, według autora listów, nie dorosła do tak głębokiego sposobu odczuwania. Twórca pisze w dużym uniesieniu:

Mówiłaś mi kiedyś, że kochasz postać Jana Chrzciciela... Jak cień wlokła się ona odtąd za mną, nie dawała zasnąć, na jawie w pozłocie słoniowej kości mrużyła mi oczy, w oczach lży ważyła... Dziś, kiedy wieczór szarym mrokiem wświecał się do mojej chaty – usłyszałem Twój głos: „kocham postać Jana Chrzciciela”... Momentalnie porwałem się, począłem biegać jak szalony, gonić... [...] Tę pieśń poświęcę Twemu dziecięciu... Jestem pewien, że ona zrozumie tę naszą czystą, świętą, nieskalaną Miłość... Ona w sercu swoim zbuduje ołtarz, na którym chować będzie i czcić jak skarb tę duszę Twoją i tę miłość Twoją, co z Boga jest i w Bogu tylko ma swój prawzór... Ona i mnie kochać będzie, że stał się tym, na którym taka świętość spoczęła... (C 34).

Ponieważ taka miłość dała się poznać poecie i jego ukochanej, ich zadaniem jest przekazać tę wiedzę – niczym ogień prometejski – reszcie ludzkości. To ewidentny przejaw kompleksu mesjasza, który może nawet świadczyć o schizofrenicznych tendencjach autora *Parakleta*. W najprostszym rozumieniu chodzi tu o platoński (platoński w ówczesnym rozumieniu, czyli:

¹²⁹ R. Taborski, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994, s. 124.

¹³⁰ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 182.

platoniczny) ideał miłości pozazmysłowej, polegającej na głębokim intelektualnym oraz emocjonalnym porozumieniu znajdującym swe źródło w starych opowieściach, a zatem w odbiciach kłamstw¹³¹. Dlatego właśnie nie jest to jeszcze forma doskonała.

Ostateczną fazę, jaką osiągnąć może miłość, stanowi miłość boska, tak silna, że pociągająca za sobą rozpląnięcie w niebycie. Jest ona reprezentowana przez Chrystusa, który postanowił poświęcić się dla ludzkości, aby poprzez mękę zbawić ją od grzechu (C 34). Z tego powodu Beatus przyjmuje rolę „pocieszycielki, koicielki, przewodniczki, spowiedniczki, anielicy, bogini, niebianki, zbawicielki, Madonny, świętej, Psyche, królowej i królowny”¹³².

Osiągnięcie kolejnych szczebli nie byłoby możliwe bez wejścia na szczeble poprzednie, z czego Szandlerowski zdaje sobie świetnie sprawę. W swych filozoficznych rozważaniach czerpie więc z idealistycznej filozofii starożytnej, a kolejne etapy miłości następują po sobie na drodze plotyńskiej hipostazy¹³³. Na jego idealistyczne, pozamaterialne rozumienie aspektów miłości, wskazuje następujący fragment:

Wiem, że Miłość nasza będzie coraz świętsza, coraz uroczystsza, coraz dostojniejsza... I wtedy przestanie być uczuciem dwojga a stanie się symbolem. Wierzę w to tak silnie i gorąco, jak wierzę, że jesteś moim przeznaczeniem... że jesteśmy dla siebie skrzyżowaniem rąk... zmruczeniem gasnących powiek... rozkołysaniem rozmarzonych piersi (C 151).

Teorie te należało wydobyć z materii tekstu oraz dokonać ich rekonstrukcji, ponieważ znajdują one odzwierciedlenie w późniejszej twórczości Szandlerowskiego, zwłaszcza w *Paraklecie*, gdzie ewolucja miłości zostanie unaoczniona poprzez katabazę dwojga bohaterów. Za hołdowanie wyłącznie miłości cielesnej ukarany zostanie również Judasz w dramacie *Maria z Magdali*. Szandlerowski zapowiada ponadto w swoich listach człowieka jutra, wolnego od ziemskich popędów, potrafiącego kochać w sposób czysty i bezinteresowny:

Gdybyśmy sny nasze chcieli urzeczywistnić w tym świecie dźwięków, linii i barw – próżna byłaby nasza praca... Moglibyśmy wytworzyć tylko jakąś nową, oryginalną kombinację, ale w rezultacie stalibyśmy się jedynie wyższym stopniem ewolucji, a więc tym samym tkwilibyśmy w przeszłości poniekąd i w teraźniejszości, boć musielibyśmy korzystać z tego, co nam dano i co nam dają teraz... (C 24)

¹³¹ Por. A. Melberg, *Mimesis Platona*, "Pamiętnik Literacki" 2001, 92/2, s. 8.

¹³² W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 183.

¹³³ Lech Ostasz pisze: „Im niższa hipostaza bytowa, tym mniej ma aktualności i aktywności, tym więcej możliwości – począwszy od *nous*-ducha, przez duszę, w dół przez świat zmysłowy, po materię. Każda hipostaza kształtuje się sama przez »dążenie« na powrót do Jednego-Absolutu, przewyciężając zawartą w sobie możliwość. Jedynie materia, według Plotyna, nie miałaby nigdy swej możliwości przewyciężyć, jako że miałaby być «martwą»” (L. Ostasz, *Pojęcie potencjalności i aktualności w interpretacji bytu*, Kraków 1993, s. 24). Szandlerowski, kreując swoją drabinę Jakubową prowadzącą ludzkość od materii do duchowego Absolutu, kierował się zapatrywaniami antycznego filozofa.

Fragment ten brzmi jak kryptocytat z książki *Tako rzecze Zaratustra* czy z *Woli mocy* Nietzschego, który mówił o pomoście między człowiekiem, a celem, do którego ten zmierza – filozof jednak „nie przewyciężył atmosfery swej epoki, oderwanej od pracy i prawa, jakie świadoma praca wytwarza”¹³⁴. W podobną pułapkę wpadł Szandlerowski. Zresztą, o niemieckim filozofie autor *Confiteor* pisze wprost i bez ogródek, więcej nawet: powołując się na poglądy myśliciela, pragnie dowieść słuszności swoich własnych tez:

A o człowieku Nietzsche mówi: człowiek jest czymś, co pokonanym być musi (ja tu dodam) aby się stał pomostem ku nadczłowiekowi. Musi przestać być człowiek aby mógł stać się nadczłowiek. A więc potrzeba nam osiąść tajemnicę pokonania w sobie człowieka (C 101).

Nie o wolę mocy jednak chodzi Szandlerowskiemu, a o „ewolucję duchową”, analogiczną do teorii o „ewolucji psychologicznej” Wacława Nałkowskiego. Tylko ona, przedstawiona przez Szandlerowskiego jako pozór zbawienia ludzkości, zapewni jemu oraz jego ukochanej przestrzeń umożliwiającą emocjonalne spełnienie. Mechanizm „ewolucji psychologicznej” autor *Parakleta* opisuje „jako takie przekształcenie osobowości, które powoduje, iż życie wewnętrzne (duchowe) uzyskuje przewagę nad życiem zewnętrznym (cielesnym), a sama osobowość staje się organizacją niezwykle misterną i wysubtelnioną”¹³⁵.

Obowiązek poprowadzenia ludzkości ku nowej epoce, millenarystycznemu Trzeciemu Tysiącleciu, spoczywa na barkach Szandlerowskiego i jego oblubienicy. Autor listów utożsamia się z Chrystusem i zarazem z Prometeuszem, między którymi stawia znak równości, gdyż obie te postaci stanowią symbol bezinteresownego altruizmu oraz miłości wobec rodzaju ludzkiego, miłości, która zostaje okupiona wielkim cierpieniem, czy to na krzyżu, czy w górach Kaukazu. Oznacza to, że tekst można interpretować doktrynalnie, jako kerygmat, czyli przesłanie zawarte w życiu, poświęceniu i śmierci Szandlerowskiego-Chrystusa¹³⁶.

Autor *Confiteor* przekonuje w listach:

A jakbym teraz stworzył dwie dusze wielkie jak oceany przelewające w sobie pierścienne fale tragizmu, postawiłbym te dwie dusze na wysokości ponad ziemią... Kazałbym im zapomnieć wszelkiej mowy rodzinnej... te dwie dusze spojrzęłyby w siebie, przeniknęły nawzajem – i zrodziłyby się wtedy mowa – mowa prawdziwa, poczęta w objawieniu, w boskiej wizji, mowa – tworzenie! I pokazałbym, że dwa tragizmy, dwa wielkie przekleństwa rodzą szczęście, o jakim nie śniła ziemia ani niebo... To nasze szczęście! (C 129)

Autor jest „podmiotem interpretującym”, w którym „uobecnia się doświadczenie Boga

¹³⁴ K. Wyka, *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1987, s. 258.

¹³⁵ R. Taborski, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994, s. 124.

¹³⁶ M. Maciejewski, „Ażeby ciało powróciło w słowo”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 21–22.

wiary chrześcijańskiej”¹³⁷. Ogniem, „mocą prawdziwą”, jaką ma otrzymać ludzkość, jest oczywiście miłość Szandlerowskiego i Beatus. „My się wyzwolimy” (C 196) – zapewnia pisarz swoją ukochaną.

W jego poglądach prócz teorii Nietzschego i Wacława Nałkowskiego widać również silne wpływy filozofii Rudolfa Steinera, który dostrzegał w szaleństwie materializmu ogromne zagrożenie¹³⁸. Podobnie zresztą Szandlerowski. Wybawienie stanowi niecodzienne, ponadmysłowe uczucie, jakie połączyło dwoje zakochanych. Jest ono tak silne, że przeniesie ludzkość na zupełnie nowy poziom, to *numinosum*, które posiada wyzwolicielską moc. Moc, która oswobodzi człowieka z ograniczeń narzuconych przez fizyczność oraz nauczy dostrzegać świat wyższy, duchowy. Ludzkość będzie rozwijać się paralelnie do losów dwojga zakochanych. Szandlerowski i Beatus niosą bowiem ze sobą szczególne posłannictwo, które umożliwi ewolucję ducha każdemu człowiekowi. Dadzą przykład, jak należy kochać, pokażą, czym jest miłość prawdziwa, duchowa, wyzwolona z ziemskiego jarzma cielesności – Szandlerowski uważał więc siebie i swoją ukochaną za boskich posłańców, którzy mają pomóc ludzkości przejść konieczną przemianę.

Opisy stanów emocjonalnych

Rozmyślania filozoficzne stanowiły ponadto dla Szandlerowskiego młodopolską ucieczkę przed bólem istnienia, maskę będącą odpowiedzią na wiele egzystencjalnych dylematów. Jego listy przypominają niekiedy dalekie od retoryki miłosnej, intelektualne dysputy. Autor nie jest jednak wolny od rozterek, nieustannie poszukuje prawdy, miotając się we własnym systemie idei oraz pojęć:

Żle mówiłem... Żadna idea nie może się liczyć z logicznym następstwem, z ewolucją. Idzie z duszy, jest iskrą, które się krzesają, czy to w obłokach, czy tu na ziemi, zanim jeszcze człowiek zaludnił świat i mógł z niej korzystać(C 29).

Przebieranie w tak ogromnej mnogości i różnorodności filozoficzno-teologicznych koncepcji doprowadziło Szandlerowskiego do stanu duchowego wypalenia. Autor listów zaczął w pewnym momencie obracać się w nietzscheańskim świecie sprzecznych wartości, co następnie doprowadziło do silnego kryzysu tożsamościowego, duchowego oraz intelektualnego. Szandlerowski określa acedię jako coś przerażającego, unieruchamiającego

¹³⁷ W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 9.

¹³⁸ B. Ejzak, *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 108.

kończyny oraz paraliżującego niczym wzrok bazyliuszka: „Modliłem się całą siłą bezmowy serca! Nie czułem nawet bicia serca, tylko wpatrzony w oblicze Boga – kamieniałem” (C 46).

Zwrot ku młodopolskiemu doloryzmowi z drugiej strony położył kres Szandlerowskiemu-księdzu, stanowił natomiast narodziny Szandlerowskiego-artysty, którego cierpienie świadczy o jego „tytanicznej wielkości”¹³⁹. Przemiana przebiega paralelnie w biografii autora. W listach Szandlerowski jawi się jako skonfliktowany wewnętrznie neurotyk, w każdym razie nie jest już tą samą osobą, którą był w czasach tworzenia swoich pierwszych próbek literackich, kiedy to aż nazbyt intensywnie zabiegał o względy Przybyszewskiego, w ostrych słowach potępiał dramat Hertza czy wytaczał proces teatrowi Victoria za rzekomo nieudolną inscenizację *Samsona*. Buntownik stał się z czasem niezwykle chwiejny emocjonalnie, w jednym liście potrafił przejawiać objawy chorobliwej euforii, za kilka dni natomiast pisać o czarnej rozpacz, która sprawiała, że:

Chodziłem po ulicach... błądziłem... szukałem Ciebie... Wiedziałem, gdzie byłaś, a jednak szukałem z Tobą, przy Tobie... Nadeszła godzina wyjazdu – opuszczałem moje wszystko, ażeby jechać – dokąd nie wiedziałem... (C 3)

Objawy, które opisuje Szandlerowski w swej intymnej korespondencji, są niezwykle niepokojące. Spisek wszystkich przeciwko jednemu: oto podstawowy lęk księdza zakochanego w kobiecie. Paranoidalne myśli znajdują swoje kolejne echo w jednym z dramatów autora, a konkretnie w *Marii z Magdali*, gdzie sam zdrajca Judasz zostanie otoczony przez ciasny krąg przeniwierców. Tymczasem już w zbiorze listów *Confiteor* Szandlerowski daje wskazówki mogące naprowadzić na zły stan jego zdrowia psychicznego:

Po tygodniu całym – pierwszy list. I Ty też przez 10 dni nie miałaś wiadomości. To okropne! Czy kto nie przejmuję? A niech przejmują, niech wszystko zabiorą, bo i cóż więcej zabrać mogą? Postarzałem się, posiwiiałem, zapomniałem, że słońce świeci, że szczęście mi losy przędą. Gdzie? Jak? Czy to możliwe? z Tobą? (C 174)

Dziesięć dni bez odpowiedzi świadczyć może o konflikcie między zakochanymi, a nawet o jakimś poważniejszym kryzysie – w przyczynę wnikać próżno, tym bardziej że kolejne listy nie rozjaśniają sytuacji. W toku korespondencji Szandlerowski staje się coraz bardziej chwiejny, a jego dolegliwości na tle nerwowym nasilają się. Co ciekawe, wśród literaturoznawców panuje przeświadczenie, że miłość w zbiorze listów *Confiteor* to miłość wysublimowana i pełna delikatności. Gutowski na przykład pisał o „żarliwej i ostentacyjnej pasji erotyczno-religijnej”¹⁴⁰. Jeśli jednak spojrzeć z perspektywy

¹³⁹ M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloryzmu*, [w:] *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska, A. Mazur, Opole 2013, s. 181.

¹⁴⁰ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 232.

somatokrytyki, miłość Ziemia i Bożenny rysuje się w swym aspekcie cielesnym jako chorobliwa, a nawet toksyczna. Na ten trop naprowadzają opisy objawów samego Szandlerowskiego, który nie kryje się z przemożnym lękiem, że ktoś mógłby przejąć jego miłosne wyznania, odkryć sekret, wykorzystać zdobytą wiedzę przeciwko niemu. Nerwowość widać przede wszystkim w licznych pytaniach, o których można by pomyśleć, że są świadomie wystylizowane, aby przedstawić sylwetkę osoby chorobliwie pobudzonej: „Gdzie? Jak? Czy to możliwe? z Tobą?” (C 174)

Głęboko zakorzeniony w kulturze oraz świadom ducha epoki, w sferze miłości Szandlerowski pozostawał sztubakiem. Autor *Parakleta* reaguje w sposób euforyczny, gdy otrzyma z dawna wyczekiwany list od ukochanej. W płomiennych wyrazach uznania dziękuje za niego adresatce, nie szczędząc ekspresyjnych opisów swojej radości: „Twój list odebrałem. Dławiło mię szczęście... Wpatrywałem się w Twą twarz długo, długo... Zstępowałem zwolna, z cicha, trwożnie w głąb katakumbową...” (C 4). Gdy jednak wieści od ukochanej nie pojawiają się przez kilka dni, Szandlerowski popada w czarną rozpacz, rozpoczynają się autodestrukcyjne myśli, zupełnie jakby potrzebował nieustannego zapewniania, że Beatus odwzajemnia jego uczucia:

Gdybyś wiedziała, ile przecierpiałem przez cztery dni ostatnie! Pod czaszką kipiało mi... huczało... wrzało... Dziw prawdziwy, żem zniósł to wszystko, żem nie padł martwy... Myśli potępieńcze opłotły mi mózg i serce... (C 5)

„Huk”, „wrzenie”, „kipienie” – oto kolejne metafory mające za zadanie oddać skomplikowane emocje, których nazywanie po imieniu nie przyniosłoby pożądanego, katartycznego efektu. W jeszcze innym liście Szandlerowski pisze:

Myśli mi się płątały, kłębiły, paliły mózg, rozsadały czaszkę... Włosów nie czułem na głowie, tylko jakieś rozpalone gwoździe, oczy mi wysadziło z orbit... nabiegały krwią, łzami się truiły... Męka... męka! W tej rozpacznej walce o myśl, o zakłęcie myśli — zgubiłem Ciebie!... Oprzytomniałem — i przekleństwem zaprzepaściłem wszystko, co goniłem w obłąkanym pędzie... Próżno chodziłem od ściany do ściany i patrzyłem w Ciebie... (C 14)

Uczucie w listach ma również wiele mrocznych, dziś byśmy powiedzieli – fetyszystycznych aspektów. Częściej niż czarne irysy, zachodzące słońca i krucyfiksy Szandlerowski opisuje stopy ukochanej. Jeśli bowiem zebrać wszystkie opisy, w których autor leży u stóp ukochanej, całuje je, wiąże, obejmuje, jest nimi przygniatany lub je obmywa, w samym tylko zbiorze listów można ich znaleźć aż 19. Są rozsiane po całym tekście, warto wskazać następujące: „Nie będę o tym pisał, bo mię coś dławi – boć nie pisać, lecz klęczeć mi u nóg Twych trzeba i stopy całować” (C 66); „Daj mi do stóp przypaść i tulić je, tulić w bezmiar szczęścia i Miłości. Nogi Twoje przebiegać winny tylko drogi ustami moimi

wyrównane...” (C 79); „Zobaczysz, przyjdzie czas, że skonam w boskiej ekstazie u stóp Twoich [...]” (C 186). Częstotliwość ta może mieć swoje źródło nie tylko w pragnieniach seksualnych autora, lecz również w tradycji chrześcijańskiej (oba elementy nie muszą przecież się wykluczać), w której stopy Jezusa stanowią ważny składnik religijnej symboliki. Nawiązania te mają bardzo długą tradycję i pojawiają się nie tylko w Biblii¹⁴¹.

W zbiorze listów *Confiteor* Szandlerowski rysuje się jako osoba, którą co rusz dotyka paroksyzm nerwowy; jest to typowy neurastenik. Stan ten wynika z niezaspokojonych bądź zaspokajanych wbrew społecznej akceptacji popędów seksualnych. Negatywne uczucia eskalują ponadto w wyniku narastającego konfliktu z władzami kościelnymi, które nieustannie przenoszą Szandlerowskiego do innej parafii. Konieczność częstego zmieniania miejsca zamieszkania zburzyła do reszty spokój oraz sprawiła, że autor listów tym bardziej zaczął odczuwać negatywne skutki wynikające z braku stabilizacji oraz niepewności jutra. Tak Szandlerowski opisuje w sposób zakamuflowany swoją nocną szamotaninę, którą dziś zdiagnozowalibyśmy jako atak stanu lękowego:

Pękało wszystko we mnie, a ja nic nie czułem, tylko jak bryła toczyłem się przez wieczność – jak płyta grobowa, a ta wszystka droga, po której gnały mię męki, pisała na mnie swoje znaki... O, jakie to straszne!... Bożenno, głowa pęka... rozsadza ją żar... Dłoni mi twojej potrzeba – przesun ją po mym czole, choć z daleka – to mi pozwoli oddychać... żyć jeszcze... (C 32)

Nocne mary obrazują świat całkowicie pozbawiony ładu, w którym dominują przeczucie śmierci i męki, niszczycielski żar oraz poczucie rozpadu własnego ciała. Autor listów ze wszystkiego zwierzał się adresatce, musiał wszakże odczuwać jednocześnie wyrzuty sumienia, w końcu obnażał się z najintymniejszych sekretów. Rozumiał, że ponieważ podupadł na zdrowiu, nie jest już tą samą osobą, w której kobieta się zakochała. W niektórych listach próbuje przekonać – nie wiadomo czy Beatus, czy może raczej samego siebie – że jego dolegliwości powoli mijają, że miłość kobiety, stanowiąca bądź co bądź przyczynę pogarszającego się stanu zdrowia, mimo wszystko ostatecznie go uzdrowiła:

Dziś po tylu szamotaniach, stoję oczyszczony i wolny przed Tobą. Odtąd znajdziesz mnie takiego, o jakim śniła Twa dusza. Jak ogień przeszłaś przez moje serce, wzmocniłaś je, wyanieliłaś, uczyniłaś je podobnym Twojemu (C 115).

Niepokojące przypadłości zdrowotne wzmaga dodatkowo tęsknota za ukochaną. Towarzystwo Beatus przynosi ukojenie, zaś jej wzrok przypomina zbawienny łyk z wód

¹⁴¹ Do stóp Chrystusowych skierowany został jeden z wierszy XIII-wiecznego poety łacińskiego Arnulfa z Lovanium (zm. w 1243 r.) pod tytułem *Do stóp Chrystusa* z cyklu *Do poszczególnych członków Chrystusa cierpiącego*.

letejskich (C 100). Ale pozbawiony jego dobroczynnego wpływu kochanek ponownie popada w nieprawdopodobną rozpacz:

Gdybyś wiedziała — jak Cię Kocham, jak mi tęskno do Ciebie... jak mię coś dławi... tak strasznie dławi... Gdybyż to można było zamrzeć w tym dławiącym ścisku... gdyby to się stać jedną łzą i na rzęsach Twoich rozłkać się cichym, roz tęsknionym płaczem... (C 39)

Liczne powtórzenia, niedomówienia oraz paralelizmy składniowe tworzą razem specyficzny język miłości, którego ekspresja ma za zadanie odzwierciedlić przytłaczającą intensywność niezwykle silnych emocji. Szandlerowski swymi uczuciami wręcz się odurza. Mimo że wyraźnie potępiał miłość ziemską, na wskroś cielesną, jak na ironię właśnie opisy zmysłowości zdominowały jego listy. Jest to forma odrodzenia po atakach neurastenii, Jungowski „muł z głębi” posiadający cechy zwierzęce oraz zapowiadający odnowę¹⁴².

Wyłączając obsesyjne wspomnienie o stopach ukochanej, bogate w środki stylistyczne opisy nie są obsceniczne, a uczucie łączące zakochanych, choć znajdujące swe źródło w fizycznych aspektach ludzkiej egzystencji, pozostaje w zbiorze listów przedstawione w sposób wysmakowany oraz subtelny. Mówiąc językiem somatopoetyki, Szandlerowski odnajduje pewną równowagę między tym, co przynależne do *bios*, a tym, co odnosi się do *logos*¹⁴³.

Niekomfortowa sytuacja wywołuje jednak u Szandlerowskiego konsekwentnie wizje wielkiej katastrofy a nawet śmierci, zaś doznawane przez niego wrażenia zmysłowe sugerują całkowitą depersonalizację. Podobnie jak w twórczości Przybyszewskiego, tak i w *Confiteor* „śmierć okazuje się [...] jedynym sposobem realizacji projektu powrotu. Jest przejściem gwarantującym stan nowego istnienia”¹⁴⁴. Wyzwoleniem, ulotnym wspomnieniem poprzedniego życia, a wręcz anamnezą okazuje się z kolei miłość do Beatus¹⁴⁵. Nie polega ona jednak wyłącznie na samych zwierzeniach oraz okazywaniu czystego uwielbienia, podobnie jak sztuka – pojawia się w życiu artysty dzięki nagłemu objawieniu¹⁴⁶. To wszakże uczucie napiętnowane społecznie oraz związane z licznymi rozterkami natury obyczajowo-moralnej. Ona – zamężna neofitka, on – związany przysięgą celibatu ksiądz. Nie dziwi zatem, że Szandlerowski nieustannie kwestionuje swoje odczucia, że jest wobec nich niezwykle

¹⁴² Zob. M. Bodkin, *Studium o „sędziwym marynarzu” i archetypie odrodzenia się*, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971, s. 361.

¹⁴³ Zob. A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–12.

¹⁴⁴ H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005, s. 126.

¹⁴⁵ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbole i symbolika...*, s. 134.

¹⁴⁶ Por. E. Kuźma, *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu (Grupa „Zdroju”)*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/1, s. 128–129.

podejrzliwy. Brak akceptacji w stosunku do własnych emocji oraz desperackie próby poskromienia seksualnego pożądania skutkują silną frustracją oraz autodestruktywnymi tendencjami:

Ale nie jest ostatecznym zwycięstwem odrzucić pokusę, bo przecież może powrócić, wrócić silniejsza, bo żywo dotknięta odszczepieństwem, więc jeszcze podstępniejsza, jeszcze niebezpieczniejsza (C 97).

Autor listów co chwila wpada w malignę, a kolejna rozłąka z Beatus zdecydowanie przyczynia się do pogorszenia jego stanu psychicznego, wyraźnie nadwyręża jego nerwy. Biblijne oraz mitologiczne toposy miłości, młodopolskie pejzaże duszy przesycone ciemną scenerią, filozoficzne dywagacje – wszystko to nakłada się na *mare tenebrarum*, jaką stanowi emocjonalność Szandlerowskiego; artyści młodopolscy często postrzegali *psyche* właśnie w ten sposób, jako przestrzeń nieznaną, trudną do nazwania oraz niezwykle złożoną¹⁴⁷. Za przykład może posłużyć cytat:

W noc ciemną, burzliwą, rozwichrzoną— znijdź ku mnie z gałązką oliwną... pokojem mię naznacz... włoż we mnie otchłanne blaski swej duszy... ukołysz na sny olimpijskich władców... (C 2)

Mimo zbawczej roli Beatus, przyszłość zakochanych konsekwentnie rysuje się w niezwykle ciemnych barwach. Na nic tu skomplikowana ekwilibrystyka, na nic wieszczenie „Cudu”. Z czasem zakochani zatracają powoli początkową nadzieję na wspólne szczęście.

Kolorystyka¹⁴⁸

Dwoistość w sposobie postrzegania ukochanej przekłada się na kolorystykę dominującą w zbiorze listów. Szandlerowski zwraca się do ukochanej podobnymi słowami: „Przyjaciółko moja... czarna gołębico moja...” (C 2). Czarny okazuje się również sfinks. Czarny jest też irys: „Irysie mój czarny... jak nocy spływam na Ciebie...”; albo: „Irysie mój czarny... doło moja... smutku mój...” (C 3); czy też: „Modłę się w pokorze z irysem moim czarnym...” (C 4); oraz: „Irysie mój czarny... zakwitnij na on dzień smutkiem swoim... strój się skargą cichą...” (C 6). Czarne u Szandlerowskiego są nawet bratki, kwiaty kojarzone z pamięcią (C 78). Gołąb z kolei to symbol, który oznacza czystość, niewinność, natchnienie, ofiarność oraz

¹⁴⁷ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 23.

¹⁴⁸ Zob. B. Ejzak, *Black Love. On the Colours of Feelings in Confiteor by Antoni Szandlerowski*, „Czytanie Literaturne” 2019, nr 8, s. 349–360.

odrodzenie¹⁴⁹, natomiast irys – nadziei oraz radości w przyszłości, choć również smutku Marii Panny¹⁵⁰. W zbiorze listów symbole te ulegają jednak odwróceniu. Gołąb staje się przyczyną niedoli oraz żądź cielesnych, natomiast irys oznacza smutek, trwogę, a także apokaliptyczny lęk przed jutrem. Taki ogląd rzeczywistości skutkuje w wypadku Szandlerowskiego modernistyczną perspektywą schyłku. Jego kwiaty niczym we francuskiej poezji dekadencej (jak na przykład u Charlesa Baudelaire'a) więdną, gasną oraz blakną:

Patrzę i patrzę... lśnią w słońcu zapaski jak łubiny... koniczyna... jak łąki zielone... Słyszę ich śmiechy rozradowane, swawolne spod naczółków tęczowych... Jak zachodzące słońce zaświeciły w oddali kolorem po kolorze – i znikły (C 6).

Podobne wrażenie odnosi sam Szandlerowski, który pozostając w separacji od ukochanej, sam zaczyna doświadczać uczucia, jakoby zanikał, rozpływał się w niebycie:

Irysy chylą się... złocą... coraz bardziej przezroczyste, coraz bliższe zupełnego wysłonecznienia... Konają. a wiesz Ty – czemu?... Bo w czterech moich ścianach pełno Twoich upojnych myśli... pełno Twych czuć anielskich... pełno Twych spojrzeń obłądnych... Irysy to czują... i mrą z cicha. A cóż dopiero – ja! (C 27)

Takie nagromadzenie młodopolskiej symboliki sprawia, że *Confiteor* to nie tylko tekst epistolograficzny, lecz przede wszystkim modernistyczny utwór relacjonujący emocjonalne perypetie niespełnionej miłości, pełen niepokoju oraz mistycznych prób, mający na celu przeniknąć, co znajduje się za zasłoną, a także odgadnąć, jaki los zapisany został rodzajowi ludzkiemu. Wizje nie są optymistyczne, nawet mityczny potwór, sfinks, określony jest u Szandlerowskiego jako czarny. Środka, by osiągnąć nirwanę, Szandlerowski doszukał się ostatecznie w samoudręce, bezkompromisowym *flagellatio*.

W trwającej ponad rok korespondencji widać więc nie tylko emocjonalność twórcy, lecz również jego rozwój duchowy i intelektualny. Filozofia materialistyczna oraz częściowa utrata oparcia w religii katolickiej spowodowały załamanie wiary i próby poszukiwania nowej drogi, która zapewniłaby obietnicę pośmiertnej jedni z ukochaną. Stąd wzmianki o przedstworzeniowym Bogu i ewolucji ludzkiej duchowości. Właśnie to wewnętrzne skonfliktowanie sprawiło, że *Confiteor* Antoniego Szandlerowskiego można uznać za jeden z najbogatszych w środki ekspresji tekst tego twórcy. Ze względu na epistolograficzną formę autor wypowiada się w nich wprost – nawet biorąc pod uwagę fakt, że świadomie wypełnił wypowiedź literacką przywołanymi chwytami, nadal jest to intymne, pełne liryzmu wyznanie. Artysta wydaje się całkowicie szczery, zwłaszcza gdy zwierza się ze swych duchowych

¹⁴⁹ Hasło: *Gołąb*, [w:] W. Kopaliński, *dz. cyt.*, s. 99.

¹⁵⁰ Hasło: *Irys, mieczyk, gadolia*, [w:] S. Kobielski, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec 2006, s. 88–89.

rozterek bądź podczas skarg dotyczących problemów natury czysto psychosomatycznej. Dzięki analizie korespondencji i jej symboliczno-emotywnego języka możliwe stało się odtworzenie poglądów oraz pragnień skonfliktowanego wewnętrznie twórcy oraz wydobywanie środków ekspresji, których użył, by konflikt ten zobrazować. Ale nie tylko. Zbiór zapewnia nam ponadto wnikliwy wgląd w umysłowość oraz emocjonalność autora, w specyficzny kod językowy, jaki wytworzył się między nim a adresatką. Bez tej wiedzy niemożliwe byłoby zrozumienie wielu aspektów dramaturgicznej twórczości Szandlerowskiego – przy czym podkreślić należy, że analiza *Confiteor* pełni funkcję nie tylko pomocniczą względem pozostałych utworów. To również samodzielny i, jak wykazano, pełen walorów artystycznych tekst, bogaty w młodopolską symbolikę oraz liczne nawiązania do literatury oraz sztuki.

1.3. Nie tylko epistolografia. *Confiteor* jako utwór symbolistyczny

Jak już wspomniano, podczas reedycji utworów Szandlerowskiego to właśnie *Confiteor* został wydany jako pierwszy, gdyż stanowi on swoistego rodzaju księgę deszyfrującą – po lekturze listów odbiorca zda sobie sprawę, że irys czarny to zakazana miłość między Szandlerowskim a Beatus, natomiast kwiat paproci oznacza afekt, jakim kobieta obdarzyła ukochanego. Będzie także rozumiał głęboko przemyślaną budowę *Parakleta*. Taki odbiór zbioru listów wydaje się ponadto zgodny z intencją samego autora.

Jak pisze Małgorzata Czermińska: „Twórca tekstu, który sugeruje (albo wręcz nakazuje, lub przeciwnie – stara się ukryć, ale jednak ryzykuje taką sugestią) czytelnikowi do wiedzy pozaźródłowej, przyjmuje postawę autobiograficzną”¹⁵¹. Spośród trzech strategii autobiograficznych wyróżnionych przez Czermińską (świadeństwo, wyzwanie i wyznanie), Szandlerowski stosuje przede wszystkim tę ostatnią, gdyż to ona (czyli wyznanie) „skupia się, jak w liryce, na świecie przeżyć wewnętrznych”¹⁵². Powyższe spostrzeżenie uzasadnia, dlaczego to właśnie warstwę symboliczną zawartą w zbiorze należy przebadać ze szczególną skrupulatnością.

W pozostałych dziełach Szandlerowskiego, a w szczególności w dramatach, wiele wątków, motywów, symboli oraz alegorii znajdzie swoje bezpośrednie powtórzenie. Zbiór listów rzuca nowe światło, w jaki autor spoglądał na takie metafory, jak choćby irys czarny czy kwiat paproci, a ich zrozumienie pokazuje niekiedy wiele nowych ścieżek interpretacyjnych podczas analizy dramatów czy liryki.

¹⁵¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadeństwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020, s. 8.

¹⁵² Tamże, s. 9.

Co więcej, skomplikowane uczucia Szandlerowskiego wymagały równie skomplikowanej, ukrywającej niektóre emocje pod płaszczem słów, retoryki. Autor zbioru listów *Confiteor* podążał za zaleceniami Przybyszewskiego zawartymi w jego młodopolskim manifestie, wszak nie przez przypadek zarówno jeden, jak i drugi utwór nosi ten sam tytuł:

Z podstawowego założenia, że sztuka ma być objawieniem duszy we wszystkich jej przejawach, wynika teza o rozdźwięku między artystą a tradycyjną moralnością: artystę nie obchodzą prawa etyczne, estetyczne i społeczne, ponieważ ma odtwarzać on życie duszy – bez względu na to, czy jest ono dobre, złe, brzydkie czy ładne¹⁵³.

Oba teksty noszą silne znamiona artystycznych manifestów. Bez lektury zbioru listów pod kątem intertekstualnych nawiązań i intelektualnych gier na płaszczyźnie nadawca-odbiorca, interpretacja poezji i przede wszystkim dramatów byłaby znacznie utrudniona. Prócz klucza do rozumienia symboliki epistolografia daje wgląd w psychikę autora oraz przybliża sferę intelektualno-emocjonalną, po jakiej się poruszał. Ponadto wielość nawiązań, kontekstów oraz kulturowych referencji unaocznia skalę, z jaką Szandlerowski sublimował niektóre uczucia, popędy czy seksualno-emocjonalne pragnienia.

Ułożony przez Beatus literacki kolaż to mozaika tworząca pełną ukrytych znaczeń księgę deszyfrującą, pomagającą zrozumieć maski oraz niejasne symbole zawarte w dramatach. Wskazuje na to bogactwo wykorzystywanych w zbiorze listów, spiętrzanych konsekwentnie symboli (rzadziej alegorii)¹⁵⁴.

Na *Confiteor* należy patrzeć przede wszystkim poprzez jego warstwę symboliczną, w przeciwnym wypadku tekst będzie wydawał się wyłącznie młodopolskim popisem językowej sprawności. Trzeba podkreślić, że analiza ta powinna przebiegać dwutorowo. Z jednej strony polega na prześledzeniu (za Tzvetanem Todorovem) wskazówek

¹⁵³ M. Bizior, „Krzyk” Stanisława Przybyszewskiego – powieść o spotworniałym bogu, [w:] *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 290.

¹⁵⁴ Szandlerowski zgodnie z deklaracjami modernistycznych twórców woli w swych utworach korzystać z symboli – mogą być one wielorako rozumiane i interpretowane w szerokim kontekście. Nie oznacza to jednak, że pisarz nie korzysta z utrwalonych w kulturze alegorii, zazwyczaj jednak sięga po tradycję biblijną, która ze zrozumiałych powodów jest mu bliższa. Aby lepiej zgłębić charakterystykę twórczości modernistycznego twórcy, należy rozumieć, czym dokładnie jest symbol. Hans Georg Gadamer podaje, że „przedstawienie symboliczne zostaje oddzielone od przedstawienia schematycznego. Jest przedstawieniem (a nie tylko oznaczeniem jak w tzw. symbolizmie logicznym), ale przestawieniem symboliczne nie przedstawia pojęcia bezpośrednio (jak transcendentálny schematyzm filozofii Kanta), tylko pośrednio, «wskutek czego wyraz nie zawiera właściwego schematu dla pojęcia, lecz jedynie symbol dla refleksji»” (H. G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, [w:] *Symbole i symbolika*, tłum. M. Łukasiewicz, wyb. i wstęp: M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 101). Myśl swą rozwija: „Rozszerzenie pojęcia symbolu do wymiarów uniwersalnej zasady estetycznej nie przeszło zresztą bez oporów. Albowiem wewnętrzna jedność obrazu i znaczenia, która jest istotą symbolu, nie ma charakteru absolutnego. Symbol nie znosi całkowicie napięcia między światem idei a światem zmysłowym: dopuszcza przecież możliwość dysproporcji między formą a istotą, wyrazem a treścią. Żyje tym napięciem w szczególności religijna funkcja symbolu” (tamże, s. 103). Ostatnie zdanie jest niezwykle istotne dla interpretacji listów Szandlerowskiego, gdyż niejednokrotnie nadawał on swym pracom wydźwięk podniosły, wręcz sakralny.

syntagmatycznych, z drugiej zaś – paradygmatycznych¹⁵⁵. Należy również mieć na uwadze sposób, w jaki moderniści postrzegali symbolizm, aby nie stracić z oczu historycznoliterackiego kontekstu.

Prześledziwszy tendencje i poglądy panujące w epoce, Podraza-Kwiatkowska zaproponowała taką definicję symbolu:

Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednich takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomiczny nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny¹⁵⁶.

Jest to, razem z ustaleniami Hansa G. Gadamera i Todorova, doskonały punkt wyjścia do dalszej analizy. Ustalenia badaczki nie tylko pozwalają na poprawną identyfikację najważniejszych symboli pojawiających się w zbiorze listów, lecz również pomagają przy rozszyfrowywaniu ich możliwych znaczeń.

Wybrane¹⁵⁷ symbole można podzielić na dwie grupy: na te, które opisują miłość do Beatus oraz na te, które pomagają zrozumieć doznania mistyczne, wizje i sny. Należy tu zaznaczyć, że zaproponowany podział jest czysto poglądowy, a granice między dwiema kategoriami są płynne.

Symbole opisujące miłość

Pierwsza grupa skupia się głównie wokół wyobrażeń przyrody, a ich funkcja w tekście polega na jak najbardziej sugestywnym oddaniu pejzażu duszy nadawcy listów. Są, mimo pewnych kłopotów wynikających z ich wieloznaczności, komunikatywne, zbliżone do języka codziennego, mówionego, czasem nawet opierają się na pewnych utartych szlakach interpretacyjnych. Zazwyczaj – lecz nie zawsze – występują pojedynczo. Mają za zadanie w zakamuflowany sposób przekazać adresatce określone treści i fakty. Widać tu pewne

¹⁵⁵ Todorov pisze: „Można by te wskazówki [...] podzielić na dwie duże grupy: biorą się one z zestawienia obecnego odcinka bądź to z innymi wypowiedziami należącymi do tego samego kontekstu (wskazówki syntagmatyczne), bądź też z wiedzą wspólną jakiejś społeczności, z jej zbiorową pamięcią (wskazówki paradygmatyczne) – co wbrew pozorom, nie wyprowadza nas poza tekst” (T. Todorov, *Symboliczność i interpretacja*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2018, s. 23).

¹⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 43.

¹⁵⁷ Selekcja badanego materiału okazała się konieczna, ponieważ *Confiteor* jest wyjątkowo obfity pod względem warstwy symbolicznej. Celem rozdziału nie jest stworzenie słownika ani katalogu, lecz analiza szlaków skojarzeniowych autora oraz wskazanie jego kulturowych inspiracji.

wpływy parnasizmu – te znajdują wyraźne korzenie w tradycji antycznej, łacińskiej oraz ludowej, co wynika z intelektualnego porozumienia między dwojgiem zakochanych. Ściśle związane z naturą, są stosunkowo łatwe w identyfikacji; mają przede wszystkim za zadanie oddać w nastrojowy sposób specyfikę miłości Szandlerowskiego i Beatus; służą też do opisanego przymiotów duchowych i cielesnych kobiety.

Na pierwszy plan wysuwa się symbolika roślinna, a zwłaszcza florystyczna. O drzewach autor wspomina rzadko i jeśli opisuje las, czyni to kompleksowo. Jest to miejsce, w którym kontempluje przyrodę, ale w którym gubi się też umyślnie, by na chwilę oderwać się od cywilizacji. Są jednak wyjątki od tej reguły. Bywa, że poszczególne drzewa odzwierciedlają skomplikowane nastroje Szandlerowskiego. *Paysage mental* zakochanego reprezentują wierzby i brzozy:

Nic nie ma we mnie walki, odbiegły niepokoje rozwiązały się zagadki, rozwiały się mroki, co zawsze wykwiwały na końcu mego spojrzenia. Jestem jak toń niebna spokojna, wyzłocona, przeglądająca poprzez pajęczą sieć brzoź bezlistnych i wierzby. Cudnie się rozsnuwają na pomarańczowym tle nieba, subtelne desenie koronki wierzbowej i brzożowej (C 105).

Wybór tych właśnie drzew jest nieprzypadkowy – jako symbole są one bardzo niejednoznaczne. W kulturze ludowej brzoza ma chronić przeciwko chorobom i zrządzeniom losu, przynosić szczęście¹⁵⁸, ale ze względu na swój wygląd nasuwa również skojarzenia z pesymistycznymi nastrojami i melancholią¹⁵⁹. Wierzba podobnie, z jednej strony stanowi siedzibę samego diabła, z drugiej odgrywa ważną rolę w obrzędach wielkanocnych¹⁶⁰. Pogodny nastrój Szandlerowskiego ma więc charakter ambiwalentny. Autor, mimo zapewnień o odzyskaniu spokoju ducha, daje adresatce do zrozumienia, że burza oraz konflikt, jakie przeżywa wewnątrz, cały czas są w nim obecne.

Inne skojarzenia autora bywają równie zaskakujące. Chorobę, na którą zapadł i na którą skarżył się ukochanej, porównuje do czarodziejskiego kwiatu:

Gdyby nie Twoje cierpienia, nazwałbym moją chorobę, w stosunku do naszej miłości, kwiatem czarodziejskim, który wiele, wiele odkrył drzemiących w głębi duszy tajemnic. W chorobie poznałem wiele uczuć, które teraz wciąż wołają na mnie, ciągle mnie zwracają do stóp Twoich (C 219).

Kwiat w kulturze oznacza „centrum mistyczne, tajemnicę; logikę; symetrię; gwiazdę (na Ziemi)”¹⁶¹. Epitet „czarodziejski” dodatkowo wskazuje na rzadkość, unikatowość, dlatego też użyty przez Szandlerowskiego „kwiat czarodziejski” symbolizuje zagadkę, skrywa pewną

¹⁵⁸ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 9.

¹⁵⁹ Tamże, s. 116.

¹⁶⁰ Tamże, s. 10.

¹⁶¹ Por. W. Kopaliński, hasło: *kwiat*, s. 185.

tajemnicę dotyczącą głębi odczuwanej miłości. Dolegliwości zdrowotne uwrażliwiły autora na niedostrzegane do tej pory doznania oraz poszerzyły wachlarz odbieranych przez niego wrażeń pozazmysłowych. Jest on paradoksalnie wdzięczny losowi za to, że dopadła go „influenza”, ponieważ choroba poszerzyła pole jego postrzegania i pomogła w kontemplowaniu miłości do Beatus, zupełnie jak w *Androgyne* Stanisława Przybyszewskiego¹⁶².

Motywy florystyczne były popularne wśród modernistycznych twórców opisujących istotę uosabiającą w sobie cechy męskie oraz żeńskie zarazem. Miały one zazwyczaj za zadanie przenieść odbiorcę w świat miłości zmysłowej oraz sferę pozacielesnych, lecz nadal erotycznych doznań¹⁶³. Podobnie Szandlerowski, który stara się skupiać na duchowych aspektach tego uczucia. Nazywa swą ukochaną imionami kwiatów: irysem, bratkiem, różą i lilią. Miłość kobiety symbolizuje pojawiający się w legendach i podaniach kwiat paproci. Spośród wymienionych roślin z największą częstotliwością pojawiają się w zbiorze *Confiteor* porównania ukochanej do polnej lilii.

W jednym z listów pisze: „I będziemy jak dwie lilie na jednym rabacie, jak dwa brzegi świętego strumienia, jak dwoje ramion omdlałych w upojnym bezładzie...” (C 132). Montaż asocjacyjny stworzony przez autora wydaje się jasny, wszystkie skojarzenia odnoszą się do dwóch elementów natury wyraźnie się ku sobie skłaniających. Modernistyczny twórca czerpie w ten sposób nie tylko z Biblii, ale też bogatej tradycji romantycznej – wystarczy chociażby przywołać scenę łączących się nad stawem drzew czy dwóch karczem z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. Ale lilia w kulturze prócz boskich godów oznacza również: chwałę, królewskość i majestat, a także nadzieję, niewinność, dziewictwo, wstydlivość, niebiańską szczęśliwość¹⁶⁴. Szandlerowski wielokrotnie daje ukochanej do zrozumienia, że ich miłość jest czymś czystym, wręcz majestatycznym. Z drugiej jednak strony lilia symbolizuje kłamstwo, kuszenie czy nawet pożądanie¹⁶⁵, to właśnie dlatego autor zbioru pisze o padaniu do stóp i „ramionach omdlałych w upojnym bezładzie”. Kwiat ten stanowi zatem – co znajduje swoje odzwierciedlenie w zbiorze listów – nośnik różnorodnych asocjacji. Najczęściej jednak w wypadku Szandlerowskiego polna lilia wyraża czystość, nieskazitelną oraz szlachetność Beatus. Jest symbolem miłości samej w sobie, uosobieniem pierwotnej, nieskrępowanej społecznymi zakazami, rajskiej szczęśliwości: „O jakże jestem szczęśliwy, bo czuję, że nigdy Ci nie zbraknie tego, o co i nie umiesz i nie

¹⁶² Zob. D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005, s. 302.

¹⁶³ I. Sikora, *dz. cyt.*, s. 42.

¹⁶⁴ Zob. W. Kopaliński, hasło: *lilia*, s. 200.

¹⁶⁵ Tamże.

powinnaś walczyć, lilio polna, ptaku niebieski” (C 183).

Z kolei w innym fragmencie:

Polne lilie kwitną, czemuż my byśmy nie mieli rosnać, kwitnąć i śpiewać! Raj legendowy
wskrześnie przez nas, stanie się formą stałą, nie tęsknotą całej ludzkości... Nadziei, zdrowia i siły!
U nóg Twoich w prochu się tarzam... (C 166)

Szandlerowski, zwłaszcza w ostatnich listach, modyfikuje tradycyjne rozumienie tego symbolu. Polne lilie stają się dla niego elementami przyrody, które rozwijać mogą się jedynie w wielkim bólu: „Cóż, że później się zobaczymy? Czyż to jest nasz cel? Czy nie w tym cierpieniu najpiękniejszymi jesteśmy? Ptaki... lilie...” (C 209). Świadczy to o pogłębiających się negatywnych nastrojach autora. Męka, wywołana między innymi wielomiesięczną rozłąką z ukochaną, sprawia, że uczucie Szandlerowskiego staje się coraz większe, czystsze i doskonalsze – przeżywane cierpienie je uszlachetnia.

W przytoczonych cytatach pojawiły się również ptaki. Ich obecność jest nieprzypadkowa, w zbiorze *Confiteor* symbolizują one wolność oraz piękno, wartości te mogą jednak narodzić się – podobnie jak lilie – jedynie z cierpienia. W jednym z przywołanych fragmentów nazywa autor *Parakleta* swą ukochaną „ptakiem niebieskim” (C 183), co może stanowić nawiązanie do wiersza Leopolda Staffa (*Ptakom niebieskim* z tomu z 1905 r. o tym samym tytule). W utworze tym poeta, podobnie jak Szandlerowski w zbiorze *Confiteor*, próżno czeka listu od swej ukochanej, co wprawia go w smutny i nerwowy nastrój.

Szandlerowski zwraca się zazwyczaj do Beatus słowami pełnymi skruchy i wyrzutu, zupełnie jakby przeproszał ją za swoją miłość: „Ty mój ptaku serdeczny, ileż ja Ci bólu i cierpień przynoszę. O, nie licz mi tego, bo gdybyś do mojego serca zajrzała...” (C 210). Cierpienia wynikają nie tylko z niefortunnego uwikłania losów zakochanych, wywołuje je również przedłużające się rozstanie.

W innym liście: „Ojczy, czemuś mnie opuścił? A Ty, gołębico, ptaku bezdomny, samotny, splątany krwawymi strugami cierpień przeżytych – Ty chcesz być bez grzechu?” (C 197). Ten rozbudowany montaż asocjacyjny narzuca odbiorcy nastrój bólu, wręcz udręki, w końcu ptak Szandlerowskiego jest „bezdomny”, „splątany krwawymi strugami cierpień przeżytych”. Gołębica symbolizuje tu cierpienie Jezusa będące udziałem każdego człowieka – na taki trop interpretacyjny naprowadza zastosowany przez Szandlerowskiego cytat z Biblii (*Heli, heli, Lamazatabani*).

Zrozpaczony autor czeka na Beatus niczym bohater *Pieśni nad Pieśniami* na swoją ukochaną, dlatego w innym liście gołębica pojawia się z gałązką oliwną: „Czekałem jak zbawienia, jak gołębia z różdżką oliwną, Twojej pociechy” (C 106). Ptak ten symbolizuje

wyzwolenie i zwiastowanie miłości, miłości z dawna wyczekiwanej, choć ze względu na przysięgę celibatu niemożliwej, by ziścić się za życia.

Należy poczynić w tym momencie ważną dygresję, nie bez powodu bowiem ptak trzyma w dziobie „róźdzkę oliwną”. Większość ówczesnych poglądów na sztukę opierało się na silnej krytyce łączenia „obrazów i analogii” w większe alegorie oraz alegorezy. Jeśli zaś w jakimś utworze pojawiały się postaci kojarzone ze znanych alegorii, często występowały bez atrybutów, „jak gdyby oderwane od sensu alegorycznego”¹⁶⁶. Od tego typu praktyk nie był wolny również Szandlerowski, dlatego gdy w jego tekście pojawia się gołębnica z *Pieśni nad Pieśniami*, to choć zachowuje ona swój atrybut (gałązkę oliwną), zostaje pozbawiona pierwotnego znaczenia. Zamiast miłości reprezentuje udrękę, rzadziej obietnicę wybawienia czy zapowiedź spełnienia w miłości.

Sposób postrzegania świata przez Szandlerowskiego zmienia się, gdy nadarza się okazja, by ujrzeć ukochaną. Długo wyczekiwane chwile spędzone z kobietą autor porównuje do skowronków: „Bożenno – nie trap się już, nie dręcz. Dość mieliśmy męki. Skowronki moje, gdy Was ujrzę, zawsze już wiosnę będę miał w piersi... Częstochowa mnie ocaliła!” (C 218). Ptaki te symbolizują niebo, złączenie nieba z ziemią, mediację, świt, poranek¹⁶⁷. Reprezentują przedwiośnie i nowe narodziny, stąd ich silny związek z kręgami kultury chrześcijańskiej¹⁶⁸, są to zwierzęta, które w tradycji łacińskiej towarzyszą Jezusowi, by swym prostym, porannym śpiewem wielbić Go. Motyw ten był nadal wykorzystywany w dobie Młodej Polski, Chrystusa-skowronka zobrazował Andrzej Niemojewski w tekście *Skowronek*, natomiast Wacław Berent porównał tego ptaka do odradzającego się z popiołów feniksa w wierszu *Młodości...*

W podobny sposób symbol ten rozumiał Szandlerowski; wszak w przytoczonym cytacie pojawia się wykrzyknienie: „Częstochowa mnie ocaliła!” – autor zbioru listów wyraża w ten sposób ekscytację z powodu powrotu do zdrowia po przebytej chorobie, którą dokładnie opisuje w korespondencji do Beatus jako długą i wycieńczającą fizycznie.

Moment spotkania z kobietą zapowiada zbliżająca się wiosna:

I oto teraz jakieś znaki tajemnicze po całej przyrodzie rozrzucone zwiastują tę wielką chwilę, w której się narodzi zbawienie świata... Toż to jest zwykła wiosna, a ja, w oczekiwaniu bez końca tego mojego szczęścia, widzę tę wiosnę jakąś inną, pełną wdychanych kiedyś woni, mowy mojej rodzinnej, szmerów zamkniętych w ukochanych dłoniach... Daj mi, Bożenno zamilknąć, i czekać — czekać... (C 122)

¹⁶⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *dz. cyt.*, s. 113.

¹⁶⁷ W. Kopański, hasło: *skowronek*, s. 383.

¹⁶⁸ J. Mosakowski, *Skąd przyfrunął «Skowronek» Andrzeja Niemojewskiego*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2015, z. 4, s. 158.

W zacytowanym fragmencie łatwo dostrzec dystans autora, a nawet ironię w stosunku do panujących ówczasie w literaturze konwencji. Wie on, że między rychłym spotkaniem z ukochaną, a zmianą pory roku nie następuje żadna korelacja, lecz jako modernistyczny artysta nie potrafi nie dostrzegać podobieństw w wydarzeniach z pozoru niemających ze sobą związku. W cytacie pojawia się kolejny ciąg skojarzeniowy, który daje wyobrażenie, z czym Szandlerowski utożsamiał wiosnę. Są to: młodość, odrodzenie oraz nowy początek. Wspomniana pora roku pełna jest „wdychanych kiedyś woni”, „mowy rodzinnej”, „szmerów zamkniętych w ukochanych dłoniach”, stanowi powrót do sielskiego dzieciństwa, pozbawionego trosk i pełnego radości.

W zbiorze *Confiteor* z dużą częstotliwością występuje jeszcze jeden ciekawy symbol. Pojawia się w tekście wprawdzie tylko raz, niemniej warto go przywołać ze względu na ponowne nawiązanie do *Pieśni nad Pieśniami*:

My się wyzwolimy. Dlatego też dusza moja jako jeleni pragnący do źródeł bieży, jak kwiat spragniony wędnie i pochyla się ku ziemi, z której ma rosa ożywcza dlań trysnąć... jak słońce, co w królewską purpurę się zawija i królewsko zamiera... (C 196)

Jeleń w tradycji chrześcijańskiej oznacza czystość życia, pobożność, religijność, sumienie, chrzest, a nawet święty Graal¹⁶⁹. Zacytowany opis to właściwie parafraza fragmentu *Pieśni nad Pieśniami*, w którym oblubieniec porównany zostaje do jelenia, a następnie bieży ku źródłom miłości. Symbolem witalności jest tu rosa tryskająca z ziemi, sfery tellurycznej, związanej z płodnością, ale nasuwającą też skojarzenia z krainą zmarłych – stąd wzmianka Szandlerowskiego o śmierci.

Jeśli w zbiorze *Confiteor* pojawiają się wrażenia dźwiękowe, zazwyczaj są one bardzo subtelne – ograniczają się zaledwie do szmerów i poszumów („poszum skrzydeł seraficznych” (C 48)), pojedynczych blasków, ulotnych cieni. Szandlerowski korzysta z tych zabiegów oszczędnie. Sięga po nie, by zapewnić kobietę i przede wszystkim siebie o pozazmysłowym charakterze jego uczucia. Spojrzenie ukochanej nazywa „blaskami” – opisy te kontrastują z ciemną i minorową tonacją większości listów.

Alicja Dąbrowska pisze:

Barwa wiąże się ściśle z metaforą, z obrazem poetyckim o symbolicznym znaczeniu. Twórcy młodopolscy wkomponowują kolor w wielorakie konteksty znaczeniowe, w pewne metaforyczne

¹⁶⁹ W. Kopański, hasło: *jeleń*, s. 120.

całości i pod tym względem można go rozpatrywać w ramach «indywidualnej lub zbiorowej obsesji, tendencji, wiary, programu itp.»¹⁷⁰.

Tak czyni i Szandlerowski. Jego wyobraźnia zdominowana jest przez pesymizm, a kiedy mężczyzna cierpi, odnosi wrażenie, jakoby cały świat wokół naigrywał się z niego albo przynajmniej czynił mu na przekór. Podobny ogląd rzeczywistości wynika z silnego, wewnętrznego konfliktu, potrzeby połączenia tego, co czyste i duchowe, z tym, co fizyczne i (w jego mniemaniu) brudne.

W innym fragmencie:

[...] z tych dziewiczych śniegów, co na moje pola wczoraj o błękitnym zmierzchu spadły, co mię tak bardzo wczoraj wabiły, a ja im cicho szeptałem, że znam coś, bardziej czystego, coś jeszcze bielszego i coś, co z większych wyżyn ku mnie spłynęło i głębiej, ileż głębiej w duszą zapadło... (C 39)

Szandlerowski pisze o „czymś”, co okazuje się od śniegu czystsze i bielsze. Jest to hiperbola czystości ukochanej, akcentacja wszystkich cnót jej ducha. Miłość autora opisuje również oksymoron „błękitny zmierzch” wskazujący na sielską, prerafaelicką scenerię. Niebo, podobnie jak u wielu twórców współczesnych Szandlerowskiemu, jest to „symbol niewzruszonego porządku świata, święta przestrzeń, przejaw pankalii, a także: sfera rzeczy i spraw swojskich”¹⁷¹. W zbiorze *Confiteor* pankalia odnosi się wyłącznie do Heleny Beatus oraz fenomenów, które bezpośrednio nasuwają artyście skojarzenia z ukochaną – z cnotami jej ducha oraz tymi częściami jej ciała, które w sposób synekdochiczny ukazują pożądanie Szandlerowskiego¹⁷².

Śnieg związany jest również z rzadkimi u Szandlerowskiego doznaniem fonicznymi: „Zaskrzypiał w oddali śnieg... obudzam się ze snu złotego... I tu nawet życie rwie najcudniejsze marzenia i tu nawet całkowicie nie można śnić o życiu własnym, niepodzielnym...” (C 28). Jest to element obcy, wręcz wrogi, przyczyniający się do powrotu w świat jawy, w której niemożliwa okazuje się realizacja własnych pragnień.

Sen złoty w cytacie można zinterpretować jako sen o miłości, którą autor utożsamia ze szczytem uduchowienia – świętością. Jest to sen najpopularniejszy i godny największej uwagi, podobnie jak historie o świętych w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine. Można wysnuć wniosek, że to właśnie marzenia senne, którymi Szandlerowski chętnie dzieli się

¹⁷⁰ A. Dąbrowska, *Kolor a młodopolski świat wyobraźni (na przykładzie wybranych wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera)*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne”, 1998, z. 44, s. 21.

¹⁷¹ M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 118.

¹⁷² D. Samborska-Kukuć, *Słowa szanice i słowa kamuflaże w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, s. 294.

z ukochaną, najprecyzyjniej oddają głębię jego uczucia. Niemogące ziścić się w świecie rzeczywistym, przedstawiają uczucie idealne, czysto duchowe i jeśli noszą znamiona erotyzmu, to wyłącznie dlatego, że ani Szandlerowski ani Beatus nie przekroczyli jeszcze bariery materialnej śmierci.

Symbole pomagające zrozumieć doznania mistyczne, wizje i sny

Symbolika zbioru listów skupia się przede wszystkim na miłości do Bożenny, lecz nie tylko. Zdominowana przez mrok, służy również temu, aby opisać doświadczenia z pogranicza życia i śmierci. Opalizujące wieloznacznością opisy są ekstatyczne, świadczące o wyjątkowym, momentami może nawet chorobliwym pobudzeniu umysłu. Pod względem estetycznym przypominają twórczość Wincentego Korabia-Brzozowskiego, Tadeusza Micińskiego czy też wczesne wiersze Staffa.

W zbiorze *Confiteor* Szandlerowski stworzył specyficzny obraz młodopolskiego nieba. Jego Raj jest nie indywidualny, lecz współdzielony z ukochaną. Według twórcy oboje z adresatką listów znajdują się po śmierci w krainie wiecznej szczęśliwości, w której ich miłość, wyzwolona z wszelkiej cielesności i ograniczeń społecznych, zacznie swobodnie rozkwitać. Dusze Szandlerowskiego i Beatus stworzą wtedy jednię. Życie jest dla autora *Parakleta* pasmem cierpień oraz wyrzeczeń, w odróżnieniu jednak od Artura Schopenhauera czy Philippa Mainländera nie wyczekuje on śmierci, mającej przynieść nirwanę. Uważa, że razem z ukochaną mają na ziemi do wypełnienia misję, swoistego rodzaju posłannictwo miłości.

Autor korzysta ze zróżnicowanej symboliki, by zaprezentować niepoznawalne przy pomocy zmysłów scenerie stanów przypominających sny, wizje, a nawet objawienia. Wiele z nich dzieje się w czasie mitycznym. Oniryczne opisy na pierwszy rzut oka przypominają skomplikowane i rozbudowane alegorie, są one jednak trudne do rozszyfrowania w odizolowaniu, a klarowności nabierają dopiero, jeśli przyjrzeć im się z perspektywy całości dzieła. Z tego powodu wyglądają raczej na skondensowane plejady symboli, które zostały zestawione ze sobą na drodze silnie zindywidualizowanych skojarzeń.

Funkcję taką pełni zimowy opis lasu, który w tekście Szandlerowskiego staje się symbolem świata pogrążonego w procesie palingenezy:

Wróciłem z lasu... na łonie godowym ziemi kryształą się, mdleją rozwiewają śnieżne, czyste, pożegnalne pocałunki zimy... Odchodzi bez smutku, bez łez, bez rozlewu użalnego... Odchodzi w radosnym roziskrzeniu, w nadziejnym cherubinowym uśmiechu, bo wie, że się dokonało jej

przeznaczenie, że odejść musi, aby się stało coś więcej...aby się narodził inny świat – szczodry, płonny, rozkrzewny... (C 107)

Nie pojedyncze drzewo, a cały las jest tu symbolem świata, który w wizji autora zmierza ku nieuchronnej zgubie. Śnieg, pustka, chłód i zagłada wskazują na popularny w młodopolskim piśmarstwie kryzys witalności, dzieło zniszczenia stwarza jednak przestrzeń do odnowy. Symbolika regeneracji jest ściśle związana z mitami wegetacyjnymi¹⁷³. Szandlerowski nie porzuca ich erotycznych konotacji i tylko pozornie skupia się na rozwoju duchowym, uczuciowym. Przywołany opis doskonale oddaje dekadencjne nastroje autora, który rozpaczliwie chwyta się nadziei na odrodzenie podczas miłosnych uniesień.

Zarówno emocjonalna, jak i fizyczna samorealizacja okazują się jednak niemożliwe ze względu na sytuację, w jakiej znalazło się dwoje zakochanych. Dlatego miłość u Szandlerowskiego często porównywana jest do zimy, pory roku pięknej, lecz martwej, stanowiącej symbol wegetacji i oczekiwania na nowe życie:

Stałem się zimny, lodowaty... Śnieg miękki, sypki, gwiazdzisty począł mię okrywać... Z Twych dłoni szedł... sphywał... tulił... pieścił...

A cmentarz wydał mi się duszą Twoją... białą, przezrystą duszą Twoją... Nachodziłem jak w swoje królestwo... Oniemiałem z zachwytu... Wszystkie drzewa – niby myśli Twoje – mistyczną okiścią się kwieciły... Śnieżna sędzielina jak wzrok Twój – to w runy nieodgadłe się wiazała... to splątane, kabalistyczne znaki pisała... to – jak mowa dziecięca plynęła prosto, naiwnie, sennie... (C 20)

Zauważyć można tu odwrócenie tradycyjnej symboliki: cielesność ukochanej została przeniesiona do nieba, sfery uranicznej, duchowość zaś – do cmentarza związanego z symboliką telluryczną. Widać tu pragnienie autora, by całkowicie zanegować fizjologiczne aspekty doczesnej egzystencji. Adresatka listów jawi się odbiorcy jako bóstwo, pierwotna siła symbolizująca zarówno wegetację (śnieg „idący z dłoni”, motyw duszy-cmentarza), jak i siłę witalną („mistyczna okiść”). W przywołanym cytacie Szandlerowski korzysta z modernistycznych rozwiązań artystycznych – portretując świat, będący wielkim uosobieniem ukochanej, pisze on o sędzielinie i okiści, które mają odżyć dopiero na wiosnę. Beatus jest więc Prozerpiną, boginią świata podziemnego, wracającą na ziemię po miesiącach zimy. Stan ducha kobiety symbolizują pejzaż pełen grobów upamiętniających zmarłych oraz korona cierniowa („Może Bóg odmieni, gdy już cierpienie odejdzie... Kiedyś kochałaś cierpienie. Ale też tamto cierpienie to piękna korona cierniowa” (C 215)). Opis pełen jest sprzeczności. Autor zbioru porównuje dotyk ukochanej do czegoś niezwykle przyjemnego, miękkiego i gwiazdzistego, czegoś, co sphywając tuli i pieści – niczym płatek śniegu.

¹⁷³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 90.

Wszelako kontakt z zimną substancją sprawia jednocześnie, że modernistyczny twórca lodowacieje, a więc odnosi wrażenie, jakby osuwał się w niebyt, umierał.

Szandlerowski zdaje sobie sprawę, że aby „wyrazić niewyraźne”, zwykłe słowa nie wystarczą – autor zbioru listów musi zostać młodopolskim poetą, kreatorem własnego świata, aby chociażby w niewielkim stopniu nadać językowy kształt swym emocjom:

A może Bóg, gdy spałaś, wziął w swe oczy jasność Twych źrenic i spojrzął na mnie... Widzę jakieś dwa słońca, co straciły bezpowrotnie źródło światła i płomienne ognisko, bo stały się nieustającą złocistą mgłą... (C 134)

Dlatego język listów jest tak bogaty i tak skomplikowany. Przywołany fragment doskonale wpisuje się w modernistyczny sposób tworzenia rzeczywistości czysto literackiej, znacznie różniącej się od znanego nam świata. Efekt ten został osiągnięty poprzez wprowadzenie symboliki dwóch słońc, źródła oraz mgieł – wszystko to kreuje nastrój mitycznej krainy, pierwotnej, chaotycznej, dającej początek nowemu życiu.

Dwa słońca symbolizują w tym przypadku oczy Beatus, to one stanowią pierwotną siłę, dzięki której mogła narodzić się wielka miłość Szandlerowskiego. Autor wyobraża je sobie jako bóstwo rządzące światem, mogące w każdej chwili zakończyć jego istnienie. Napiętnowane cierpieniem spojrzenie kobiety zasnuwa jednak „złocista mgła”, gdyż słońca wypaliły się, „straciły bezpowrotnie źródło światła i płomienne ognisko”.

Przemyslenia o charakterze eschatologicznym, a nawet wizje apokaliptyczne były nierzadkie w literaturze okresu Młodej Polski.

W końcu „solarny katastrofizm” według Jerzego Kwiatkowskiego:

jest różnorodnie uwarunkowany i sfunkcjonalizowany. Wyraża – i wyraża pesymistyczno-kryzysowe nastroje typowe dla pierwszego okresu epoki: skoro wszystkie wiary i idee zbankrutowały, wszystkie niedawne oczywistości zostały podane w wątpliwość – jest tak jak gdyby zapanowała wieczna ciemność, jak gdyby zgasło słońce¹⁷⁴.

Zjawisko zaćmienia przez wieki stanowiło zły omen – zapowiadało koniec świata. W mitologiach Wschodu pojawienie się wielu słońc na niebie oznaczało kres pewnego cyklu. Starożytni Chińczycy wierzyli, że za czasów cesarza Jao na niebie pojawiło się dziesięć słońc, co przyczyniło się do licznych tragedii, w tym klęski nieurodzaju i wielkiego głodu¹⁷⁵. Autor listów był świadom tego kulturowego kontekstu. Opisy słońca pojawiają się w zbiorze *Confiteor* z dużą częstotliwością i na ogół towarzyszy im symbolika ponownych narodzin poprzedzonych śmiercią. Inne przedstawienia słońca mają u Szandlerowskiego również

¹⁷⁴ J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów Boga*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 253.

¹⁷⁵ M. J. Künstler, *Mitologia chińska*, Warszawa 1985, s. 159–160.

mistyczny charakter: „Jasności moja! Stanę przed Tobą upracowany i uznojoną tęsknotą... a Ty mię pochłoniesz jak głębie źródlane chłoną falę słoneczną...” (C 89).

Na fragment ten zwraca uwagę Wojciech Gutowski, który w *Nagich duszach i maskach* pisze:

Wiem, iż obydwie elementy materialne są wyraźnie nacechowane w uniwersalnej symbolice płci: słońce reprezentuje męskość, woda – kobiecość. Powiązanie obojga wskazuje na jedność przeciwieństw. Lecz powyższa konkretyzacja związku słońca i wody nie pozwala ograniczyć się do tak banalnych wniosków. Męskie Ja nie jest słonecznym promieniem, lecz „falą słoneczną”, żeńskie Ty to nie byle jaka woda, lecz „głębnie źródlane”. A zatem męskie Ja jeszcze na moment przed pełnym zjednoczeniem jest już cząstką („falą”) żeńskiego żywiołu¹⁷⁶.

Symbolika słońca i morza jest jednak u Szandlerowskiego o wiele bardziej płynna i nieoczywista. W niektórych listach role nie tyle się przenikają, ile wręcz odwracają, natomiast postać ukochanej porównywana jest nie do morza, a słońca: „Teraz już jesteśmy razem, nikt i nic nas nie rozłączy. Bożenno... dniu mój, słońce dla zaślepiłej źrenicy... morze moje kołyszące w sobie wszystkie skarby myśli i uczucia mego...” (C 221).

W innym znowu fragmencie:

Codziennie mam listy od Ciebie, są mi one jak zwiastunne promienie, które mi zwiastują, że słońce moje zniża się ku mnie coraz bardziej i bardziej. O kiedyż wreszcie się zniży i stanie się płomiennym wiatykiem, pochylającym się z boską miłością, nad stygnącą zamierającą ziemią? Czuję w głowie szum Szaubachu lub Niagary (C 123).

Beatus to zachodzące, przypominające kształtem opłatek słońce, obietnica destrukcyjnej miłości, z kolei linię horyzontu reprezentuje wyczekujący spotkania z ukochaną Szandlerowski. Wraz z końcem dnia następuje uczuciowe spełnienie, doświadczenie miłości pozaziemskiej, boskiej. Zamęt w głowie i dudnienie krwi w skroniach porównuje autor *Parakleta* do szumu dwóch wielkich wodospadów, jest to somatyczny stan seksualnego pobudzenia, które zostało opisane jako doświadczenie obcowania z *sacrum*. Komunia – połączenie ukochanego i ukochanej – porównana zostaje do zlania się linii widnokreśgu z bóstwem solarnym. Symbol ten zostanie potem powtórzony w dramacie *Paraklet*.

Żywiołem, który zapewnia odrodzenie i stwarza przestrzeń, by nastąpiło nowe życie, jest oczywiście ogień:

Śmierci! ogniem jest życie, w którym trzeba się spalać bezustannie na popiół, ażeby coraz to odradzać się ku świętszej wyżynie z własnych prochów. Miłość jest twórcza, wiecznie pożerająca wczoraj, aby zrodzić dziś, wiecznie głodna coraz to większych świętości (C 108).

¹⁷⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 239.

W zbiorze listów figura tego żywiołu jest ambiwalentna. Posiada on moc destrukcyjną, lecz pełni również funkcję regeneracyjną¹⁷⁷. Dzięki swej ambiwalencji symbolizuje wielorakie aspekty miłości, jest porównywany niemalże do Lewiatana, który pochłania światy, by mogły one następnie ukonstytuować się na nowo. Na niszczycielską moc ognia wskazują skojarzenia Szandlerowskiego – pisze on o popiele, prochach, pożeraniu. Ale świat przedstawiony w listach ulega nieustannym zmianom i przekształceniom, podobnie więc jak Heraklit za *arché*, to znaczy praprzyczynę wszelkiego istnienia, autor zbioru uważa ogień. To jedyny żywioł, którego nie można dotknąć ani poznać empirycznie, przed którym człowiek cofa rękę. W filozofii starożytnych i u Orygenesusa ściśle był on związany z duszą.

Dusza posiada wprawdzie moc twórczą, jest jednak wyjątkowo delikatną substancją, której zasoby w wyniku życiowych bolączek łatwo ulegają uszczupleniu. Utratę sił żywotnych Szandlerowski porównuje do działania wampira:

Nie mogą się patrzeć na srebrne obłoki, kiedy na błękicie igrają w dziewiczym płasie...
Tuliłbym się do nich... tak gorąco tulił... z krzykiem i z przerażeniem wobec szczęścia!

Bożenno... gdybyż jak najprędzej jesień – ołowiana, smętna, zapłakana, mętna jesień! Niech znikną widziadła – niech mię wampiry poczną gryźć, ssać... To wszystko dla Ciebie! Największe, najsroższe udręczenia w beżmiar szczęścia mię grążą, jeżeli na ich końcu, choćby najodleglejszym – dojrzą Ciebie!... (C 159)

W przytoczonym fragmencie Szandlerowski składa samego siebie w ofierze na ołtarzu czystej, duchowej miłości. Motyw wysysającej krew, nieśmiertelnej istoty był szczególnie popularny w okresie modernizmu. Wielu twórców, w tym Władysław Reymont, inspirowało się takimi utworami, jak *Mnich* Mathiew Gregory’ego Lewisa, *Wampir* Johna Williama Polidorego czy wreszcie *Dracula* Brama Stokera. Podobny obraz pół-człowieka, pół-nietoperza mającego „oddech zgniły” i którego źrenice „dziką żądzą w jej ciało się wpiły” pojawia się w *Wampirze* Edwarda Leszczyńskiego. We wszystkich wymienionych przykładach wampiry były – i są nadal – symbolem utajonych seksualnych pragnień i głęboko skrywanych popędów¹⁷⁸. Podobnie u Szandlerowskiego. Wampir jest istotą, która pojawia się wyłącznie nocą. Ponieważ potwór ten reprezentuje niezaspokojony, cielesny aspekt miłości, autor zbioru listów postrzega go jako coś niepożądanego, widziadło, które nie daje spokoju, gdy zapada zmrok. Dla ukochanej jest jednak gotów na każde poświęcenie, wręcz zaprasza wampiry, aby „poczęły go gryźć, ssać”, w czym odnajduje on masochistyczną przyjemność.

¹⁷⁷ J. Paszek, „Świat ognia” w literaturze lat 1890-1918, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977, s. 151.

¹⁷⁸ Por. D. Samborska-Kukuć, *Twarze Draculi i inne pre-teksty metafizyczne. Zbiór studiów, szkiców i esejów*, Łódź 2018, s. 18.

Przesycone purpurą wyobrażenia Szandlerowskiego cechuje frenetyzm, a nawet makabra. Listy, pełne niespokojnego oniryzmu, opisują wyobrażenia senne, które w większości przypadków jawią się jako nieprzyjemne doświadczenie:

Zdawało mi się, że widzę Twe serce ociekające krwią... Byłbym oddał wszystko za te krwawe łyzy Twoje... I wyobraź sobie: podchodzi ogrodnik a widząc moje zdziwienie i zachwyt – wyjmując nóż... i w tejże chwili te łyzy krwawe spadają mi na głowę... Nigdy nie zobaczysz, jak wygląda Twoja krew serdeczna... na mojej głowie... Chciałbym stąd uciec albo do Ciebie, albo od Ciebie... Od Ciebie – próżne wysiłki... (C 67)

Zgodnie z ustaleniami psychoanalizy, ogród symbolizuje labirynt. Szandlerowski czuje się uwięziony w pułapce bez wyjścia, gdyż zarówno świat bez Beatus, jak i życie u jej boku wiąże się z takim samym cierpieniem. Na końcu labiryntu znajduje się najpotężniejszy i najgroźniejszy przeciwnik – Minotaur, potwór, własny cień symbolizujący głęboko skrywane, hamowane popędy¹⁷⁹. W rolę Ariadny pomagającej Tezeuszowi wydostać się na zewnątrz wciela się oczywiście Beatus, natomiast jaźń Szandlerowskiego reprezentuje ogrodnik. Właśnie tej postaci należy przyjrzeć się bliżej, gdyż jako symbol ma ona liczne kulturowe konotacje – pojawia się między innymi w Biblii. Zgodnie z treścią Nowego Testamentu, ogrodnik prosi właściciela, by zostawić niedający owoców od trzech lat figowiec na jeszcze jeden rok próby. Symbolizuje zatem człowieka cierpliwego, dobrego ojca, który zawsze gotów jest dać człowiekowi kolejną szansę. Ogródnik pojawia się również w *Otelli* Williama Szekspira – jeden z bohaterów wolę ludzką porównuje właśnie do ogrodu. Ale ogrodnik to także symbol miłości, świadomości (jako przeciwieństwa podświadomości), nauki, wychowania i kosmicznego porządku¹⁸⁰. W literaturze dawnej ogród często stawał się synonimem zbioru wierszy i mądrości (na przykład *Ogród, ale nie plewiony* czy też *Ogród fraszek* Wacława Potockiego), ogrodnikiem zaś był poeta, artysta posiadający wiedzę na temat mechanizmów władających światem. We śnie Szandlerowskiego przeciwnie, jest to postać, która krzywdzi Beatus, „raniąc jej serce”. Stanowi uosobienie *ego* pisarza. Mężczyzna wbrew swej woli zadaje ból ukochanej, w związku z czym „krwawe łyzy” spadają na jego głowę, piętnując artystę jako winnego straszliwej zbrodni. Miłość jest więc dla Szandlerowskiego przestępstwem, grzechem, czymś niegodziwym, Jungowskim cieniem, z którym należy się zmierzyć. Działania ogrodnika ze snu odebrać można jako przejaw antykateksji – Szandlerowski hamuje swoje *id*, gdyż jego pragnienia sprzeczne są z posługą kapłańską oraz koniecznością przestrzegania przysięgi celibatu.

¹⁷⁹ Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s. 14–21.

¹⁸⁰ W. Kopaliński, hasło: *ogród*, s. 271.

Autor listów szuka abszolucji w pięknie słowa, korzystając przede wszystkim z estetyki sprzeczności; raz pragnie oswobodzić się z grzechu poprzez religijną ekstazę, to znów stosuje ascetyczne samoudręczenie. Taki stan ducha obrazuje krzyż, symbol, który – obok słońca-opłątka – również odegra ważną rolę w *Paraklecie*:

Bożenno moja godzina uwielbienia bliska... to nasze zaślubiny... To będzie chwila, w której każdy, kto tam będzie — bezwiednie wzruszeniem, westchnieniem, uniesieniem a może i zachwytem — sam połączy nasze dusze!... I to będzie nasze zwycięstwo!... Ta chwila uwielbienia musi przyjść na Cię, a potem — choćby skonać pod ciężarem krzyża!... (C 60)

Wyzwolenie można odnaleźć w sztuce, która jest ściśle związana z duchowymi aspektami życia człowieka oraz religijnymi obrzędami. Mimo to doznania estetyczne nie zapewniają twórcy spokoju ducha, a w pewnych momentach wręcz eskalują niepokoje związane z czysto ludzkimi ograniczeniami. Pisarz zdaje sobie sprawę, że jest słaby jako jednostka, że nie może istnieć bez kulturowego i społecznego zaplecza, które pozwala mu być, ale które odziera go też z indywidualizmu oraz możliwości spełnienia najgłębszych pragnień. Udrękę osoby, która bezskutecznie usiłuje zintegrować swoje „ja”, symbolizuje łabędź:

Duchy my jesteśmy, jasne, boże, na stworzenie wielkiej światłości wywołane tęsknotą bożą... Pójdziemy jak dwa łabędzie śpiewać głębiom naszej duszy. Chcę w letargu doczekać chwili świętej, bo nie mam sił patrzeć, słuchać, czuć... (C 187)

Ostatni śpiew ptaka stanowi przenośnię sztuki apollinijskiej. Podobnie jak w dramatach Wyspiańskiego, melodia przynosi chwilowe ukojenie, odpoczynek od bieżących spraw, za życia jednak pręcej przypomina marazm czy nawet letarg, rzadziej zaś zapewnia poczucie zbawionego wythnienia. Osiągnięcie spokoju ducha będzie możliwe dopiero po śmierci, gdy dwoje zakochanych zacznie „śpiewać głębiom duszy”.

To najważniejsze przykłady. Symbolizm w przekonaniu modernistów miał za zadanie „poruszenie całego systemu nerwowego”¹⁸¹. U Szandlerowskiego, podobnie jak u Bolesława Leśmiana, zaobserwować można zjawisko „petryfikacji symbolicznego języka, jego regres do języka pojęciowego oraz zastygnięcie w dziwacznych alegoriach”¹⁸². Zaprezentowane symbole tworzą zatem osobny świat i stanowią *correspondances* miłości, jaka połączyła Ziemicę i Bożennę. Pierwsza z wyszczególnionych grup koncentruje się głównie wokół ukochanej, natomiast druga związana jest z introspekcją oraz opisami przeżyć wewnętrznych oscylujących między doświadczeniem boskości a płomiennym erotyzmem zakochanego. Pisarstwo Szandlerowskiego przebiega pod znakiem usilnych prób nobilitacji duchowego pierwiastka. Jeśli widać w zbiorze *Confiteor* pragnienia czysto cielesne, to są one

¹⁸¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s.91.

¹⁸² Zob. R. Nycz, *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s.215.

ukryte pod osłoną skomplikowanych plejad symboli i metafor. W zbiorze listów mamy zatem do czynienia z młodopolską pozą osoby zakochanej, rozdartej między pragnieniem samospelnienia a powinnością, postawionej ponadto pod prężerem społecznego ostracyzmu.

DRAMATY

Nierzadko i nie tylko w literaturze zdarza się, że dwoje zakochanych znajduje się pod społecznym pręgierzem okrutnie oceniającym ich nietypowy związek. Patrząc przez ten pryzmat można odnieść wrażenie, że dramaty Szandlerowskiego zrodziły się w wyniku właśnie takiego silnego konfliktu wewnętrznego, że stanowiły one pokłosie próżnych prób, aby usprawiedliwić trudną do zaakceptowania miłość. Ale czy na pewno? *Maria z Magdali*, *Tryumf* i *Paraklet* są to teksty o niezwykle dobrze przemyślanej konstrukcji, a motywacje bohaterów zostały przedstawione w przekonujący sposób. Mając na uwadze biograficzny wymiar dzieła Szandlerowskiego, trzeba dojść do wniosku, że dramaty te nie opisują wyłącznie miłości Szandlerowskiego-Ziemica-Judasza do Bożenny-Beatus-Marii Magdaleny, lecz również poruszają takie tematy, jak chociażby trudna relacja Boga i Lucyfera, który podobnie jak Judasz w *Marii z Magdali* zazdrości Jezusowi jego miejsca u boku zniedołęźniałego, pozbawionego swej mocy Metatrona. W obliczu afektu Szatana, jego miłości zmieszanej z gniewem oraz poczuciem odrzucenia i krzywdy, relacja dwojga ludzi schodzi wręcz na drugi plan. W *Paraklecie* nie tylko miłość łącząca śmiertelników zbawia ludzkość, ważne jest też poświęcenie samego diabła. Ponadto należy podkreślić, że Ziemica i Bożenna to tylko pewna kreacja literacka, której echo pobrzmiewa już w zbiorze listów, a która swoje najpełniejsze urzeczywistnienie znajduje w *Paraklecie*.

Dramaty ukazywały się w określonym porządku chronologicznym: *Samson* (1904), *Maria z Magdali* (1906), *Tryumf* (1906) i *Paraklet* (1906). *Samson*, wydany najwcześniej, zachował się wyłącznie w jednym, skąpym fragmencie, który został opublikowany w „Bluszczu” (1904, nr 2). Teksty te były nagradzane. *Maria z Magdali*, krytykowana przez władze kościelne, otrzymała pierwsze miejsce w konkursie Towarzystwa Teatralnego w Łodzi w 1907 r.¹⁸³ Podobnie *Tryumf*. Dramat był dwukrotnie wystawiany, za pierwszym razem anonimowo, 13 maja 1906 r. w teatrze Victoria, a następnie już pod nazwiskiem Szandlerowskiego, 19 maja 1907 r. w Warszawie. Tekst otrzymał nagrodę w konkursie Polskiego Towarzystwa Teatralnego¹⁸⁴.

Analiza wszystkich tekstów, a w szczególności dostrzeżenie kompilatorskiego charakteru *Tryumfu*, pozwoliła poszerzyć wiedzę na temat *Samsona* o dodatkowy ustęp, a także podjąć

¹⁸³ Zob. E. Kozikowski, *Antoni Szandlerowski...*, s. 292.

¹⁸⁴ K. Biliński, hasło: *Szandlerowski Antoni...*, s. 602.

próbę rekonstrukcji innego zaginionego tekstu Szandlerowskiego, jakim jest paszkwil na kler pod tytułem: *Elenchus cleri alias choleri* wydany w 1906 r. Z tego powodu podstawą analizy będą dramaty stworzone od samego początku jako dwa osobne dzieła: *Paraklet i Maria z Magdali*. Tam najbardziej wyraźnie widać artystyczny zamysł Szandlerowskiego, by historię swojej miłości opisać przy pomocy postaci w młodopolskim oraz biblijnym przebraniu. W dramatach *Samson* i *Tryumf* również można dostrzec tę praktykę, nie jest ona jednak tak mocno wyeksponowana, wobec czego najrozsądniejszym wydaje się, by analizę tych dwu tekstów potraktować uzupełniająco – lecz z równie dużą skrupulatnością. Przedstawienie problemu na podstawie dramatów w niechronologicznej kolejności: *Maria z Magdali*, *Paraklet*, *Samson* i na koniec *Tryumf* poprzez ukazanie założeń twórczych najlepiej uwidoczni opisywane zjawisko maskowania afektów przez Szandlerowskiego.

Na rok 1906 przypadał najintensywniejszy okres pracy twórczej – wtedy to znajomość z Beatus rozkwitała. Język *Parakleta* różni się znacznie od tego, z jakim mamy do czynienia w *Marii z Magdali*. Dialogi bohaterów przypominają bardziej solilokwia, a ich wypowiedzi zakwalifikować można genologicznie jako modlitwy, elegie i psalmy. Trudno w *Paraklecie* znaleźć chwytów dramaturgiczne usprawniające akcję, jak na przykład stychomytia. Dramat obfituje ponadto w liryczne oraz znacznie rozbudowane didaskalia, które mają za zadanie opisać zjawiska niesceniczne (erupcję wulkanu czy nadciągającego pod postacią burzy Lucyfera). Dramat przypomina młodopolskie misterium, w którym bohaterowie wypowiadają swoje stałe kwestie oraz przeżywają raz po raz te same wydarzenia¹⁸⁵. Do trwałych elementów obrzędu należą: kuszenie Ziemia przez Szatana, spalenie Bożenny na stosie, spotkanie zakochanych w świątyni Westy oraz zamiana Lucyfera w stertę popiołu po ponownym spotkaniu z ukochanym – Bogiem. Podobnie jak w rytach przejścia, pozostałe postaci noszą maski (jak na przykład Tłum, Sędzia czy Jęk). Pojawiają się także – jak w silnie zsakralizowanej tragedii antycznej – chóry: Chór Głodnych, Chór Sytych, Chór Cierpiących. Pełnią one funkcję komentatorską. O ile *Maria z Magdali* stanowiła misterium „żywe” z barwnymi postaciami rodem z *commedia dell'arte*, o tyle w *Tryumfie* i *Paraklecie* mamy już do czynienia z poważnym obrzędem liturgicznym, odgrywanym z pieczołowitością i namaszczeniem. Bohaterowie intensywnie przeżywają swoje emocje. Ziemic odczuwa zwątpienie wobec Boga, Bożenna lęka się śmierci, oboje cieszą się ze spotkania w świątyni Westy, Lucyfer rozpacza za utraconą miłością, a Jezus usiłuje ziścić boski plan swojego bezwolnego ojca.

¹⁸⁵ W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 146.

Wszystkie dramaty Szandlerowskiego mają jedną cechę wspólną – przez Dariusza Trzeźniowskiego zostały zaklasyfikowane jako młodopolski dramat biblijny¹⁸⁶. Skonstruowane na kształt religijnej uroczystości, wysycone są staro- i nowotestamentową symboliką, parafrazują oraz reinterpreterują opisane w Biblii wydarzenia oraz czerpią z filozoficznego i gnostyckiego zaplecza wiary katolickiej. Bogactwo środków stylistycznych oraz przemyślana konstrukcja (zwłaszcza w przypadku *Marii z Magdali*) momentami zadziwiają oraz wprawiają w zdumienie, że Szandlerowski przez historię literatury został niemalże całkowicie zapomniany. Jak podaje Legutko, pisarz umarł:

[...] w ciszy, bo prócz garstki nekrologów, które się ukazały na łamach prasy (z czego aż pięć było anonimowych), nikt z osób znanych w ówczesnym środowisku literackim o poecie po jego śmierci nie napisał. A przecież Wilhelm Feldman stawiał go swego czasu, obok Wyspiańskiego, w rzędzie największych poetów epoki; milczał wszak po jego śmierci¹⁸⁷.

Zastanawiające, jeśli nie niepokojące jest milczenie wielkich twórców epoki po śmierci Szandlerowskiego. Na temat jego odejścia nie zabrał głosu nawet Stanisław Przybyszewski, który pozostawał z pisarzem w koleżeńskich stosunkach, lecz który może odczuwał niechęć, a nawet lęk przed neurastenicznymi poczynaniami autora *Parakleta* (autor *Androgyne* jedynie w Monachium wspominał o pisarzu, „księdzu z Pustelnika”, jeszcze za życia Szandlerowskiego¹⁸⁸). Jak podaje Helsztyński, mimo usilnych nagabywań, Przybyszewski nie zdecydował się nigdy odwiedzić Szandlerowskiego. Samborska-Kukuć trafnie określa listy skierowane do autora *Dzieci Szatana* mianem „proszalnych aż do niesmaku”¹⁸⁹. Trudno zgadywać, z czego wynikała niechęć, lecz więcej niż prawdopodobne jest, iż było to pokłosie ostracyzmu społecznego, jaki spotkał księdza, który zdecydował się związać z kobietą.

Szandlerowski stał się z czasem wyrzutkiem, skromnym duchownym pragnącym pogodzić powinności posługi kapłańskiej z miłością do kobiety. Rodzi się pytanie: czemu zatem nie zrzucił sutanny? Prawdopodobnie trapił się nieustannie o swój byt, gdyż jego wykształcenie nie pozwalało na jakąkolwiek inną pracę zarobkową¹⁹⁰. Ale czy na pewno? Można się spierać, czy była to do końca prawda, pisarz otrzymał w końcu stypendium na wyjazd do Neapolu, by badać kulturę bizantyjską. Z wyjazdem Szandlerowski ociągał się jednak, mimo że otwierał on dla niego wiele nowych perspektyw, a może nawet drogę do szczęścia osobistego. Z okazji tej wszakże – z jakiegoś niezrozumiałego powodu – nie zamierzał albo nie umiał skorzystać,

¹⁸⁶ Zob. D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992, s. 243–245.

¹⁸⁷ G. Legutko, „Umarł poeta...”, s. 82.

¹⁸⁸ S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek...*, s. 40.

¹⁸⁹ D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 35.

¹⁹⁰ Tamże.

czy to ze względu na przekonania religijne, czy też w wyniku choroby nerwowej wyłaniającej się z lektury zbioru listów.

W rozwikłaniu tej zagadki może pomóc – oczywiście pośrednio – żywiołowa reakcja Szandlerowskiego na dramat Mieczysława Hertza *Ananke*¹⁹¹. Początkujący pisarz swoje opinie publikował na łamach „Rozwoju” w numerze 256 z roku 1903¹⁹². Baśń dramatyczna nie spodobała się przyszłemu autorowi *Parakleta*. Właściwie dlaczego, skoro *Ananke* była przecież tekstem dosyć zbliżonym pod względem formy i konstrukcji do *Tryumfu* czy *Parakleta*? Prawdopodobnie główną rolę odegrały tu założenia filozoficzne uwidocznione w dramacie Hertza. Człowiek w *Ananke* przedstawiony jest jako istota z gruntu zła, zepsuta, niemalże zwierzę, które zostało stworzone niedoskonałym, plugawym, ponieważ bogowie obawiali się, by nie dorównało ono istotom z panteonu Nieśmiertelnych. *Ananke* w dramacie to bohaterka rozpustna, odznaczająca się okrucieństwem Medeji; nie zamierza walczyć ze swoją naturą, podobnie Kakistos, lubiący znęcać się nad zwierzętami. Hertz nie piętnuje ich zachowań, przeciwnie, ukazuje obie postaci jako bohaterów tragicznych, którzy swoje nieposkromione żądze muszą tłumić z rozkazu króla czy obawy przed społecznym ostracyzmem. Więcej nawet, w dramacie Hertza Filandros-Jezus to naiwny głupiec, który wybaczają ślepo i dla zasady, aby udowodnić sobie siłę własnego ducha oraz na poły boską proweniencję.

I rzeczywiście, takie przedstawienie ludzkiej kondycji oraz postaci Zbawiciela musiało spotkać się z oburzeniem księdza o silnie zaszczerpionych w umyśle aksjomatach wiary katolickiej, człowieka związanego przez chrześcijański sposób pojmowania świata. Dezaprobata wobec dramatu Hertza ma więc swoje źródła w przekonaniach Szandlerowskiego. Paradoksem jest, że w jego własnym piśmiennictwie widać usilną próbę przeciwstawienia się doktrynie katolickiej – w tym celu Szandlerowski sięgał po niezgodne z naukami Kościoła koncepcje gnostyckie. Wszelako filozofia Szandlerowskiego w kontekście całej twórczości z punktu widzenia soteriologiczno-eschatologicznego przejrzysta wcale nie była¹⁹³. Raczej chwiała się już u samych podstaw. W wykreowaniu jednolitego, niesprzecznego wewnętrznie systemu światopoglądowego przeszkodziło mu przede wszystkim libido będące już samo w sobie zjawiskiem pełnym sprzeczności, lecz również przedwczesna śmierć, a może i podświadomy brak chęci, by pogodzić się ze sobą,

¹⁹¹ Por. D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 24.

¹⁹² K. Kołodziej, „W zapomnieniu tkwi cały tragizm poety, który za życia nie będąc zrozumianym – po śmierci został zapomniany”. *Książki Antoniego Szandlerowskiego według prasy łódzkiej*, [w:] *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*, s. 52–53.

¹⁹³ Por. E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 215.

z własnymi potrzebami i uzyskać w ten sposób często przywoływany przez literaturę Młodej Polski stan Jungowskiej Jedni.

Dezaprobatą wobec tekstu Hertza obnaża jednak – niestety – dewocję księdza Szandlerowskiego. To właśnie ona, a nie sytuacja materialna pisarza, mogła być głównym powodem, dla którego nie zdecydował się on zrzucić sutanny, nawet dla ukochanej Beatus, która gdyby nie zaślepiająca miłość, powinna może mieć mu to za złe. Dewocja i brak odwagi, wieczne szukanie sposobu, by pogodzić ze sobą sprzeczne teorie, tendencja do podążania za półśrodkami – wszystko to sparaliżowało Szandlerowskiego jako człowieka i jako twórcę. Z drugiej jednak strony stanowiło czynnik, który sprawił, że jego twórczość, zwłaszcza dramaturgiczna, stała się czymś wyjątkowym na tle epoki.

MARIA Z MAGDALI

2. 1. O metamorfozach. *Maria z Magdali* – dramat konwersyjny?

Warto podkreślić na wstępie, że o *Marii z Magdali* Szandlerowskiego panuje kilka błędnych przeświadczeń wypowiedzianych przez jego badaczy. Najbardziej krzywdzący przedsąd mówi o wtórności tekstu Szandlerowskiego względem innych utworów o podobnej tematyce. W monografii Eustachiewicza stwierdza się, że *Maria z Magdali* jest tekstem późniejszym względem Tetmajerowego *Judasza*, a więc, co za tym idzie, będącym jego nieudolną kopią¹⁹⁴. Jest to omyłka. Tragedia Kazimierza Przerwy-Tetmajera pochodzi z 1917 r., zaś *Maria z Magdali* – z roku 1906. Oba dramaty dzieli przepaść ponad dziesięciu lat, a więc jeśli w ogóle wykazywać inspiracje tak popularnym motywem, to prędzej Tetmajera Szandlerowskim niż na odwrót. Przede wszystkim jednak w *Judaszu* inaczej rozłożone zostały akcenty. Tam odbiorca ma dostęp do życia duchowego Judasza, zaś w *Marii z Magdali* Szandlerowskiego – co logiczne – do przemian wewnętrznych bohaterki tytułowej.

Omawiany dramat wydaje się mieć znacznie więcej płaszczyzn niż większość tekstów utrzymanych w konwencji modernistycznego dramatu biblijnego. Przed rozpoczęciem analizy należy jednak zadać ważne pytanie związane z jego domniemana genezą: konwersją Heleny Beatus. Jaka była prawdziwa jej przyczyna? Zgorzknienie wynikające z małżeństwa to chyba niewystarczający powód, byłoby to zupełnie niepragmatyczne z punktu widzenia kobiety żyjącej u progu XX w. Jak przekonuje Samborska-Kukuć, przejście na chrześcijaństwo miało miejsce w 1907 r. i mogło wynikać przede wszystkim ze znajomości z księdzem Szandlerowskim oraz uczuciu, jakie wywiązało się między tymi dwojgiem¹⁹⁵. Nawet w powieści Beatus, *Zachodzie*, symbolicznego chrztu głównej bohaterce udziela ksiądz „uwikłany w afekt ku kobiecie”. Poczynania dwojga zakochanych wyglądają na świadome, to najprawdopodobniej planowe działanie mające na celu umożliwić Szandlerowskiemu i Beatus jeśli nie związek, to przynajmniej możliwość obcowania ze sobą. Jeśli wziąć pod uwagę, że Szandlerowski w sposób niemal kronikarski przetwarzał swoje życie w tworzonej przez siebie literaturze jako transferze emocji i przemyśleń – można wysnuć tezę, iż w dramacie *Maria z Magdali* proces przejścia na inną wiarę Beatus został zobrazowany w sposób metaforyczny poprzez nawrócenie głównej bohaterki. Potwierdza to akcja dramatu: Maria Magdalena, z początku zakochana w Judaszu, oddaje się uciechom świata cielesnego i dopiero gdy

¹⁹⁴ L. Eustachiewicz, *dz. cyt.*, s. 405.

¹⁹⁵ D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 349.

poznaje nauki Chrystusa, opuszcza kochanka, by zostać apostołem Zbawiciela. Jej *perypetia* jest więc w znacznym stopniu analogiczna do historii Beatus, żyjącej zrazu w nieświadomości nauk Jezusa, co wynikało z jej pochodzenia i uwarunkowań kulturowych. Poznanie Szandlerowskiego-Judasza, rozsmakowanie się w miłości doskonałej, decyzja o konwersji, wreszcie przemiana duchowa dwojga kochanków – wszystko to znalazło swój oddźwięk w *Marii z Magdali*. Mając to na uwadze, należy przyrzeć się Marii Magdalenie jako bohaterce dynamicznej, która przechodzi w dramacie wiele duchowych metamorfoz oraz przeanalizować rolę, jaką w jej życiu odegrała figura Jezusa. To właśnie za jego sprawą z obłąkanej nierządniczy pochłoniętej przez zmysły oraz nieświadomej nauk nowej wiary, stała się z czasem ukochaną Judasza, jego przyszłą żoną, następnie uczennicą Chrystusa, na koniec zaś – pustelnicą.

W zbiorze listów, *Tryumfie* oraz *Paraklecie* Beatus skrywała się pod maską Bożenny, natomiast Szandlerowski – pod postacią Ziemia; w dramacie *Maria z Magdali* ich cechy przejmują odpowiednio: tytułowa Maria Magdalena oraz Judasz. Utwór sprawia wrażenie przebrania sporządzonego rozmyślnie dla dwojga zakochanych, którzy pragnęli odnaleźć wspólne szczęście dzięki podjęciu decyzji o konwersji. Dramaturgiczny odpowiednik tych wydarzeń stanowi cała szata konstrukcyjna dramatu – autor zmienia tylko realia przełomu XIX i XX w. na biblijny sztafaż. Szandlerowski zresztą porównuje swoją ukochaną do biblijnej bohaterki już w zbiorze *Confiteor*, gdzie każe jej odgrywać nowotestamentową postać nierządniczy. Zarówno zwielokrotniony obraz różnych „Bożenn” Szandlerowskiego, jak i Marię Magdalenę cechują dobroć, piękno tak fizyczne, jak i duchowe, znajomość boskich wyroków oraz głęboka intuicja, która umożliwia zakochanym transgresję do świata duchowego. Are, służąca Marii Magdaleny, mówi: „Pani – wszak widzisz – toż to te komnaty, w których jaśniałaś śnieżnym swoim ciałem, jako poświata księżycyca migoce, skrzy się, srebrzy w leśnej, mrocznej gęstwinie” (MM 66). Słowa te odzwierciedlają przede wszystkim duchową metamorfozę kobiety, gdyż są wypowiedziane dopiero po swoistej „konwersji” Marii Magdaleny, w chwili, gdy ta zdążyła już przyłączyć się do orszaku wyznawców Chrystusa. W podobny sposób zostanie opisana Bożenna w *Paraklecie*, a mianowicie w momencie pojawienia się na scenie, kiedy to mówio umiłowaniu do czarnych irysów oraz poszukiwaniu kwiatu paproci. Obie kobiety, oświetlone księżycową poświatą, przemianę przechodzą nocą, posiadają także silny związek ze światem natury, zwłaszcza z leśną florą – jej ziołami i kwiatami¹⁹⁶. Dionizyjska noc uosabiająca popędy zostaje zestawiona ze

¹⁹⁶ Por. A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 33.

apollinijskim światem jasności, ostatecznie odnosząc zwycięstwo nad światem racjonalnym – to intuicja oraz świadomość istnienia świata duchowego stanowią podstawę prawdziwego poznania¹⁹⁷.

Judasz natomiast to mężczyzna neurotyczny, ogarnięty ziemskim pożądaniem, czujący wyrzuty sumienia z powodu swojej namiętności. O ile jednak Ziemic w *Paraklecie* będzie naprzemiennie to tłumił żądze, to im się poddawał, o tyle Judasz w *Marii z Magdali* całe swoje życie podporządkuje ziemskim uciechom. Odbiorca otrzymuje w ten sposób zdeformowany obraz nawet nie samego Szandlerowskiego, pręcej jego mrocznej strony, Jungowskiego cienia, z którego istnienia autor *Parakleta* zdawał sobie sprawę i paradoksalnie – istnienie którego ujawnił przed samym sobą, ukochaną oraz wszystkimi czytelnikami. Ten ekshibicjonizm jest zaskakujący. W *Paraklecie*, wierszach, a nawet w zbiorze listów wyznania Szandlerowskiego również sprowadzają się do wydobywania na światło dzienne mrocznych aspektów swojej natury, ale są one zawoalowane grubymi warstwami symboli, aluzji literackich i alegorii. Tymczasem w *Marii z Magdali* Judasz przyznaje się do wszystkich swych niecznych spraw w sposób bezpośredni oraz pozbawiony metaforycznych kamuflaży. Podczas swoistej gry wstępnej z Marią Magdaleną chętnie powraca wspomnieniami do ich pierwszego spotkania, co sprawia, że między zakochanymi dochodzi do eskalacji seksualnego pożądania (MM 18). Kobieta zarzuca mężczyźnie „chciwość rozkoszy”, nie jest to wszakże przytyk ani wyrzut, tylko kokieteria mająca na celu uzmysłowić siłę wzajemnego afektu. Zatopienie się w zmysłowości to z początku główny rys charakterologiczny kobiety, dlatego na miłosną konwersję Marii Magdaleny przychylnym okiem spojrz sam Jahwe (MM 17). Z początku jednak kobieta zakochana jest w Judaszu, nie w Chrystusie, jej miłość ma status ziemski i nie wykracza poza świat materialny. Kobieta obiecuje mężczyźnie wieczne rozkosze, tymczasem Judasz swoje popędy określa w taki sposób: „Wiecznie niezgłębione i wiecznie... nienasycone!...” (MM 18). Bohater nie ukrywa się ze swoimi pragnieniami. *Porte-parole* Szandlerowskiego? Trudno to ustalić, lecz jeśli podążać za logiką powstawania utworów dramatycznych, w których dwoje głównych bohaterów to zawsze *alter ego* Szandlerowskiego i Beatus, można przypuszczać, iż jest to język, w którym kochankowie zwracali się do siebie – jeśli nie na co dzień, to przynajmniej w wystylizowanej korespondencji listownej.

W *Marii z Magdali* Judasz opisuje biodra, kibić, stopy i łono kobiety w sposób wyjątkowo nacechowany erotycznie (MM 20). Tytułowej bohaterce sprawia to przyjemność, a jej

¹⁹⁷ Zob. I. Malej, *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008, s. 157.

zachęcająca reakcja dodatkowo podsyca miłosną kreatywność mężczyzny: „Mów tak – niech słucham! Każde twoje słowo pada mi wrzącą lawą w krew spragnioną – i w sieć palącą spowija me ciało”. Przedstawienie kobiecego popędu jako pajęczyny było charakterystyczne dla literatury młodopolskiej, szczególnie widoczne jest to w dramacie Jana Augusta Kisielewskiego pod wymownym tytułem: *W sieci* oraz na obrazie Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*.

Swoje pożądanie Maria Magdalena opisuje w taki sposób: „Czuję już... czuję, jak twoje ramiona nabiegają ogniem, jak się prężą żądzą... jak się zwijają w pożądań napięciu! Chwyć mię i unieś. Unieś mię co prędzej!” (MM 38). W innym zaś miejscu: „Jak zraniona lwica na piaskach pustyni – ja tarzać się będę... więc... nurzać na twojej piersi szerokiej – by nieba bezkresne!” (MM 39). Dobór słownictwa kojarzonego z ziemią (piaski, pustynia, tarzać się) świadczy o moralnym upadku kobiety, o całkowitym, bachicznym (kobieta słowa te wypowiada upojona alkoholem) oddaniu się zmysłowości. Maria Magdalena w dramacie jest ponadto porównana do nieokiełznanego żywiołu wody, gdyż przez życie „idzie jak fala morska” (MM 16)¹⁹⁸. Niemniej „według słów Jezusa, najprzedniejsza w całej okolicy woda ze studni Jakuba, ta, z której kobieta przyszła zaczerpnąć, ustępuje wobec tej wody, którą może ofiarować Jezus”¹⁹⁹.

Maria Magdalena porównywana jest ponadto do Jutrzenki, pięknej i przypisanej sferze niebiańskiej, podczas gdy jej siostrę, niesławną biblijną Martę, opisuje się w tekście w sposób kontrastowy, jako osobę pragmatyczną, niepotrafiącą odpowiedzieć na wołanie Chrystusa, związaną ze wszystkim, co ziemskie, a w szczególności z protestanckim etosem pracy, to „szara, zbrudzona ziemia” (MM 27). Zupełnie inaczej na wygląd fizyczny człowieka wpływa afekt – ukochana Judasza dzięki miłości staje się coraz piękniejsza fizycznie. Przed zaślubinami, gdy spotyka się z siostrą, ta wyraża – nie bez cienia zazdrości – zachwyty nad jej urodą: „Mówią o tym głośno, że gody wspaniałe gotujesz... Prawda, co mówią? (*podnosi oczy*): / O, jakżeś piękna! Poznać cię nie mogę!..”. (s. 27).

Zaślubiny z apostołem stanowią wstępny element duchowej konwersji kobiety. Na drodze do szczęścia staje jednak śmierć Łazarza; to właśnie przez zgon brata Marii Magdaleny „szykowane gody” należało – zgodnie ze zwyczajem – przenieść na czas potrzebny, by przeżyć żałobę. Panna młoda nie zamierza jednak zwlekać. Podobna do Marii Magdaleny z początku powieści Gustawa Daniłowskiego, pragnie oddawać się rozkoszom oraz zabawie, nie bacząc na okoliczności – konsekwentnie podąża za swoim instynktem. Właśnie dlatego

¹⁹⁸ A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 33.

¹⁹⁹ Z. Górnicki, *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Kraków 2008, s. 95.

nie zamierza opłakiwać członka rodziny, kiedy w jej sercu panuje radość z powodu wesela. Ignoruje całkowicie aspekt duchowy. Jej głównym marzeniem jest przywdziać najpiękniejszą suknię („daj mi tę suknię, co taki blask nieci, że z błyskawic tkana” (MM 28)) oraz wyprawić huczne wesele („Bracie! Do ciebie pilno mi na gody! a gody będą jakich – nie bywało!” (MM 28)).

Co zaskakujące, epizodyczna postać Łazarza pełni w dramacie funkcję *trickstera*, najważniejsze zwroty akcji odbywają się właśnie za jego sprawą. To dzięki niemu Maria Magdalena postanowi później opuścić Judasza i poświęcić swoje życie u boku Jezusa. Judasz natomiast, nieświadom tego faktu, o zdradę oskarży samego Chrystusa.

Związek z Judaszem nie podoba się Łazarzowi. Ponadto pojęcie przez niego nierządniczy za żonę wywołało społeczny skandal. Dla bohatera oznaczało to, że „znajdzie (on) świątynię dla siebie zawsze zamkniętą” i że „żaden Ołtarz ofiary już (jego) nie przyjmie” (MM 33). Feralne słowa wypowiadają Wysłannicy, którzy mają za zadanie odwieść Judasza od planów małżeństwa i którzy – być może – stanowią urzeczywistnienie społecznych lęków samego Szandlerowskiego. Fakt, że „czystsze i świętsze uczucie dwóch serc – nie łączyło” (MM 34) niewiele ma do rzeczy, gdyż na pierwszy plan wysuwa się hańba wynikająca z nieprzestrzegania obowiązujących norm. Sfrustrowany Judasz pozostaje buntownikiem i wypowiada następującą kwestię:

Ujrzą... zobaczą, że na naszych skroniach nie zwiędną róże... że w naszych dłoniach czary nie zmrożą złotopianego wina, że przy moim boku ukochana moja – piękna Magdalena zakwitnie bujniej... wonniej zadyszki i zostanie moją... moją – na wieki! (MM 35)

Uzurpuje sobie prawo do posiadania Marii Magdaleny na wyłączność; bezsprzecznie jest to *hamartia*, wina tragiczna, która doprowadzi do jego przyszłej zguby. Podobnie jak w przypadku *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego, bohatera *Marii Magdaleny* Daniłowskiego czy *Judasza Tetmajera* to chciwiec złakniony ziemskich dóbr, ignorujący wszystko, co boskie i związane ze sprawami ostatecznymi. Zaślepia go żądza posiadania – przejawia się ona albo dążeniem do zwiększenia swoich zasobów materialnych, albo poprzez niezrealizowane pragnienia seksualne, albo też jako chęć odwetu za urojone winy. Judasz uważa samolubnie, że tylko u jego boku Maria Magdalena może stać się pełną istotą, a porzucenie dotychczasowego życia to jedyny sposób, by kobieta odnalazła nową drogę. Bogactwa, miłość i luksusy uznaje za cel sam w sobie. Ulega ponadto złudnemu przeświadczeniu, że tylko on jest władny sprawić, by kobieta przy nim rozkwitła, więc kiedy między dwojgiem zakochanych staje sam Bóg pod postacią Chrystusa, biblijny zdrajca zaczyna odczuwać pogłębiającą się zazdrość. Z czasem przybierze ona na sile do tego stopnia,

że stanie się trudna do wytrzymania i popchnie Judasza do decyzji o zaprzedeniu własnego mistrza.

Dom Marii Magdaleny, utrzymanki Iksarioty, jest pełen przepychu. Stanowi alegorię miłości między nią a Judaszem, gdyż to właśnie on zapewnił kobiecie wszelkie luksusy oraz nadmiar ziemskich dóbr. Należą do nich Judaszowe uczty, kwiaty, złote misy, hebanowe dzbany i „srebrnopiane wina” (MM 72). Elementy te są wyliczane w dramacie, aby zobrazować status społeczny Marii Magdaleny pragnącej opływać w dostatek, ale i jej podświadomą tęsknotę za rozwojem duchowym. Nadają ponadto tekstowi odpowiedniego kolorytu wpisującego się w ówczesne wyobrażenia o starożytności. Podobny, choć znacznie szerzej zakrojony zabieg zastosował Daniłowski w swojej powieści *Maria Magdalena*.

Trześniowski zauważa, że:

Maria z Magdali, dramat wprowadzający motywy fabularne i postaci Ewangelii, miał być, w autorskim zamierzeniu, ekspresywną, bogatą wizją sceniczną. Przedstawiał przepych życia „dekadencej” arystokracji Judei czasów Heroda, rozsmakowanej w estetycznych i hedonistycznych rozkoszach²⁰⁰.

Dom ten, choć piękny, przypomina złotą klatkę zmysłowości – zapewnia wiele szczęścia, otwiera świat cielesnych rozkoszy, lecz oddala człowieka od świata duchowego. Marta, siostra Marii Magdaleny, gdy przychodzi do niej z wizytą, nagle zaczyna rozumieć, że nie umiemy już ze sobą rozmawiać, mimo iż łączą je więzy krwi (MM 26). Szandlerowski przedstawia bogactwo Judasza jako pierwszy element jego duchowej degradacji, która niczym choroba zakaźna zaraża także Marię Magdalenę i cały dwór.

Kolejny aspekt to pożądliva, może nawet nerwowa miłość, jaka zawiązała się między nim a kobietą. Dwoje bohaterów zdaje sobie sprawę, że ich relacja opiera się wyłącznie na aspekcie fizycznym, rozumieją też, że ich związek będzie wiązał się z upadkiem w „bezdenne ciemnie Erebu” (MM 40), oboje jednak usilnie pragną odnaleźć własną zgubę w ogniu afektu. Judasz i Maria Magdalena to dwoje neurotyków, którzy znaleźli chwilowe ukojenie dla swych dolegliwości związanych z nadmierną nerwowością we własnych ramionach, w najprostszym zaspokojeniu seksualnego popędu. Ich opłakany stan psychiczny oraz chorobliwą motywację działań ukazuje fragment:

JUDASZ

Niech się zapadną gwiazdne sklepy niebios... Niech się rozstąpi i rozewrze ziemia – i niech na schłonie w ognistym swym wnętrzu! / Bylebyśmy razem w głąb jej zapadli – osiągniemy niebo...

²⁰⁰ D. Trześniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 255.

MAGDALENA

Tak ruśmy w przepaść! Co nam świat cały – myśmy sobie światem! na co nam zachwyty tych oto ludzi, gdyśmy – wniebowzięci!!! / Niech nas nie budzą już więcej okrzykiem – nas pogrążonych w sny bez przebudzenia! (MM 40)

Psychologia postaci nie jest jednak uproszczona ani zbanalizowana, a samą *Marię z Magdali* można uznać za wyjątkowo dojrzałe dzieło Szandlerowskiego. Tytułowa bohaterka pragnie godów i miłości cielesnej jako antidotum na szyderstwa oraz przemoc – także fizyczną – ze strony ludzi, którzy „podnieśli przydrożne kamienie” i chcieli ją ukamienować „jak zwierzę, jak wściekłe zwierzę” (MM 42). Nawet po dołączeniu do uczniów Chrystusa znajdują się ludzie, którzy nazywają ją „sprośną dziewczką”, „brudną ścierką”, zarzucają jej, że cuchnie, wreszcie nakazują: „Do ulicznej kałuży – tam twoja łożnica!” (MM 68-69). Traumatyzująca śmierć brata Łazarza to dodatkowy katalizator, który sprawia, że pragnie ona rzucić się w wir życia.

Za *hybris*, czyli za swoją pychę, Judasz zostaje ukarany z chwilą, gdy przed Marią Magdaleną staje jej zmarły brat Łazarz, wskrzeszony przez Jezusa. Nieoczekiwane spotkanie z osobą zmarłą (bądź uznawaną za zmarłą) to motyw często spotykany w dramacie antycznym, pojawia się chociażby w tragediach o Edypie czy w *Orestei*. To zazwyczaj punkt zwrotny w akcji dramatu, jednak w przypadku *Marii z Magdali* Szandlerowskiego spotkanie cieni zostało – prawdopodobnie z rozmysłem – przesunięte z zakończenia do rozwinięcia akcji. To ważny moment, wówczas bowiem kobieta uświadamia sobie swoje powołanie i postanawia porzucić przyszłego męża. Zdradzony mężczyzna – w tym przypadku Judasz, nie Jezus – nie zdaje sobie sprawy z popełnionego błędu i daleki jest od refleksji nad negatywnymi skutkami rozpusty, w jaką popadł. Wtedy też zaczyna się duchowa konwersja Marii Magdaleny.

Należy podkreślić, że decyzja bohaterki nie stanowiła zabiegu *deus ex machina*, ponieważ kobieta już w pierwszych scenach dramatu wypowiadała słowa naznaczone silnymi wyrzutami sumienia wynikającymi z życia w rozpuście i dekadencji: „Przywarłam usta – nie sercem!” (MM 9). Z perspektywy Judasza taki związek nie miał prawa bytu, nie w dłuższej perspektywie i nie z kobietą, która czuła silną inklinację do spraw wyższych, która nagle zaczęła prowadzić bogate życie duchowe oraz nosiła w sobie powołanie, by zostać jednym z apostołów. Można wykazać pewien ważny element wspólny między *Judaszem z Kariothu* Rostworowskiego, *Marią Magdaleną* Jankowskiego, *Marią Magdaleną* Daniłowskiego, a dramatem Szandlerowskiego – otóż we wszystkich wymienionych utworach akcentowana jest grzeszna przeszłość Marii Magdaleny. Co jednak znamienne, jej zachowanie wynikało nie

z niegodziwości ani nie z niczemności serca, było raczej spowodowane podążaniem za czystym popędem, całkowitym poddaniem się jego sile. Mimo to, choć opętana przez siedem demonów oraz oddająca się cielesnym uciechom, Maria Magdalena przez cały czas zachowała czystą duszę. Niewinność ta pozostawała po prostu niedostrzeżona przez jej kochanka, nią samą oraz społeczność, w której żyła biblijna bohaterka. Dopiero spotkanie z Jezusem pozwoliło kobiecie zmienić swój *modus vivendi*, natomiast innym – dostrzec piękne i bogate duchowe aspekty jej osobowości.

Wspomnienia cielesnych uciech z Judaszem z czasem zaczęły wywoływać w kobiecie uczucie odrazy. Wróciwszy do komnat, w których zaznawała rozkoszy cielesnych, wyznaje swej służącej, Are:

W których [komnatach] płonąłam jak złota pochodnia!.. Wszetecznych żądz budziłam dreszcz wężowy... błyskawicą ciała, świecącą wskroś szaty – rozchylałam usta, na których słowa wiedły już na zawsze od żarnych pożądań... (MM 66).

Kobieta nie jest jednak wolna od rozterek. Wciąż darzy Judasza pewnym sentymentem:

Pomnę... wszystko pomnę! a jednak, Are... jednak do tych progów gna mnie tęsknota, jak rozpętana burza... Rozwiewa włosy... rozchelstuje szaty... dmie... świszczy... huczy i gna bez końca!!! (MM 67)

To moment, w którym następuje kumulacja napięcia dramatycznego. Rozwiązanie akcji zależy od tego, jaką dalszą decyzję podejmie Maria Magdalena oraz jak zareaguje na nią Judasz. Zakochani spotykają się, następuje cały szereg nieporozumień, których nie da się w prosty sposób wyjaśnić. Maria Magdalena w efekcie porzuca kochanka na zawsze, by stanąć u boku Jezusa, Judasz natomiast idzie skonfrontować nieprzyjemną sytuację ze swoim rywalem, którego mylnie oskarża o świadome uwiedzenie swojej ukochanej. Identycznie jak u Daniłowskiego i Jankowskiego, bohaterka Szandlerowskiego decyduje się ostatecznie, by wieść żywot pustelniczy. Tylko w ten sposób będzie mogła złączyć się duszą z Jezusem, swym mistrzem. Pragnie „u nóg jego leżeć... patrzeć mu w oczy... całować stopy, słuchać ust Jego – to takie szczęście – takie wielkie szczęście!” (MM 92). Na dowód swej duchowej metamorfozy ogłasza, że od tej pory wszyscy jej służący są wolni. Swe szaty natomiast każe spieniężyć na potrzeby biednych i głodujących.

Miłość w dramacie między Judaszem a Marią Magdaleną została przedstawiona jako afekt gorący, niezwykle namiętny, naznaczony silnym erotyzmem. Helsztyński zwrócił uwagę na podobieństwa dramatu do *Pieśni nad Pieśniami*²⁰¹. Podobnie Biliński²⁰². Spostrzeżenia obu

²⁰¹ S. Helsztyński, *dz. cyt.*, s. 43.

²⁰² Por. K. Biliński, *Dramaty Antoniego Szandlerowskiego – w poszukiwaniu...*, s. 102.

badaczy są zasadne, ale z pewnymi zastrzeżeniami. *Pieśń nad Pieśniami* ma formę erotyku, w podobnym stopniu jak *Maria z Magdali*. Judasz, wygłaszając pochwalne eksklamacje na cześć ukochanej, wylicza przede wszystkim jej walory fizyczne. Erotyzm w biblijnym psalmie uobecnia się w podobny sposób, mimo że funkcjonuje – w tradycji wykładni biblijnej – jako jego drugie dno. Gdy zatem Judasz podczas spotkania z Marią Magdaleną, która postanowiła go opuścić, obiecuje jej, że będą razem śpiewać *Pieśń nad Pieśniami* (MM 75), a następnie usiłuje imitować słowa psalmu, jego słowa z punktu widzenia wykładni katolickiej brzmią bluźnierczo. Dzieje się to ponadto podczas faustycznej nocy, kiedy to – podobnie jak w dramacie Goethego – nad duszą ludzką władzę sprawuje diabeł²⁰³. Wypowiedzi bohatera odzierają miłość z jakichkolwiek wyższych pobudek, sprowadzając ją do czystego popędu.

Wyraźniejsze związki z *Pieśnią nad Pieśniami* można również dostrzec w warstwie alegorycznej. Judasz obrazuje swoje wyobrażenia o powracającej ukochanej jako stukanie ptaka do okna: „Ciągle o tym marzę! Nie tylko marzę! Czasem na jawię widzę ją... słyszę jak trzepoce w okna mej komnaty, niby ptak zbłąkany z pieśnią srebrzystą powrotu...” (MM 64).

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie obcowanie z Jezusem, którego kobieta poznała za pośrednictwem swojego kochanka, odcisnęło na niej najsilniejsze i, co ciekawe, niekoniecznie pozytywne piętno. Podobnie jak u Rostworowskiego, Tetmajera, Jankowskiego i Daniłowskiego, rola Chrystusa jako postaci literackiej nie jest zbyt rozbudowana. W przypadku *Marii z Magdali* Szandlerowskiego jest to wręcz bohater, o którym wspomina się wyłącznie za pośrednictwem osób trzecich. Maria Magdalena, podążywszy za jego naukami, nie może zejść z raz obranej ścieżki: „Idę wciąż... wciąż biegnę za nią zjawą nieziemską, którą raz ujrzałam!” (MM 67). Wszystko to za sprawą oczu Jezusa: Któż zdoła wyrwać z głębi mojej duszy – te wielkie... smętne... łzawe Jego oczy! / Wpiekły się wżarły w głąb mojego serca! I zdaje mi się, że już nie mam duszy, jedno te wielkie, smętne, łzawe oczy!” (MM 68). Zaskakujące wyznanie. Jezus przedstawiony jest tu nie jako zbawiciel świata, dobrotliwy piewca miłości oraz pokoju, lecz siłazła, która – podobnie jak wcześniej siedem demonów – opętała Marię Magdalenę, pozbawiając ją duszy. Przyjęcie Chrystusa do swego serca bohaterka opisała jako skrajnie nieprzyjemne, wręcz bolesne doznanie: „A łyżki tych oczu – spadły na serce ognistą lawą... paliły piekły... wgryzły się żrącym bólem... jak krwawe róże kapały w głąb duszy i piekły... piekły!!!” (MM 68). Wyznania te przeraziły

²⁰³ Tamże, s. 102–103.

służącą do tego stopnia, iż ta w połowie monologu ucieka przed oszalałą Marią Magdaleną.

Tak niepospolite, chyba nawet niesłychane przedstawienie Jezusa jako potwornego demona wżerającego się w duszę zdecydowanie wyróżnia *Marię z Magdali* na tle innych utworów o podobnej tematyce. Zastanawiające jest również, czemu Jezus nie jest opisywany ani przez bohaterów, ani w didaskaliach jako Zbawiciel czy Syn Boży. Nie występuje również pod swoim faktycznym imieniem – to po prostu Prorok. Taka decyzja wskazuje na jego fałszywość, może nawet świadczyć o ułudzie, jaką roztacza wokół siebie.

Według Trzeźniowskiego:

Obraz Jahwe zatracił rysy surowego sędziego, od Boga oczekuje się błogosławieństwa ziemskiej namiętności. Jedyną bowiem trwałą wartością, której warto poświęcać życie, jest miłość wyzwolona spod religijnych i moralnych nakazów, żywołowa, zmysłowa²⁰⁴.

To jeden ze sposobów odczytania przesłania płynącego z dzieła, ale są też inne. Jeśli bowiem z *Marii z Magdali* płynie jakiś morał, nie jest to przecież ani krytyka rozpusty, abnegacji i dekadentyzmu, ani też przesłanie, że miłość boską należy sytuować wyżej od miłości ziemskiej. Szandlerowskiemu zależało raczej, by pokazać, iż przy ówczesnych obwarowaniach społecznych, które zostały uwypuklone poprzez przedstawienie absurdalnych zasad obyczajowych, jakie panowały w czasach bardzo nam odległych, trudno zakochanym jednostkom odnaleźć szczęście. Próby samorealizacji doprowadzają zawsze do tragedii – o tym właśnie mówi *Maria z Magdali*, problem ten poruszy również *Paraklet*. Dlatego Judasz zdradza, a następnie w wyniku wyrzutów sumienia – popełnia samobójstwo. Dlatego też analogicznie: Ziemic będzie paktował z Diabłem, dlatego Bożenna zostanie spalona na stosie przez rozwścieczony tłum.

Pewnym problemem – problemem o charakterze ściśle kulturowym – jest tutaj cielesność Marii Magdaleny. Pragnie jej nie tylko Judasz, ale i Assachar czy nawet sam Jezus. W pewnym stopniu prawo do decydowania o kobiecie uzurpuje sobie również Łazarz. Bohaterka, podobnie jak Bazylissa Teofanu z dramatu Tadeusza Micińskiego, jest więc obiektem pożądania ludzi z różnych kręgów kulturowych oraz różnych środowisk społecznych. Z czasem przerażona kobieta, która odnosi wrażenie, że znalazła się w sidłach, ziemskie popędy uznaje za coś złego, coś, czego koniecznie musi się wyzbyć. Konflikt tragiczny polega na dokonaniu wyboru: skrzywdzić tego, kogo się kocha, by ratować własną duszę? czy może raczej ulec namiętnościom, ale za to skazać samą siebie na wieczne potępienie? W efekcie Maria Magdalena wybiera pierwszą z możliwości oraz zyskuje uznanie

²⁰⁴ D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 255.

jako osoba święta, spełniając tym samym społeczne oczekiwania.

Podsumowując: oba dramaty, zarówno *Maria z Magdali*, jak i *Paraklet*, ukazują naprzemiennie losy to Bożenny/Marii Magdaleny, to Ziemica/Judasza, by w końcu, w punkcie kulminacyjnym, ukazać konfrontację dwojga zakochanych. W *Marii z Magdali* ważną rolę odgrywają też bohaterowie zbiorowi (Biesiadnicy czy Wysłannicy, którzy wypowiadają kwestie w imieniu całej swojej zbiorowości), tak samo zresztą w *Paraklecie*, gdzie pojawi się na przykład rozwścieczony Tłum. Głównym motywem dramatu są jednak metamorfozy duchowe Marii Magdaleny, widać w nim praktycznie cały ciąg wewnętrznych przeobrażeń bohaterki oraz historyczno-społeczne tło, które do nich doprowadziło. Wspomnienia z czasów, gdy Maria Magdalena była nierządnicą, ukazane są za pomocą retrospekcji (identycznie jak u Jankowskiego), natomiast miłość do Judasza, ucieczka do Jezusa oraz decyzja o rozpoczęciu życia pustelniczki odbywa się już na deskach sceny. Nawet jeśli wziąć w nawias wątki biograficzne, które miały niebagatelny wpływ na kształt i treść utworu, *Marię z Magdali* nadal można nazwać dramatem konwersyjnym – właśnie ze względu na całkowitą duchową metamorfozę, jaką przeszła główna bohaterka.

Takie spojrzenie na utwór rodzi smutną refleksję. Otóż możliwe, że Szandlerowski uznawał akt przejścia Beatus na katolicyzm za coś, co sam zainicjował, ale co przekreśliło jednocześnie ich dalszy związek. Nie chciał po prostu przymuszać ukochanej do trwania w grzechu. Jeśli w ogóle kiedykolwiek ich miłość miała rację bytu, to w czasach, gdy kobieta pozostawała przy swojej poprzedniej wierze. Gdy zaś zdecydowała się podążać za naukami Chrystusa, stało się to zupełnie niemożliwe.

2.2. Maska Judasza

Reinterpretacja znanych motywów biblijnych była zabiegiem chętnie stosowanym przez młodopolskich twórców. Sięgano po takie postaci, jak Lucyfer (widać to na przykład w opowiadaniach Jerzego Żuławskiego), Kain (*Demian* Hessego) czy Salome (wiersz *Salome* Jana Kasprowicza czy dramat Oskara Wilde'a o tym samym tytule). Spośród bohaterów, których można znaleźć zarówno w Starym, jak i Nowym Testamencie, szczególną popularnością cieszył się też Judasz. Przynajmniej zjawiska Barbara Munk doszukuje się:

[...] w kulturze na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to w wyniku złożonych procesów społecznych i psychologicznych zaostrzył się kryzys światopoglądowy i nastąpiło odwrócenie systemu wartości w życiu człowieka. W tej sytuacji Biblia stała się jednym

ztrwałych punktów odniesienia w poszukiwaniu odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące ludzkiej egzystencji²⁰⁵.

Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, to kolejna maska Szandlerowskiego, uosobienie *alter ego* autora, który w *Marii z Magdali* wciela się w postać Judasza, swoją ukochaną zaś ukrywa pod postacią tytułowej bohaterki. Zagadnienie to należy rozwinąć, stanowi bowiem istotny szlak interpretacyjny dramatu, gdyż to właśnie reinterpretacja biblijnego zdrajcy, nie zawsze zresztą polegająca na próbach wytłumaczenia czy nawet rehabilitacji jego postępowania, pojawia się w rozlicznych tekstach młodopolskich, w tym także w *Marii z Magdali* Szandlerowskiego. Judasz przedstawiany jest zazwyczaj jako czarny charakter, ogarnięty żądzą bogactw, zaślepiony uwodziciel, który ponosi winę nierządu²⁰⁶. Taki obraz pojawia się u Jankowskiego (*Maria Magdalena*) oraz w dramacie Rostworowskiego (*Judasz z Kariothu*). Daniłowski w powieści *Maria Magdalena* w podobny sposób wolał przedstawić Judasza jako groteskowego głupca ogarniętego żądzą zemsty²⁰⁷. Śladowe próby wytłumaczenia Judaszowego przენiewierstwa można znaleźć za to w dramacie Tetmajera (*Judasz*), który skupiał się na psychologii postaci oraz jej szaleństwie przejawiającym się w formie opętania przez diabła. Z kolei motyw Judasza jako bohatera mistycznego, szukającego odkupienia pokutnika, znaleźć można w tekstach Kasprowicza (poemat *Judasz*) oraz Niemojewskiego (*Przeklęty*). Niemojewski przedstawił duchową podróż tej postaci po zaświatach, a konkretnie – czyścicu. Tych kilka przykładów świadczy o ogromnej popularności motywu. We wszystkich wymienionych tekstach bohater okazuje się niegodziwcem, który przez swoją bądź to chciwość, bądź pragnienie władzy ściąga na siebie katastrofę. Jego klęskę pisarze Młodej Polski analizowali na wiele różnych sposobów, był bohaterem godnym potępienia, lecz bez którego nie dokonałoby się dzieło zbawienia.

Tymczasem został on wykorzystany również przez Szandlerowskiego, lecz w sposób nieco odmienny niż w wypadku wymienionych twórców.

Beata Popczyk-Szczęsna pisze:

W przypadku bohaterów biblijnej lub mitologicznej proveniencji imię zawsze odsyła do źródła: do sytuacji elementarnej i postawy, odnotowanej w inwariancie fabularnym. Toteż zawsze twórcy mierzą się z określoną referencją. Takie powroty/powtórzenia tematu zogniskowanego

²⁰⁵B. Munk, *Motyw Judasza w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 10” 2010, s. 110.

²⁰⁶E. Jakiel, *Portret emocjonalny apostoła-zdrajcy w dramacie Karola Huberta Rostworowskiego Judasz z Kariothu (na podstawie analizy didaskaliów)*, „Studia Językoznawcze” 2019, t. 18, s. 164.
J. Starnawski, *Od zarania literatury polskiej po wiek XX*, Łódź 2003, s. 226.

²⁰⁷Por. G. Legutko, *Sacrum w oczach rewolucjonisty. O „Marii Magdalenie” Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2005, s. 133.

wokół jednej postaci otwierają drogę rozmaitym przekształceniom. Próby reinterpretacji zagadnienia różnią się gatunkowo, stylistycznie i kompozycyjnie²⁰⁸.

Ale czy na pewno? W tekstach opisujących zdradę Judasza oraz świętość Marii Magdaleny widać więcej schematów niż innowacji. Zmiany między poszczególnymi utworami pojawiają się wyłącznie w momencie wyboru między liryką, epiką, a dramatem oraz formami pośrednimi, odnoszą się zatem przede wszystkim do języka, kształtu oraz konstrukcji tekstu. Jeśli zaś chodzi o zestaw cech, jakie prezentuje Judasz, pozostaje on w dużej mierze ujednolicony. Oczywiście, zdarzają się odstępstwa, zwłaszcza u Tetmajera czy Szandlerowskiego – co ponownie skłania, by przychylnym okiem spojrzeć na twórczość tego pisarza.

Próby reinterpretacji czy nawet rehabilitacji postaci biblijnych kulturowo uznanych za złoczyńców to praktyka szczególnie lubiana przez Szandlerowskiego. Pierwsze próby wykorzystania tego chwytu literackiego widać jednak nie w *Marii z Magdali*, a w zbiorze listów *Confiteor*. Cytat z listów: „Jesteśmy postaciami ze starych legend” raz jeszcze doskonale streszcza tu praktykę literacką Szandlerowskiego. Również w dramacie biblijnym *Maria z Magdali* Ziemic-Szandlerowski oraz *Bożenna-Beatus* wcielają się odpowiednio w pierwszoplanowe role, tak samo jak w listach zakładali maski Jana Chrzciciela oraz Salome. Postaci, jakie odgrywają, uwikłane są w miłość trudną i niemogącą znaleźć swego urzeczywistnienia w świecie doczesnym, co niewątpliwie rysuje się jako motyw przewodni całej twórczości Szandlerowskiego.

Częste korzystanie z biblijnych motywów oraz typów charakterów wynika ze specyfiki omawianego dramatu. Mimo swej niesceniczności utwory Rostworowskiego czy Tetmajera reinterpretujące postać Judasza spotkały się z aplauzem publiczności²⁰⁹, najprościej byłoby zatem założyć, że twórca *Parakleta* hołdował po prostu trendom panującym w epoce. Okazuje się to jednak zbyt dużym uproszczeniem. Oczywiście, popularność niektórych motywów doby Młodej Polski musiała mieć znaczący wpływ na decyzje Szandlerowskiego odnośnie wyboru tematów, lecz źródeł tak dużego entuzjazmu przy okazji sięgania po biblijne postaci „wyklętych” doszukiwać należy przede wszystkim w wielokrotnie przywoływanej, skomplikowanej biografii autora. Albowiem zakazana miłość do Beatus również w *Marii*

²⁰⁸B. Popczyk-Szczęsna, *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją*, Kraków 2003, s. 49.

²⁰⁹J. Bartyzel, „Judasza z Kariothu” Karola Huberta Rostworowskiego. *Dzieje recepcji scenicznej i krycznoliterackiej*, [w:] *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 62.

S. Kruk, *Dzieje sceniczne i recepcja krytyczna „Judasza” Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] *Dramat biblijny...*, s. 169.

z *Magdali* znalazła swoje wyraźne odzwierciedlenie, a widać ją nie tylko w dynamice relacji między tytułową bohaterką i Judaszem, jest ona również dostrzegalna w sposobie, w jaki na afekt spoglądają osoby trzecie. W akcji daje o sobie znać wyraźne echo ostracyzmu społecznego, jaki spotkał dwoje zakochanych. Ze szczególną niechęcią do związku szanowanego dostojnika żydowskiego z kobietą uznawaną za złą ustosunkowuje się przede wszystkim starszyzna, wielokrotnie napominająca bohatera, by ten zboczył z raz obranej ścieżki oraz nawrócił się na drogę człowieka prawego. To kolejna płaszczyzna, na której zachodzi korelacja między życiem osobistym a twórczością. Poczynania Szandlerowskiego uruchomiły przecież ciąg niekorzystnych dla niego machinacji władz kościelnych, przenoszących niepokornego duchownego z parafii do parafii, a wszystko po to, aby położyć kres jego godzącemu w celibat romansowi. Autor musiał czuć się tyranizowany przez swych przełożonych. Dlatego w *Marii z Magdali* skala zdrady ze strony starszyny reprezentowanej przez bohatera zbiorowego, Sanhedryonu, a także ze strony Assachara czy nawet niepozornego Łazarza urasta do monstualnych, może nawet paranoidalnych rozmiarów. Postaci te pojawiają się obok Judasza zwłaszcza na początku i na końcu dramatu, i do samego końca jawią się widzowi jako poplecznicy głównego bohatera czy nawet jego zaufani przyjaciele, o czym świadczą zapewnienia oraz deklaracje wyrażane w stosunku do głównego bohatera wprost. Na końcu następuje jednak demaskacja, na jaw wychodzi wszelki fałsz, a skala obłudy wydaje się przerażająca. Łazarz czy Assachar jawnie knują przeciwko Judaszowi, pragnąc wykorzystać nieposkromioną żądzę mężczyzny, aby bezpowrotnie go zgubić.

W rozmowie okazują wprawdzie należyty mu szacunek, a nawet deklarują swoją niezachwianą lojalność, nie wahają się wszakże dokładać wszelkich starań, aby znieawidzonego bogacza zgubiły jego własne namiętności. Znajdują tu urzeczywistnienie lęki samego Szandlerowskiego, który być może nawet we wzroku najbliższych przyjaciół dostrzegał sądzące spojrzenia.

A zatem to zdrajca jest tym zdradzonym. Ażeby potwierdzić tę tezę, wystarczy przywołać garść przykładów. Na początku dramatu Łazarz w taki sposób przemawia do Marii Magdaleny: „Bom chciał byś cuda chłoneła w głąb duszy... byś wreszcie sama stała się – cudem!” (MM 8). Cud jest to słowo, które często pojawia się i w zbiorze listów, i w dramatach Szandlerowskiego, a także w jego wierszach. Oznacza niezmiennie: miłość mężczyzny do kobiety na planie wyższym, boskim, cud przeistoczenia, fakt otrzymania dzięki sile afektu zupełnie nowego życia. Biblijny starzec wyznaje w ten sposób Marii Magdalenie swoją wielką, niespełnioną miłość, przy czym tenże „cud” redukuje do czysto fizycznej

sfery: „Pierzchły sny moje... rojenia odbiegły... i złote moje nadzieje o tobie – poblady... zwiędły...” (MM 9).

Motyw kazirodztwa pojawiał się w literaturze Młodej Polski, zwłaszcza tworzonej w nurcie dekadentyzmu (a także w literaturze opisujące życie na wsi²¹⁰), między innymi w *Próchnie* Berenta oraz *Palubie* Irzykowskiego. Jest to motyw zaczerpnięty z tragedii antycznej²¹¹. Pojawia się również w misteryjnym dramacie Szandlerowskiego. Wiąże się on z dążeniami do androgynizmu, Jedni²¹². Ale to jednak przede wszystkim zazdrość, nie żądza kazirodczej relacji, jest główną motywacją bohatera, który nie mogąc samemu uwieść ukochanej Judasza, popchnął ją w objęcia Chrystusa²¹³. Na końcu dramatu tak triumfuje nad upadłym przeciwnikiem: „On ci jej nie wydarł – ja ci ją – wydarłem” (MM 100).

Podobne motywacje przejawia Assachar, fałszywy przyjaciel Judasza – nim również kieruje zawiść. Już na początku dramatu dowiadujemy się, że to on pierwszy rozkochał w sobie Marię Magdalenę, na co naprowadzają wypowiedziane przezeń jednoznaczne słowa: „Wspomnij, Magdaleno! / Wszakżem ci pierwszy otworzył te wrota, co wiodą w szczęścia niezgłębione tonie” (MM 12). Mężczyzna nie potrafi zrozumieć, czemu kobieta ostatecznie wybrała Judasza, zaś wobec wyjaśnień Marii Magdaleny pozostaje całkiem głuchy. Jest przeświadczony, że czynnikiem decydującym były tu bogactwa Judasza, co tylko potęguje jego nieprzyjazne nastawienie. Na słowa Judasza: „Zrozumiesz... zrozumiesz... Powiem ci wszystko... nic nie zataję... ufam ci... wierzę, żeś mi oddany, żeś mym przyjacielem... Muszę ci powierzyć, co mię z dawna porze... Tyś jeden godzien, bym nie znał przed tobą żadnych tajemnic...” (MM 62) odpowiada obłudnie: „Za zaufanie – wiernością odpowiem...” (MM 62). W rzeczywistości jednak od samego początku świadom był zdrady, jaką wobec Judasza szykuje starszyzna, zaś namiętności Judasza wykorzystał, by zrealizować własne cele – oddalić od rywala ukochaną Marię Magdalenę.

Tymczasem Marii Magdaleny pożądamy wszyscy. Judasz zdaje sobie z tego sprawę, dlatego gdy kobieta odchodzi i przyłącza się do uczniów Jezusa, sam biblijny zdrajca zaczyna odczuwać wobec proroka nieposkromioną zazdrość, będącą w literaturze młodopolskiej obok nienawiści, popędu seksualnego, namiętnej miłości i strachu jednym z najbardziej destruktywnych afektów²¹⁴. Jest to ponadto uczucie, które napędza głównego

²¹⁰ Zob. J. Bajda, M. Łoboz, *Młoda Polska*, Katowice 2004, s. 22.

²¹¹ A. Skoczek, *Młoda Polska*. Cz. 1, Warszawa 2006, s. 272.

²¹² J. Lorentowicz, *Młoda Polska*. T. 1, Warszawa 1908, s. 62.

²¹³ Por. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi...*, s. 245,

²¹⁴ J. Marx, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 582.

bohatera dramatu, motywuje wszystkie jego działania i w ostateczności przywodzi do ostatecznej zguby.

Emocje wyklętego apostoła wykorzystuje Sanhedryon. Deklaruje on swoją przyjaźń do Judasza („Jak to? Przyjaciół wypędzasz, Judaszu!” (MM 87)), choć pragnie jednocześnie wykorzystać go do własnych, politycznych celów. Starszyzna bowiem obawiała się pojawienia nowego proroka (Jezusa Chrystusa), dostrzegła w nim zagrożenie dla własnej pozycji. Nie dziwi więc fakt, że cały Sanhedryon zamierzał wyeliminować nowego oponenta. Starsi przyznali, że wprawdzie zarówno oni, jak i pozostali członkowie rady ganili Judasza za miłość do Marii Magdaleny, wszakże wmawiali mu jednocześnie, że o wiele większa wina spoczywała na barkach Jezusa, który mu tę kobietę odebrał. Powielili w ten sposób kłamstwa rozprowadane przez Łazarza. Sanhedryon wykorzystał więc błędne domniemania Judasza oraz buntowniczą naturę mężczyzny, aby rozbudzić jego żądzę zemsty. Trzydzieści srebrników odgrywało w całej sytuacji znikomą rolę, to bowiem pragnienie odwetu spowodowało, że główny bohater dokonał zbrodni w imieniu – czy może zamiast – starszyny. Pozbycie się nowego proroka, niewygodnego wichrzyciela burzącego porządek, miało przywrócić dotychczasowy ład bez szkody dla rządzących, wszelako kosztem cierpienia jednostki. Demaskacja nastąpiła dopiero pod koniec dramatu, gdy Sanhedryon wyjawiał swej ofierze całą intrygę starszyny, mówiąc: „Naszą – zemsta nad nim, twoją – tylko kiesa... / Hahahaha” (MM 97).

Nawet sama Maria Magdalena nie pozostaje do końca bez winy. Jak dowiadujemy się już w pierwszych scenach, jej pierwszą miłością był Assachar, który próbował nakłonić kobietę do powrotu. Do samego końca dramatu rozczarowany mężczyzna uważa, że Maria Magdalena, jako kobieta upadła, bardziej kocha złoto Judasza niż jego samego. To oczywiście nieprawda, ponieważ Maria Magdalena po spotkaniu z Jezusem przeszła całkowitą, duchową przemianę. Przyjmując miłość Proroka, odrzuciła pragnienie dóbr materialnych, a wraz z nimi – samego Assachara, a nawet Judasza. Niemniej tytułowa bohaterka dramatu nigdy nie zdobyła się na odwagę, by wyjawić Judaszowi swą przeszłość oraz wytłumaczyć motywację późniejszych poczynań, w przeciwnym razie ten nigdy nie posądzałby Jezusa o „kradzież” ukochanej, dostrzegłby natomiast prawdziwego winowajcę – swój spiskujący dwór. Tymczasem Maria Magdalena opuszcza Judasza praktycznie bez słowa i jeśli tłumaczy swoje pobudki zazdrosnemu kochankowi, robi to w sposób zawily, enigmatyczny oraz niedostatecznie rozjaśniający sytuację:

Nędzną służebnicą teraz być pragniesz, a wszak marzyłaś, śniłaś być królową!..

MAGDALENA

Być to musiało dawno... bardzo dawno... (*pauza*) Nic nie pamiętam!

JUDASZ (*podsuwając*)

Nim ujrzałaś Mistrza... nim...

MAGDALENA

To już tak dawno... tak dawno... Nic – nic nie pamiętam!

JUDASZ (*zrozpaczony*)

To już tak dawno! Nic nie pamiętasz!!! (MM 92)

Poprowadzona stychomytia oraz echolalia zrozpaczonego Judasza potęgują efekt dramaturgiczny. Z mglistych wyjaśnień nie może on wyrozumieć, że Maria Magdalena pragnie od tej pory eksplorować świat ducha, ponieważ doznawanie kolejnych zmysłowych rozkoszy zbrzydło jej i spowszedniało. Identyczny schemat fabularny dostrzec można w prosimetrum Jankowskiego, który przedstawił analogiczną przemianę. Podobną metamorfozę widać też w *Marii Magdalenie* Daniłowskiego, gdzie bohaterka zostaje ostatecznie świętą pustelnicą, niebaczną na emocje Judasza. Trzeba jednak przyznać, że u Szandlerowskiego psychologia dwojga biblijnych postaci jest o wiele bardziej kompleksowa. Judasz błędnie mniema, że ukochana po prostu go zdradziła, wybierając Jezusa, ponieważ nie dysponuje pełną wiedzą na temat złożoności otaczającego go świata ani tym bardziej nie zna motywacji Marii Magdaleny. Z kolei nieprzemyślane zachowanie kobiety, podobnie jak zdrada przyjaciół oraz podstęp Łazarza, katalizują rozwój akcji dramaturgicznej, sprawiają, że *hybris* Judasza zaczyna nieoczekiwanie urastać do gigantycznych rozmiarów.

Rodzi się w tym momencie pytanie: kto zatem jest prawdziwym zdrajcą? Czy rzeczywiście Judasz? O jego winie decydują wyłącznie pozory. Ma przecież prawo, by myśleć o Jezusie jako o pierwszorzędnym winowajcy, ponieważ wszystko, włącznie z zachowaniem jego ukochanej, na to wskazuje. Co więcej, podszepty Assachara pozostającego w zмовie z Sanhedryonem potwierdzają jego błędne przypuszczenia. Tak zdrajca sam najpierw zostaje wielokrotnie zdradzony. To służba Judasza, jego przyjaciele, poplecznicy, a nawet sama Maria Magdalena dopuszczają się przeniwierstwa; nie wobec Jezusa, a samego dostojnika, w stosunku do którego z obiektywnego, ziemskiego punktu widzenia winni byli dochować wierności. Tego jednak znajdujący się w centrum intryg nie może spostrzec na czas. Wyrazem bezsilności oraz nieświadomości są następujące słowa skierowane pod koniec dramatu do przybywającego z krainy zmarłych Łazarza:

ŁAZARZ

Spójrz na mnie, a wyczytasz z czym przychodzę...

JUDASZ

Z pocałunkiem?.. Od Magdaleny?.. Za późno!..

Jej pocałunek dałem prorokowi...

Ja nic od niej nie chcę... Ja nic już nie chcę do niej! (MM 98)

Judasz czuje się oszukany. Wreszcie dociera do niego, że skazanie zbawiciela świata na śmierć stanowi w dramacie wyłącznie efekt machinacji, jakich dopuszczają się wszyscy wokół. To czyn niemalże bezwolny i jeśli wina Judasza wynika z negatywnych cech jego charakteru, to w znacznie ograniczonym stopniu. Ponosi on tylko odpowiedzialność za to, że jego dotychczasowe wybory życiowe, których konsekwencji nie mógł przewidzieć, zaprowadziły go w takie, a nie inne miejsce²¹⁵. Zaprezentowana sytuacja dramaturgiczna stanowi przeto definicję greckiego *fatum*, które ciąży nad bohaterem i które popycha go do momentu, kiedy zdradza on Proroka, nie dostrzegając knowań, jakich padł ofiarą ze strony fałszywych przyjaciół i najbliższych. Jego pomyłka jest porównywalna do tej, którą popełnił Edyp, straszliwa, ściągająca przekleństwo, zgubę oraz brzemienna w katastrofalne skutki.

Można w tym momencie poczynić pewną dygresję na temat samego Szandlerowskiego, po raz kolejny znaleźć punkty styeczne łączące jego życiorys z pisarstwem. Otóż w poprzednim rozdziale była mowa o winie tragicznej, którą obarczony został Judasz Szandlerowskiego. Zdawałoby się, że *hybris* polega na czystej zazdrości o kobietę, na uleganiu fizycznej żądzy. Podobny „grzech” popełniają jednak i inni bohaterowie dramatu. Marii Magdaleny pożąda sam stary Łazarz, pragnie jej też Assachar czy nawet cały Senhedryon. Co jednak odróżnia ich od Judasza, to brak znaczących bogactw. Rzuca to sporo światła na całą twórczość Szandlerowskiego, który wielokrotnie w swoich pracach kwestionował dogmaty wiary katolickiej. Robił to jednak bardzo wybiórczo i – niestety – zazwyczaj na swoją niekorzyść. Zatrważające, jak uporczywie trwał zwłaszcza przy tych uregulowaniach, które zabraniały mu urzeczywistnić jego miłość do Beatus w wymiarze ziemskim – przy tych najbardziej absurdalnych nakazach, które za wiarołomstwo i złamanie celibatu skazywały go na potępienie. Mimo to potrafił jednocześnie w wierszu *U żarna* potępić zasadność Dziesięciorga Przykazań, zaś w zbiorze listów *Confiteor* pisał, że nad Bogiem i Szatanem, dwoma równorzędnymi bytami, znajduje się jeszcze jakiś osobny, nadrzędny byt. A zatem Szandlerowski z budzącym zaskoczenie zaślepieniem pielęgnował tylko te zalecenia wiary, które skazywały go na cierpienie doczesne. Czemu? Powody tkwiły

²¹⁵ Por. D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 213.

zapewne głęboko w psychice, a tej na podstawie samych utworów literackich nie sposób w pełni zrekonstruować – o ile jakkolwiek jest to w ogóle możliwe. Na podstawie akcji *Marii z Magdali* można za to spostrzec, w jaki sposób autor *Parakleta* zapatrywał się na pogoń za pieniędzmi oraz co sądził o obsesyjnym gromadzeniu dóbr doczesnych – wszak „łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogatemu wejść do królestwa niebieskiego” (Mt 19,24). Co odróżnia Judasza od Assachara, Łazarza czy Sanhedryonu, to wielokrotnie wspomniane już bogactwa. Decyzja, aby to właśnie na bogatym zdrajcy ciążyła wina tragiczna, nie zaś na zdrajcach tychże dóbr materialnych pozbawionych, pomaga zrekonstruować światopogląd autora oraz zrozumieć lepiej niektóre jego, z pozoru może nawet irracjonalne, decyzje życiowe, wynikające z modernistycznego, metafizycznego oglądu rzeczywistości²¹⁶ oraz artystycznego indywidualizmu²¹⁷.

Judasz bogaty, wręcz opływający w złoto i dobra doczesne, to nietypowe przedstawienie tej postaci²¹⁸. U Daniłowskiego, Rostworowskiego, Jankowskiego i Tetmajera był on nędzarzem, dopuszczającym się niekiedy lichwy, by utrzymać siebie i rodzinę. Szandlerowski natomiast swojego bohatera obdarował nieprzebranymi zasobami materialnymi, ponieważ uważał zapewne, iż to właśnie ubogie życie jest czymś, co sprawia, że człowiek staje się szlachetny. Czy zatem Szandlerowski nie rozgraniczał ubóstwa od nędzy? Trudno stwierdzić. Niemniej faktem jest, że to właśnie w zgrzebnym życiu upatrywał doskonałego sposobu, aby praktykować ascetyczne samodoskonalenie się. Ironią losu wydają się w tym momencie problemy materialne, w jakie sam Szandlerowski popadł pod koniec życia i które doprowadziły go pośrednio do przedwczesnej śmierci. W biedzie żył po części ze względu na skomplikowaną sytuację rodzinną, po części zaś z własnej woli (nie chciał przez długi czas podjąć oferowanego mu stypendium na wyjazd za granicę).

Wróćmy jednak do postaci Judasza i kwestii jego winy tragicznej. Pieniądz korumpuje – taka konstatacja wysuwa się na pierwszy plan i zdaje się logicznym wnioskiem wynikającym z analizy konstrukcji dramatu. Dużo w tym prawdy, choć Judasz ponosi klęskę głównie w wyniku politycznych machinacji obłudnych ludzi znajdujących się wokół niego i podających się fałszywie za jego sprzymierzeńców. To niezwykle zjadliwa metafora struktur kościelnych. Nadmierna ufność w stosunku do Assachara oraz Sanhedryonu oferujących Judaszowi możliwość zemsty okazuje się jednak bardzo źle ulokowana. Chciwość to cecha,

²¹⁶ Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 15.

²¹⁷ Tamże, s. 89.

²¹⁸ Por. D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 226.

która w literaturze bardzo często gubi biblijnego zdrajcę²¹⁹. Wyraźnie widać to w późniejszym dramacie Tetmajera, tam jednak bohater pozostaje żebrzącym o parę miedzianych monet nędzarzem, zarzekającym się kłamliwie, że z pewnością odda zaciągnięty dług. Ale Judasz Szandlerowskiego nędznikiem wcale nie jest – wszystkiego ma przecież pod dostatkiem. Kieruje nim niezaspokojona żądza zemsty. To uwikłany w sieć zależności, skorumpowany polityk, przedstawiciel silnie zhierarchizowanej struktury organizacji religijnej. Do końca trwania dramatu jego sytuacja materialna pozostaje niezwykle korzystna, to sprawia jednak, że wydanie Jezusa za mieszek z trzydziestoma srebrnikami sprawia wrażenie tym bardziej upokarzającego.

Po raz kolejny można odnieść się na marginesie dyskursu do biografii pisarza. Również autor *Parakleta* uwikłany był w struktury kościelne, musiał przestrzegać panujących tam zasad, a wszelkie przejawy niesubordynacji były dotkliwie karane. Poczynania władz Sanhedryonu to bez wątpienia aluzja do sposobu funkcjonowania władz kościelnych prześladowających niesubordynowanego księdza. Szandlerowski, który od samego początku swojej kariery duchownej przejawiał dużą niefrasobliwość, zdołał zapewne zgromadzić wystarczająco dużo bolesnych doświadczeń, aby w przekonujący sposób pod maską Sanhedryonu zaprezentować okrucieństwo oraz obłudę Kościoła. W działaniach starszyny widać zatem echo machinacji, jakich być może dopuszczali się przełożeni Szandlerowskiego w ramach kary za jego tak zwane jawnogrzesznictwo oraz brak skrytości podczas popełniania wykroczeń o charakterze obyczajowym. Mistyczne maski odnosiłyby się więc nie tylko do ukrywania własnego libido, lecz również ostracyzmu społecznego, będącego karą za wyjawienie – zwłaszcza w formie pisanej, dramaturgicznej – niedozwolonych afektów.

Siedem innych grzechów judasza

Grzechy Judasza przedstawione są w literaturze zazwyczaj w różnoraki sposób i nie kończą się na zazdrości o kobietę czy na żądzy zemsty. Cechy charakterystyczne poszczególnych „Judaszów” różnią się w zależności od tego, z jakim tekstem ma się do czynienia. Do najbardziej standardowych jego wad zaliczyć można prócz chciwości jeszcze niepohamowaną żądzę, obłudę, butę oraz krótkowzroczne pragnienie szybkiego, tymczasowego zysku²²⁰. Cechy te mają Judasze Jankowskiego czy Rostworowskiego i nie odbiegają w znaczący sposób od standardowego ich postrzegania. Dodać można jeszcze

²¹⁹ Zob. B. Popczyk-Szczęśna, *dz. cyt.*, s. 78.

²²⁰ Zob. K. Sztok, *Motywy Judasza w twórczości Stefana Żeromskiego (na tle epoki)*, Białystok 2014, s. 8–48.

chorobliwe pożądanie połączone ze ślepą zazdrością o Marię Magdalenę (np. w powieści Daniłowskiego) czy nawet brak szacunku wobec własnych rodziców oraz nieumiejętność zbudowania dobrze funkcjonującego, zdrowego domu (u Tetmajera). Judasz Szandlerowski posiada bodajże cały zestaw tych godnych potępienia cech, z tym tylko wyjątkiem, że w dramacie *Maria z Magdali* nie ma ani słowa o ojcu czy matce głównego bohatera. Należy tu podkreślić, że topos rodziców w twórczości Szandlerowskiego pozostaje przemilczany albo nawet nieobecny, podczas gdy zarówno w listach, wierszach jak i dramatach można znaleźć praktycznie cały wachlarz młodopolskich figur – z wyjątkiem tej jednej. Jeśli spojrzeć na ten unik przez pryzmat biografii, mógł on wynikać z problematycznych relacji rodzinnych, mniej lub bardziej ukrytych pretensji.

Żądza, afekt, neurotyczna namiętność – odgrywają one niebagatelną rolę w postępowaniu nie tylko Judasza, ale i tytułowej Marii Magdaleny. Tych dwoje bohaterów znowu przypomina Szandlerowskiego oraz Beatus, którzy zakochują się w sobie bez pamięci. Są młodzi, piękni, namiętni i dzięki majątności Judasza również bogaci, a ich związek wydaje się idealny. Los na pozór im sprzyja, ponieważ zrazu pozostają pewni swoich uczuć i nie muszą troszczyć się o kwestie bytowe – planują nawet wyprawić huczne wesele. Jest to niezwykle oryginalne przedstawienie Judasza, który w tekstach literackich przełomu XIX i XX w. ukazywany był w najlepszym razie jako starzec i lichwiarz (Tetmajer), a w najgorszym jako obrzydliwy, przeklęty zdrajca o rudych włosach i szpetnej fizjonomii. Niemojewski w jednej ze swoich legend pod tytułem *Przeklęty* ukazał go wręcz jako rozkładającego się trupa, nie szczędząc chwytów charakterystycznych dla poetyki brzydoty:

Krew zalała mu oczy. Począł się dusić i chwycić rękami po powietrzu, by znowu czepić się gałęzi. Chciał dłonią ująć sznur nad głową i podciągnąć się ku górze. Miotał się rozpaczliwie. Ale już było za późno. Sznur zaciskał mu szyję i tamował oddech [...]. Odemknął oczy, podniósł je ku liściom drzewa figowego i ujrzał siebie powieszzonego na gałęzi. Rude włosy, zlepione potem, opadły na szerokie barki; ręce i nogi kurczowo w dół wyciągnięte. Twarzy nie widzi, gdyż trup wisi do niego plecami zwrócony. Ogarnia go wstręt i pragnie nie patrzeć, chce odwrócić oczy.

Zupełnie inaczej w *Marii z Magdali*. Główni bohaterowie są młodzi, pełni życia, sprawiają wrażenie pięknych, co eskaluje wzajemny pociąg seksualny. Ich uczucie realizuje się jednak wyłącznie w wymiarze ziemskim i nie ma szans, by przerodzić się w miłość czystą, duchową. Na przeszkodzie staje zawiść ludzi skłonnych do zdrady oraz materializm Judasza, a także jego chorobliwa zazdrość. Związek Szandlerowskiego z Beatus tylko w kreacjach literackich był piękny i czysty, w rzeczywistości natomiast mógł przypominać zetknięcie się ze sobą dwojga neurotyków, nie zaś mistyczne połączenie dusz. Uczucie to idealizują wszystkie utwory Szandlerowskiego, ale tylko *Maria Magdali* jawi się

jako próba opisu rzeczywistości. Sedno problemu stanowią uwarunkowania psychologiczne głównego bohatera. Jego żądza jest ogromna, czemu trudno się dziwić, gdyż Maria Magdalena w dramacie przedstawiona została jako kobieta niezwykle piękna, niemalże młodopolska *femme fatale*, która niczym Bazyliissa Teofanu Micińskiego doprowadza do zguby wszystkich rozkochanych w niej mężczyzn. Sama natomiast przechodzi ostatecznie przemianę: poznaje świat wyższych wartości.

Judasz wykazuje zatem jeszcze jedną cechę wspólną z Szandlerowskim: jest neurotykiem. Krucha konstrukcja w połączeniu z silnym afektem stanowi dodatkowy katalizator, przez który miłość przemienia się w uczucie niezdrowe, destrukcyjne. Emocje Judasza wynikają z czysto hedonistycznych pobudek, dlatego sięga on po cały sztafaż modernistycznych chwytów poetyckich, dzięki którym może je opisać. W młodopolskiej poetyce polegało to, jak zauważa Gutowski, na „repetycji stereotypów”, takich jak: wzlatywanie ku górze, „ekspozycja gry miłosnej lub aktu, wprowadzająca element niespodzianki, zaskoczenia, inwersji”²²¹. Potwierdza to wyznanie Judasza:

Ramiona twoje, niby śnieżne skrzydła jasnego cheruba, oplotą mi szyję... wzlecą hen – ku wyżynom – na zawrotne szczyty i złożą mię... złożą na skalnej krawędzi nieziemskich rozkoszy!..
[...] Tam mię obrzucisz złocistymi włosy... A ja – jak żuraw, kiedy nań spłyną słoneczne promienie – przymrużę oczy – (cicho) pomylę drogę... (MM 76)

W zacytowanym fragmencie widać ponadto pragnienie rozpląnięcia się w niebycie – żuraw to przecież symbol zdrady, zbrodni i podróży w zaświaty²²².

Judasz napiętnowany został przez zazdrość od samego początku swojego romansu z Marią Magdaleną. Jak wyznaje Assacharowi, wstąpił w szeregi uczniów Chrystusa nie z potrzeby duchowej, a ze strachu, że jego ukochana znajduje się zbyt blisko nowego proroka. Jest to lęk głęboko w nim zaszczepiony, lęk, z którego doskonale zdaje sobie sprawę, lecz którego nie potrafi zracjonalizować. Do tego stopnia, że fałszywy przyjaciel, Assachar, przekupiony zresztą przez Wyśłanników, zrećnie potem tę jego słabość wykorzystał.

Widać tu zestawienie dwóch skrajnych, młodopolskich postaw wobec miłości. Z jednej strony Judasz reprezentuje dziką i nieokiełznaną chęć, miłość polegającą na spełnianiu pragnień cielesnych. Z drugiej Maria Magdalena po wstąpieniu w szeregi uczniów Chrystusa zaczyna reprezentować miłość duchową, anielską. Jest to szansa dla Judasza, by uniknąć nadciągającej katastrofy, ponieważ jak pisze Gutowski:

²²¹ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 183.

²²² Zob. W. Kopaliński, hasło: *Żuraw*, s. 515-516.

Wyzwolenie mężczyzny przez czystą, białą, świętą, jasną (kluczowe epitety w opisie postaci idealnej kochanki), całkowicie aseksualną kobietę – to wzorcowa sytuacja w erotyce spirytualistycznej. W kolekcji młodopolskich kochanek „piękna, zmyślona Pani”, duchowa przewodniczka i zbawicielka (najczęściej pełni funkcję „ty” lirycznego) jest przeciwieństwem Anty-Madonny, „czarownicy” z mitu chuci²²³.

To właśnie tej przemiany z Anty-Madonny w Madonnę nie potrafi zaakceptować Judasz u swojej ukochanej i właśnie dlatego ich drogi muszą się rozejść, z czym mężczyzna nie potrafi się pogodzić, gdyż świadomość straty bliskiej osoby wiąże się ze zbyt wielkim cierpieniem. Frustrację wywołały pobudki na wskroś fizyczne – Judasz rozumie, że nie będzie mógł dłużej folgować swym hedonistycznym pragnieniom. W jego mniemaniu haniebnego uprowadzenia kobiety dokonał sam Jezus i mierząc proroka swoją własną miarą, przypisuje jego działaniom identyczne motywacje, jakie rozpoznaje u samego siebie.

W efekcie to, co nieustannie motywuje działania Judasza przez całość trwania dramatu, to nieznaną umiaru żądza zemsty. Bohater Szandlerowskiego pragnie pomścić swoją urojoną krzywdę na Jezusie nawet wtedy, gdy współpracujący ze starszyzną Assachar sugeruje mu, iż wszystko skończone oraz w przebłytku ludzkich odruchów doradza swemu panu, aby ten ustąpił, zaniechał wendety. Tak się jednak nie dzieje. W punkcie kulminacyjnym Judasz podejmuje decyzję, że mimo wszystko wyda Jezusa, choć marna zapłata, zwłaszcza dla człowieka tak bogatego jak on, może wprawić w zdumienie. To moment, w którym bezrefleksyjny hedonizm przeistacza się w bezrefleksyjny nihilizm, zaś pragnienie zniszczenia wszystkiego i wszystkich, którzy rzekomo zawinili w jego cierpieniu, staje się niemożliwe do okiełznania. Dostrzec w tym zachowaniu można niekoniecznie młodopolskiego dekadenta, prędzej jeden z jego prototypów pojawiający się w epoce wcześniejszej. Podobną żądzę destrukcji znaleźć można w poemacie Juliusza Słowackiego pod tytułem *Arab*. Tam również bohater sieje zniszczenie bez względu na wszystko oraz nie bacząc na niewinność ludzi, których przy okazji krzywdzi. W podobny sposób wpada Judasz Szandlerowskiego. Analogiczna intensyfikacja doznań prowadzi w jego wypadku do całkowitego zaślepienia. Błędnie przeświadczony o winie Chrystusa, Judasz spostrzega w pewnym momencie obłudę starszyzny, ponieważ mówi: „Pierwej nie wolno mi było jej kochać, a dziś zezwalacie... podszczuwacie nawet, bym się za nią pomścił... Podli!” (MM 89), ostatecznie jednak bagatelizuje przesłanki o nadchodzącym niebezpieczeństwie oraz pada ofiarą własnej namiętności.

Kolejną cechą konstytuującą postać Judasza jest jego gniew, gniew urastający do rozmiarów tych, jakie odczuwali bohaterowie utworów epickich, niszczycielskiego uczucia,

²²³ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 182.

przeradzającego się z czasem nie tyle w pragnienie zemsty, ile wręcz żądę krwi. Amok – to chyba najlepsze określenie stanu emocjonalnego, w jakim znalazł się porzucony. Niczym Achilles najpierw łaknący zemsty na Penthesilei, a następnie rzewnie ją oplakujący, główny bohater dramatu Szandlerowskiego porywa się na równie szalony oraz nieprzemyślany czyn. Gniew Judasza został przedstawiony w dynamiczny oraz żywiołowy sposób nawiązujący do epickiej tradycji, co obrazują cytaty: „Nigdy tak nie pragnąłem zemsty, jak teraz jej pragnę – nigdy! / Nigdy – słyszysz!..” (MM 94) albo: „Wstrzymaj ich... wstrzymaj... / Ja ich poprowadzę... / Słyszysz – ja... ich.. po... pro... wa... dzę” (MM 95) czy nawet: „Zemsta moja – moja! o jak mi dobrze!” (MM 96). Ulga wynikająca z popełnienia morderczego czynu jest jednak chwilowa, rychło bowiem – podobnie jak w wypadku Achillesa – pojawią się wyrzuty sumienia. Co więcej, czynowi Judasza, który sprzedał Jezusa za trzydzieści srebrników, towarzyszą gwałtowne zjawiska atmosferyczne – podobne *tableau* będzie zaprezentowane w *Praklecie*, kiedy pojawi się sam Lucyfer. Mowa tu przede wszystkim o gromach oraz zapadającej z nagle, niemalże biblijnej ciemności zwiastującej najgorsze plagi czy nawet zejście Zbawiciela do Piekła:

Judasz zwołuje służbę... każe gasić światło... Mrok zupełny... Spowija się w płaszcz... Tłum z pochodniami staje u wniścica... Wrzawa, zgiełk, hałas. Judasz rzuca się weń. Wybiega. Tłum się oddala... Dłuższa pauza. / Wicher... burza... ciemność... przeciągła błyskawica – widać Judasza wślizgującego się przez podwoje do wnętrza. (MM 95-96)

Temat niepohamowanej żądzy nienawiści podejmowany był przez współczesnych Szandlerowskiemu, w tym samego Wyspiańskiego, który w *Achilleis* pisał:

Już wiem dziś – że mym bólem najbardziej mi sływać.
Tym, co cierpię. Gdy los mię okrutny ograbił,
gdy najmilszego druha mego Hektor zabił;
śmierć zabójcy nie dała mi zemsty spragnionej
i dziś widzę, że druh mój na próżno pomszczony.
Że nie wróci już nigdy – i krew nic nie może,
gdy dusza raz w tajemne zestąpi bezdroże
nad ciemny Styks. – o matko – i ja tam pójść muszę.
Tu mi tęskno.

W obu utworach dostrzec można refleksję na temat biblijnych oraz antycznych wydarzeń, które znalazły swoją motywację w egzystencjalnym podłożu sytuacji biorących w nich udział postaci²²⁴. Obaj twórcy przedstawiają niepohamowaną żądę mordy jako naganną oraz szerzącą niepotrzebne cierpienie. Podobne emocje przeżywa Judasz Rostworowskiego:

Będzie Królestwo Szatana!
I pomsta! Pomsta nad wami!
Wyście mię kamienowali

²²⁴ A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 90.

nie kamieniem a sercami
i mojeście zdruzgotali
że dziś jedna, wielka rana!²²⁵

A także Judasz Jankowskiego:

[Maria Magdalena]
Łkając, z sali wybiegła.
Na podwórku — z płomieniem
złości Judasz jej drogę
(pomni) zamknął ramieniem —

i coś zgrzytał na zbytek:
że to hańbi i plam i...
Ona tego nie czuła:
świat jej zaćmił się łzami²²⁶

Nieodzowną cechą Judasza we wszystkich utworach młodopolskich, na co dotychczas w literaturoznawstwie nie zwracano dostatecznej uwagi, wydaje się zatem gniew, ale gniew pierwotny, może nawet prymitywny, taki, który zżera bohaterów starożytnych utworów epickich oraz mitologicznych, porywczych buntowników. Jest to gniew jawiący się nawet niekiedy jako seksualna frustracja. Jedyna różnica polega na tym, że poczynania Judasza nie prowadzą go na pole chwały, przeciwnie, sprawiają, iż okrywa się on wiekopomną hańbą. Tak Judasza opisał nie tylko Szandlerowski, również Jankowski czy Rostworowski, pełen złości jest także Judasz Tetmajera:

Dajcie! Aby był większy stos!
Na hańbę?
chwytą włos na głowie
Starcze, widzisz włos?
Jeszcze ten jeden włos — — —
na nim się mieści
nagroda za mękę Boską...

Ściemnia się. Rada zapada się w cień. Judasz stoi chwilę nieruchomy, potem woła głośno.

O niez władana trosko,
od której włos nie siwieje,
ale odpryska od głowy!...

Wynikało to zapewne ze specyficznej koncepcji mitu, jaka funkcjonowała w dobie Młodej Polski. W analizowanym tekście, a także w utworach Rostworowskiego, Jankowskiego czy Tetmajera czyn Judasza przypomina odgrywany na scenie rytuał, powtarzalny oraz napisany językiem sakralnym. Oznacza to, że spośród koncepcji mitu wyróżnionych przez

²²⁵ K. H. Rostworowski, *Judasz z Kariothu. Dramat w pięciu aktach*, Kraków 1913, s. 201.

²²⁶ J. Jankowski, *Maria z Magdali*, Warszawa 1918, s. 31.

Filipkowską, dużą popularnością zdawała się cieszyć teoria ewolucjonistyczno-etnologiczna²²⁷.

W *Marii z Magdali* Jankowskiego jest to szczególnie widoczne, gdyż tam wspomnienia bohaterki ujęte zostały w formę poetycką, podczas gdy aktualne wydarzenia opisano językiem prozy (*prosimetrum* znane już w starożytności z dzieł Boecjusza czy Marcjona). Podobnie zdradę Judasza widział również Szandlerowski, który mity biblijne traktował w wyjątkowo performatywny sposób.

W literaturze analizującej postać Judasza w dobie Młodej Polski podaje się również pychę i butę²²⁸. Widać to wyraźnie w przypadku Tetmajera, który swojemu bohaterowi kazał spotkać się z samym Szatanem; czy Niemojewskiego, który nie skazywał Judasza na wieczne potępienie, lecz na tymczasową tułaczkę po czyszcju. Z konwencji tej Szandlerowski się nie wyłamuje. Główny bohater *Marii z Magdali* pozostaje butny niemal do samego końca, nie otrzeźwia go nawet cierpienie spowodowane utratą ukochanej. Cały czas widzimy Judasza pysznego, przeświadczonego o swojej racji, którego z błędu wyprowadza dopiero ingerencja siły wyższej – przybycie zmartwychwstałego Łazarza informującego mężczyznę, iż dokonał zemsty na niewłaściwej osobie. Grzech buty polega ponadto na przeświadczeniu Judasza, iż urodził się on jako ktoś lepszy od innych, to przekonanie zasada na zgromadzonym majątku. Z jednej strony mieni się jako wyznawca nauk Chrystusa, z drugiej zaś jawnie z nich kpi, wypowiadając następujące słowa:

Pewnie, że chciałby, bym rozdał ubogim całą majątność... bym niewolnikom przywrócił wolność...

Wszystko bym uczynił!!..

(*cicho*) Podczas wieczery sługi moje nazywał – braćmi...

Oni – mymi braćmi! Ha! ha! ha! (MM 84)

W swoich poczynaniach jest jednak niekonsekwentny, gdyż w następnej scenie zmienia zdanie i decyduje się mimo wszystko rozdać cały majątek służbie i niewolnikom. Ma zatem w sobie wyraźne przebłyski dobra, potrafi podążać za nauką Chrystusa.

Obraz Judasza, choć chętnie wykorzystywany w literaturze Młodej Polski, pozostaje bardzo skomplikowany i niejednoznaczny²²⁹. Sprawia to, że referencje do tej postaci w kulturze pojawiają się przede wszystkim w przestrzeni symbolicznej, gdyż tylko symbol jest wystarczająco pojemny znaczeniowo, by móc oddać całą wieloznaczność figury biblijnego zdrajcy. W *Marii z Magdali* Szandlerowskiego, podobnie jak w większości tekstów, pojawia się motyw Judaszowego pocałunku (MM 100), który staje się symbolem

²²⁷ Zob. H. Filipkowska, *Inspiracje i motywy biblijne...*, s. 9–21.

²²⁸ Zob. B. Popczyk-Szczęśna, *dz. cyt.*, s. 95–101.

²²⁹ Zob. J. Starnawski, *loc. cit.*

wielkiej, dramaturgicznej zbrodni. W wyniku jej popełnienia Judasz przejawia neurotyczny, niemalże szekspirowski lęk przed demaskacją – zupełnie jak Lady Makbet czy nawet sam Jorik. Po Ostatniej Wieczerzy mówi do Assachara, swojego powiernika:

Wracam od niego... Spożywał wieczerzę... z nami... ze mną spożywał...
Śmierć rychłą zgaduje... Mówił, że bliska już jego godzina...
Czyżby przeczuwał... powiedz, czy nie wie skąd o tym, że pragnę zemsty... (MM 87)

W osobie Judasza z dramatu *Maria z Magdali* rysuje się postać nie tyle nikczemna, co zniewolona przez własne emocje i przywary, takie jak żądza zemsty, pasja, buta, gniew czy krótkowzroczność. To bohater, którego otaczają nikczemnicy, w związku z czym sam popada w grzech, zaś w swych zmaganiach, aby zakosztować szczęścia doczesnego, pozostaje całkiem osamotniony. Dodatkowo korumpują go nadmierne bogactwa materialne. Nie jest jednak zły z natury, nie powoduje nim bezmyślna chciwość czy bestialska chęć zadawania cierpienia dla czystej przyjemności, nie trudni się lichwą. Sztampowy sposób przedstawiania Judasza miał swoje źródła w widowiskach pasyjnych oraz dramatach jezuickich, które postać tę przedstawiały w jak najgorszym świetle, a także w tradycji interpretowania Pisma Świętego. Należy obalić mit: Młoda Polska nie rehabilitowała Judasza, lecz doszukiwała się w jego zdradzie czegoś romantycznego. Lambro, hetman Żmija i Arab Słowackiego również byli bohaterami romantycznymi, lecz trudno uznawać ich za postaci pozytywne. Romantyczne – jak najbardziej. Ale nie są to protagoniści, po stronie których stoi chociażby część słuszności, to wręcz nikczemnicy działający w imię zaprojektowanej przez samych siebie, kwestionowanej z moralnego punktu widzenia idei. Podobnie młodopolscy Judaszowie. Twórcy tego okresu woleli skupiać się na reinterpretowaniu postaci kobiecych takich jak Salome czy Maria Magdalena, mimo wątpliwej postawy moralnej – przeważnie na ich korzyść. Tendencję tę widać po dziś dzień. Pozytywne przedstawienie biblijnego złoczyńcy, mężczyzny, należało do rzadkości, choć da się je zauważyć w literaturze – najważniejszym przykładem jest *Demian* Hessego, w którym pojawia się motyw Kaina jako istoty wyjątkowej, obciążonej niesłusznymi podejrzeniami bezmyślnego tłumu prostaków.

Judasz Szandlerowskiego to zatem nieświadomy skali swej przewiny Edyp, ślepe narzędzie w rękach boskich wyroków. Pomaga to zjednać mu pewną sympatię. Taki sposób przedstawienia Judasza wynika może z doświadczeń lekturowych – chodzi o teksty z epok dawnych – oraz ze znajomości wykładni Ojców Kościoła, podkreślających konieczność poczyńań Judasza, aby dopełniło się dzieło zbawienia. Nie bez znaczenia były tu również zainteresowania Szandlerowskiego wczesnochrześcijańskimi poglądami gnostyckimi

na sprawy wiary. Rehabilitowanie Kaina i Judasza to praktyka, za którą przeklęci zostali między innymi kainici. Tymczasem większość młodopolskich twórców pozostaje przy prostej wykładni Augustyńskiej polegającej na założeniu, że Bóg w swej wszechmocy przekuł grzech Judasza w dobro; Szandlerowski – chyba jako jedyny twórca młodopolski podejmujący ten temat – skupia się przede wszystkim na fatalizmie. To moment, w którym twórczość autora *Parakleta* wykracza poza epokę, w której tworzył. W *Marii z Magdali* Judasz pozostaje bezwolnym narzędziem w rękach losu, pogrążonym we własnych żądach oraz błędnych przekonaniach o świecie zaciemniających jego osąd oraz popychających do podjęcia niewłaściwych, brzemiennych w negatywne skutki decyzji. Czy to u Rostworowskiego, czy u Jankowskiego, czy nawet u Tetmajera próżno szukać takiej wykładni, ich Judasz to po prostu kowal własnego losu, grzesznik, zdrajca, samobójca, który w pełni świadomie popełnia grzech chciwości, pożądlivosti czy zazdrości.

Inaczej u Szandlerowskiego. Jego *Maria z Magdali* jako jedyna pozostawia przestrzeń interpretacyjną zgodną z założeniami kainitów, że Judasz od samego początku był narzędziem w rękach losu czy nawet Boga, że to za jego pośrednictwem musiało dokonać się dzieło zbawienia, że może nawet to sam Bóg ponosi odpowiedzialność za tragedię, doprowadzając przy pomocy swych wyroków w gruncie rzeczy niewinnego (jeśli nie liczyć afektów) człowieka do potępienia. Poza Szandlerowskim żaden inny twórca nie pozostawia miejsca na takie refleksje i dopiero autor *Parakleta* ukazuje Judasza jako ofiarę greckiego fatum, bezwonną zabawkę w rękach okrutnego przeznaczenia.

2. 3. Biblijna *commedia dell'arte*

Maria z Magdali została napisana według schematu *commedia dell'arte* – korowodu masek mających za zadanie oddać w metaforyczny (oraz nieco farsowy) sposób skomplikowaną sytuację życiową Szandlerowskiego i Beatus. Stwierdzenie to może z pozoru szokujące, ale jeśli przyjrzeć się psychologii bohaterów i przeanalizować konstrukcję dramatu, zestawień ze sobą figury biblijnych postaci, takich jak Maria Magdalena, Judasz czy Jezus Chrystus, w głębszych warstwach tekstu da się dostrzec właśnie renesansowy schemat włoskiej komedii. Jako jedną z metod, według których można opisywać dzieła Szekspira, opisuje *commedię dell'arte* Artemis Preeshl w książce *Shakespeare and Commedia dell'Arte. Play by Play*²³⁰. Motyw masek wskrzesiła literatura europejskiego romantyzmu – wymienić

²³⁰ Zob. A. Preeshl, *Shakespeare and Commedia dell'Arte. Play by Play*, New York 2017.

można chociażby *Marię* Antoniego Malczewskiego (powstała w 1824 r.) oraz *Pieśni Maldorora* Comtego de Lautréamonta (powstałe w 1869 r.). Teksty te niewątpliwie inspirowały późniejszych twórców. Estetyka masek była chętnie wykorzystywana również w dramacie młodopolskim, według tego szablonu skonstruowane zostało między innymi *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, na co wskazują Alicja Okońska²³¹ i Artur Hutnikiewicz²³². Ponadto Magdalena Popiel uważa, że we wczesnych latach XX w. w literaturze Młodej Polski pojawiają się coraz wyraźniejsze tendencje zmierzające do groteski²³³. Poglądowa data wyznaczona przez badaczkę zbiega się z pierwszymi publikacjami Szandlerowskiego.

Przyjrzyjmy się zatem niektórym postaciom *commedia dell'arte* oraz bohaterom z dramatu *Maria z Magdali*, aby wykazać podobieństwa i paralele w ich sylwetkach, a także zaakcentować zbieżność rozwiązań scenicznych charakterystycznych dla tego gatunku. Należy jednak podkreślić, że nie ma jednolitego ani sztywnego, niezmiennego zespołu cech, który określałby w sposób wyczerpujący każdą z postaci. Wyznaczniki poszczególnych charakterów są zazwyczaj płynne; z punktu widzenia twórcy wytyczają one kierunek, w jakim należy prowadzić losy bohatera, widzowi natomiast mają ułatwić rozpoznanie określonego „typu” na scenie. Opisy bohaterów *commedia dell'arte* w literaturze nieco się różnią, podczas analizy porównawczej należało zatem dążyć do stworzenia wypadkowej różnych ujęć. Niemniej nie brak i cech stałych, jak na przykład miejsce narodzin Arlekina i jego starszego brata, Brighelli (Bergamo), bogactwo Pantalone'a czy przechwałki Il Capitana.

***Vecchi* – wysłannicy**

W *commedia dell'arte* ważną rolę odgrywają *vecchi*, czyli starcy. Reprezentowani przeważnie (choć nie zawsze) przez dwóch leciwych mężczyzn, razem z *zanni* stanowią cztery podstawowe postaci *commedia dell'arte*. Zawsze występują one w maskach²³⁴. Należał do nich między innymi Pantalone, Il Dotore i Il Capitano. Często zdarzało się, że bohaterowie ci występowali w opozycji do *innamorati*, czyli zakochanych, byli więc antagonistami głównych postaci przedstawienia. Obrazują ponadto silnie zhierarchizowane społeczeństwo²³⁵.

²³¹ A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1991, s. 312.

²³² A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 199.

²³³ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1994, s. 199.

²³⁴ A. Nicole, *The World of Harlequin. A critical study of the commedia dell'Arte*, Cambridge 1963, s. 40.

²³⁵ Zob. R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002, s. 21–22.

W *Marii z Magdali vecchi* reprezentowani są przez Wyśłanników. Mają oni za zadanie ustrzec Judasza przed błędem, jakim jest pojęcie za żonę kobiety „występnej”, „grzesznej” – „nierządniczy”. Usiłują w II Akcie przemówić mężczyźni do rozsądku: „Przybyliśmy, Judaszu, Imieniem tego, który co dnia staje w przybytkach Pańskich – upomnieć Ciebie... ustrzec onej hańby...” (MM 34). Traktują Judasza jako odszczepieńca, który zdradził ich ideały oraz przełamał bariery dzielące zhierarchizowane społeczeństwo. Pozostałym mężom ze świątyni nie podoba się, że przedstawiciel ich kasty zamierza pojąć Marię Magdalenę za żonę z jeszcze jednego powodu. W ich wypowiedziach pobrzmiewają echa zazdrości, gdy mówią do Judasza:

Niechaj na tej uczcie, którą dziś wydajesz – zwiędłą wonne róże, a złote wino niechaj skrzepnie w krużu, a serce kochanki, jak one róże, niech zwiędnie dla ciebie, jak złote wino niech zakrzepnie w lody i niech się odwróci od ciebie na zawsze. (MM 34)

Gdyby chcieli wyłącznie ustrzec swego towarzysza od hańby, w swej przemowie nie wspominaliby o sercu kochanki ani nie życzyliby, żeby jej serce zwiędło, aby „odwróciła się od ukochanego na zawsze”. Tak przemawiają mężczyźni zazdrośni. Niemniej mowy Wyśłanników nadal stanowią głos rozsądku, który ma za zadanie przywrócić Judaszowi trzeźwy osąd sprawy. Ten jednak, zaślepiiony pożądaniem, pozostaje głuchy na ich rozpaczliwe nawoływania. Jak wykazano w poprzednim rozdziale, jest butny i nie zamierza ich słuchać.

Pantalone – Judasz

Do *vecchi*, czyli starców, należał między innymi Pantalone. W renesansie nie oznaczało to jednak, że stał nad grobem²³⁶. Był przeważnie żwawym, dobrze zbudowanym mężczyzną o przerzedzonych włosach²³⁷. Często zdarzało się, że z grupy *vecchi*, w skład której wchodził Il Dotore, Il Capitano oraz Pantalone, ten ostatni wyłamywał się, zakochany w jednej z żeńskich, niżej od siebie usytuowanych postaci. W *commedia dell'arte* jego miłosne zapędy nie odnosiły zazwyczaj skutku, dlatego w ostateczności na koniec zawsze powracał do grona starszych i zamożnych. Prezentował się jako postać wzbudzająca okrutne szyderstwo publiczności, ale nie groteskowa. Był mimo wszystko dość dystyngowany, rzadko też zachowywał się niestosownie. Często podkreślano jego męską postawę oraz wewnętrzny

²³⁶ A. Nicoll, *dz. cyt.*, s. 49.

²³⁷ Tamże.

wigor²³⁸. To zamożny kupiec, stary, niekiedy nawet lubieżny chciwiec skupiony na dobrach doczesnych, łatwo wpadający w gniew. Kochał kolekcjonować złoto, doskwierał mu jednak brak szczęścia w życiu osobistym. Na scenie okazywał się zazwyczaj rogaczem, słomianym wdowcem bądź – w najlepszym razie – nieszczęśliwie zakochanym starcem²³⁹. Mimo prób uwiedzenia młodych kobiet, zawsze zostawał odrzucony²⁴⁰ – na tym głównie polegał efekt komiczny, jaki wywoływała ta postać. Warto dodać, że charakter ten w *commedia dell'arte* wypowiada jedne z najobszerniejszych partii mówionych²⁴¹. *Alter ego* Pantalone'a stanowił Il Dotore, drugi z przedstawicieli *vecchi* – to on usiłował zazwyczaj odwieść mężczyznę od jego miłosnych zakusów²⁴². I faktycznie, jeśli w *Marii z Magdali* pozostali starcy zobrazowani są zbiorowo przez Wysłanników, stanowią oni – a razem z nimi Il Dotore – głos rozsądku usiłujący ustrzec Judasza przed popełnieniem głupstwa.

W *Marii z Magdali* to właśnie Judasz posiada cechy Pantalone'a. Obok tytułowej bohaterki wypowiada najobszerniejsze kwestie w dramacie i również należy do starszych, uczonych. Jest też skarbnikiem Jezusa (MM 96). Tak jak Pantalone sprzeciwił się swojemu środowisku i bez baczenia na obowiązujące konwenanse, mimo wszystko nie zamierzał rezygnować z miłości do biblijnej „nierządniczy”. Wysłannikom, którzy przybyli na jego biesiadę zorganizowaną z okazji zaślubin i którzy nawoływali go do opamiętania, odpowiada w taki sposób: „Mam inne ołtarze... Na nich potęga i wszechmiłość Jahwy jawi się mej duszy” (MM 33). Usłyszawszy wiele bluźnierstw, wysłannicy opuszczają jego komnaty. Judasz w dramacie jest niemłodym zamożnym kupcem, stać go, aby rozpieszczać kochankę najlepszym winem, pięknymi szatami, kosztownymi bibelotami. Poza nieprawdopodobnym luksusem, jakim się otaczał, na pierwszy plan wysuwa się jego lubieżność. Wychyliwszy puchar wina, oznajmia pozostałym biesiadnikom: „A teraz opuszczę Was, bracia... Idę po kochankę – po Magdalenę moją idę... biegnę...”. Zastosowane środki stylistyczne, takie jak chiasm (odwrócenie kolejności składniowej dwóch zdań równorzędnych), asyndetyczna budowa wypowiedzi, na koniec amplifikacja („idę” zmienia się w „biegnę”) – wszystko to ma za zadanie wywołać efekt komiczny i ośmieszyć Judasza-Pantalone'a. Tak samo jak bohater *commedia dell'arte* pełen jest erotycznego wigoru, zaś podczas spotkania z Marią Magdaleną nie waha się wymieniać i opisywać w sposób silnie nacechowany erotycznie te jej części ciała, które szczególnie przypadły mu do gustu. Ostatecznie jednak, również niczym sam

²³⁸ Tamże.

²³⁹ R. Henke, *dz. cyt.*, s. 19.

²⁴⁰ A. Nikoll, *dz. cyt.*, s. 44.

²⁴¹ R. Henke, *dz. cyt.*, s. 26.

²⁴² Tamże, s. 20.

Pantalone, zostaje przez ukochaną odrzucony. Na tym jednak nie koniec podobieństw. Judasz wydaje się również postacią niezwykle chwiejną i łatwo wpadającą w gniew, który kieruje przeciwko swym służącym, ludziom niżej sytuowanym od siebie. Gdy jeden ze starych, trzęsących się niewolników nie chce usiąść u boku Judasza, ten wydaje rozkaz: „Oćwiczyć go batem – a dobrze! / Może wreszcie nabierze śmiałości do brata swego? / Precz z nim!” (MM 85).

***Zanni* – biesiadnicy i służący**

Pantalone’owi towarzyszyli zazwyczaj służący, czyli *zanni*. Należał do nich między innymi Arlekin oraz Brighella²⁴³. *Zanni* byli całkowicie skoncentrowani na aspektach fizycznych ludzkiego życia. Charakteryzowały ich takie cechy, jak obżarstwo czy niezwykle silna wola przetrwania. Często służyli Pantalone’owi albo pozostałym *vecchi* – wypełniali ich rozkazy, nosili listy, usiłując przy okazji zrealizować własne plany polegające na prostych namiętnościach. Motywowała ich zazwyczaj miłość do innej służącej. W wypełnianiu rozkazów bywali cyniczni, interpretowali je zazwyczaj po swojemu, co eskalowało efekt komiczny na scenie. To tricksterzy, którzy napędzali akcję oraz rozładowywali nagromadzone napięcie dramaturgiczne. Prezentowali zazwyczaj postawę niepoprawnej ignorancji wobec dookólnych wydarzeń; skupieni na sobie, realizowali wyłącznie własne potrzeby, próbując odnaleźć się w rzeczywistości, w której musieli wypełniać rozkazy któregoś z *vecchi*, na przykład Pantalone’a²⁴⁴.

W *Marii z Magdali* rolę tę przejmują służący Judasza oraz jego Biesiadnicy, których można określić mianem popleczników biblijnego apostoła. Podobnie jak *zanni*, to również ludzie skupieni na dobrach doczesnych, dbający przede wszystkim o to, by napełnić brzuchy. Dlatego też towarzyszą Judaszowi w jego ucztach. Podczas biesiady z okazji zbliżającego się małżeństwa wykrzykują: „Niech żyje Maria Magdalena! Niech żyje Judasz” (MM 35). Zachowują się tak, aby przypodobać się gospodarzowi, który zapewnia im wszelki dostatek. Jako bezkształtny bohater zbiorowy mają dość duży potencjał komediowy, tym bardziej, że ich rola ogranicza się wyłącznie do akompaniowania nastrojom Judasza. Podobnie służba – są

²⁴³ M. A. Kartitzky, *The Art of Commedia. a Study in the Commedia dell’Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York 2006, s. 92–102.

²⁴⁴ Zob. J. Rudlin, *Commedia dell’arte. An Actor’s Handbook*, London-New York, s. 67–91; A. Zahn, *Ein Überblick über die italienische Commedia dell’Arte. Studienarbeit*, [bm] 2015, s. 7–10.

bezmyślnymi wykonawcami woli swego pana. Gdy ten każe im się uśmiechać, robią to, gdy zaś każe uśmiechać się bardziej – również wykonują jego rozkaz. W dramacie czytamy:

JUDASZ

Dlaczego się nie cieszysz?

NIEWOLNIK

Cieszę się, Panie.

JUDASZ (*chwyta go*)

Czemuś jeszcze nie oszalał z radości?

NIEWOLNIK

Ależ cieszę się... bardzo się cieszę! (MM 57)

Szandlerowski nadał więc Niewolnikowi cechy typowego błazna, Arlekina z *commedia dell'arte*. W badaniach nad *Marią z Magdali* komizm pozostawał niedostrzeżony – być może pokutowała tu negatywna opinia na temat Szandlerowskiego jako pisarza egzaltowanego, skłonnego do młodopolskiej przesady i lubiącego modernistyczny nadmiar jeśli chodzi o ornamentykę. Przytoczona scena przypomina jednak XVI- bądź XVII-wieczną komedię w wykonaniu Moliера bądź Pierre'a Beaumarchais'go. Komizm nie stanowi wprawdzie dominanty artystycznej, a tekst Szandlerowskiego trudno nazwać komedią w ścisłym znaczeniu tego słowa, humor zarysowuje się jednak w utworze wystarczająco wyraźnie, by nie przejść obok niego obojętnie. Widać go zwłaszcza w relacji niedoszłego męża Marii Magdaleny z jego służbą i kompanami biesiad. Przyjaciele Judasza-Pantalone'a nie są jednak wyłącznie amorficzną zbiorowością, z czasem spośród nich wyłaniają się dwaj kolejni, ważni dla rozwoju akcji bohaterowie: Assachar oraz postać zbiorowa, Sanhedryon.

Brighella – Assachar

Brighella to diaboliczny, żądny zemsty trickster, muzyk, którego atrybutem jest gitara oraz instrumenty leżące u jego stóp. Artystą Brighellę nazwać jednak trudno, to przede wszystkim bawidamek²⁴⁵. Stanowił jednego *zanni*– to podstępny służący, niestroniący od alkoholu, gotowy uciec się do podstępu, manipulacji albo nawet zabójstwa człowieka, byle tylko osiągnąć swój cel²⁴⁶. Był zdradziecki i zły, prezentował zazwyczaj postawę podwójnej moralności: w komedii Carla Goldoniego *Sługa dwóch panów* Brighella pełni funkcję

²⁴⁵ A. Nicoll, *dz. cyt.*, s. 77.

²⁴⁶ G. Orgelia, *The Commedia dell'Arte*, tłum. L. F. Edwards, New York 1968, s. 71–72.

bohatera tytułowego. Żywił zazwyczaj nieposkromioną żądzą zemsty, był cyniczny i przepijał wszystkie pieniądze, które udawało mu się zdobyć²⁴⁷, zaś jego żywioł stanowiły intrygi oraz knowania²⁴⁸. W odróżnieniu od Pantalone'a czy Il Dottora, pojawiał się na scenie zazwyczaj po to, by zadowolić mniej wykształconego, przeciętnego odbiorcę²⁴⁹. Jest to „the knave we love to hate”²⁵⁰ („kanalia, którą kochamy nienawidzić”), awanturnik obdarzony niemałym sprytem.

W *Marii z Magdali* rolę tę odgrywa Assachar. W rozmowie z tytułową bohaterką wspomina, że bardzo pragnie złota („O, gdybym miał złoto!” (MM 12)), zazdrości Judaszowi zarówno bogactw, jak i pięknej wybranki, która w jego mniemaniu winna należeć właśnie do niego. Jego dwulicowość wychodzi na jaw już w kolejnej scenie, kiedy winszuje biblijnemu apostołowi pięknej, przyszłej żony, w skrytości planuje jednak, w jaki sposób wziąć odwet na przyjacielu. Doskonała okazja do zrealizowania występnych celów nadarza się, gdy Maria Magdalena ucieka ze ślubnego kobierca do Jezusa. Assachar podsyca wówczas tęsknotę Judasza, powtarzając: „Może wróci...” (MM 64), a wszystko po to, aby łatwiej było mu manipulować „przyjacielem”. To przebiegły krętacz, który zasiewa w sercu swego towarzysza ziarno niepewności, opisując obrazy Marii Magdaleny padającej do stóp Jezusa. Mówiąc te słowa, oczekuje od Judasza zaprzeczenia, ten natomiast daje się wodzić za nos przez o wiele bardziej przebiegłego Assachara. Gdy więc ten mówi: „Tracisz już nadzieję, stąd większe cierpienia...” (MM 62), Judasz natychmiast znajduje cały szereg kontrargumentów. W ten sposób to właśnie bohater grający rolę Brighelli, mężczyzna kierowany zawiścią o pieniądze i piękną kobietę, popycha Judasza do zdrady Chrystusa, stosując konsekwentnie swoją sprytną taktykę. Mówi na przykład z pełnym rozmysłem: „Już się nie pomścisz...!” (MM 94), czym sprawia, że żądza odwetu w Judaszu tylko rośnie. Assachar, nęcony dobrami materialnymi obiecany przez Wysłanników, którzy pragną zguby Jezusa, wykonuje jednocześnie ich polecenia. Realizuje w ten sposób dwa cele jednocześnie. Jest więc postacią dwulicową, kłamliwą oraz zepsutą do szpiku, ale i niezwykle przebiegłą, „kanalią, którą kochamy nienawidzić”. Fakty te sprawiają, że choć posiada on pewne cechy Arlekina, Assacharowi nadal bliżej do maski Brighelli, głównie ze względu na jego bezwzględność i brutalność w dochodzeniu do celu. Oczywiście, Arlekin również

²⁴⁷ A. Preeshl, *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London-New York 2017, s. 120.

²⁴⁸ Tamże.

²⁴⁹ J. S. Kennard, *Masks and Marionettes*, Kennikat Press 1967, s. 71.

²⁵⁰ Zob. A. Preeshl, *The many faces of Brighella: The knave we love to hate*, [w:] *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, red. J. Chaffee, O. Crick, London & New York 2015, s. 114–122.

pragnie zdobyć swoją miłość kosztem pana, któremu służy, nosi jednak maskę błazeńską, przez co o wiele mniej niebezpieczną.

Pierrot – Jezus

Bezgranicznie dobry, ufający ludziom, pogrążony w głębokiej melancholii Pierrot znajdował się zazwyczaj na peryferiach akcji, był odizolowany od pozostałych bohaterów *commedia dell'arte*²⁵¹. Tragicznie zakochany w Kolombinie, pragnie pozyskać jej względy w nieudolny sposób. Cechują go niezdecydowanie oraz smutek, dlatego w wielu przedstawieniach pod okiem na jego twarzy dorysowywano dużą, wyraźną, czarną łzę. Dotknięty nieustającym *Weltschmerzem*, nosił zdecydowanie maskę tragiczną²⁵². Był niezwykle wyrozumiały i cierpliwy w stosunku do lubieżności ukochanej Kolombiny²⁵³, darzył ją bezwarunkowym uczuciem, ślepą miłością. Mimo to kobieta albo odtrącała jego zaloty, albo nawet kpiła sobie z niego razem ze swoim kochankiem, Pantalonom (albo innym przedstawicielem *vecchi*). W okresie modernizmu Pierrot z dziecięcia wieku przeistoczył się w uosobienie lub znak dekadentyzmu²⁵⁴.

Szandlerowski dostrzegał wszakże w Pierrocie niepoprawnego romantyka, wierzącego w ludzkość oraz kochającego bez względu na wszystko. W *Marii z Magdali* jest nim sam Prorok, Jezus Chrystus. Podobnie jak Pierrot w *commedia dell'arte*, Jezus został odizolowany od pozostałych bohaterów dramatu. Ani razu nie pojawia się na scenie, występuje wyłącznie jako postać, której świadectwo istnienia dają inni. Kocha bezwarunkowo, a w każdym człowieku usiłuje znaleźć dobro. Jest – podobnie jak bohater romantyczny – gotowy do poświęceń w imię wyższego celu. Co jednak najbardziej upodabnia go do Pierrota z *commedia dell'arte*, to jego charakteryzacja. Pierrot bowiem, jak już wspomniano, często przedstawiany był z pojedynczą łzą pod okiem. A oto, jak Jezusa w *Marii z Magdali* opisuje tytułowa bohaterka:

Któż zdoła wyrwać z głębi mej duszy – te wielkie... smętne... łzawe Jego oczy! / Wpiekły się wżarły w głąb mojego serca! i zdaje mi się, że już nie mam duszy, jedno te wielkie, smętne, łzawe oczy. (MM 68)

²⁵¹ R. F. Storey, *Pierrot. A Critical History of the Mask*, Princeton 1978, s. 27–28.

²⁵² Tamże, s. 3.

²⁵³ Tamże, s. 101.

²⁵⁴ J. D. Clayton, *Pierrot in Petrograd. Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Londyn 1993, s. 9.

Nieco później:

Tu ujrzałam te oczy smętne i łzawe! Tu one spojrzały na mnie... tu płakały nade mną! / a łzy tych oczu – spadły na serce ognistą lawą... paliły piekły... wgrzyły się żrącym bólem... jak krwawe róże kapały w głąb duszy i piekły... piekły!!! / a oczy patrzyły – takie wielkie, smętne... łzawe oczy! (MM 68)

Bez wątpienia zatem cechą charakterystyczną, już nie tyle jeśli chodzi o przymioty ducha, ile fizyczny wygląd obu bohaterów, jest spojrzenie. Atrybut zarówno Pierrota, jak i Jezusa w *Marii z Magdali* stanowią łzy. Symbolizują smutek, cierpienie, melancholię oraz niezdolność do przeciwdziałania nadchodzącemu nieszczęściu, całkowite podporządkowanie się złemu losowi.

Kolombina – Maria Magdalena

Kolombina to kochanka Arlekina, podstępna i dowcipna służąca, przyziemna, towarzysząca *zanni*, często przedstawiana jako prostytutka, w której beznadziejnie zakochany był romantyk Pierrot i do której bezskutecznie zalecał się bogaty starzec Panatlone. Jeśli więc Jezus jest Pierrotem, Judasz Pantalonom, Maria Magdalena bez wątpienia będzie grała rolę właśnie Kolombiny. Najważniejszą cechą wspólną jest chyba tryb życia, jaki wiodły obie kobiety. Nierzadko były to rozwiązłe kurtyzany o ciętym języku. Różnica polega wyłącznie na tym, że Maria Magdalena w dramacie jest bohaterką dynamiczną i przechodzi bardzo istotną przemianę, zwraca się ku duchowym aspektom ludzkiej egzystencji. Kolombina w *commedia dell'arte* takiej metamorfozie się nie poddaje i jeśli na przykład u Goldoniego odnosi zwycięstwo, to wyłącznie dzięki swojemu sprytowi oraz umiejętności kokietowania mężczyzn.

Poliszynel – Łazarz

Poliszynelem w *Marii z Magdali* Szandlerowskiego jest Łazarz. Obie postacie, zarówno w dramacie, jak i w *commedia dell'arte* przedstawiane są jako brzydkie czy nawet szkaradne, bo oszpecone paskudnym garbem. Podobnie Łazarz w dramacie autora *Parakleta*. Został on przedstawiony jako obmierzły starzec, który stoi nad grobem, a następnie pojawia się, zgrzybiały i pomarszczony, jako człowiek wskrzeszony przez Jezusa.

Ale Łazarza i Poliszynela łączy nie tylko ich charakteryzacja. W *commedia dell'arte* Poliszynel pełni funkcję objaśniającą, ma za zadanie poinformować odbiorców o tym, w jaki sposób należy rozumieć rozwój akcji. Tak właśnie postępuje Łazarz w *Marii z Magdali*. Gdy zjawia się pod koniec dramatu w domu Judasza, wyjaśnia mu, na czym polegała intryga, dzięki czemu również widz może zyskać rozeznanie w przebiegu akcji oraz zrozumieć *hybris* biblijnego zdrajcy. Zmartwychwstały starzec mówi:

Ja to w jej [Marii Magdaleny] sercu zrodziłem pragnienie czystsze, gorętsze, niż te, któreś gasił
w niej żądzą swoją...
Głos mój usłyszała... i poszła za mną...
A ja ją do nóg proroka zawiodłem!
Sprawiedliwego krwią zmasałeś ręce! (MM 100)

Oczywiście można zarzucić Szandlerowskiemu, że w ten sposób próbował zamaskować swój brak umiejętności w prowadzeniu jasnej i dobrze umotywowanej akcji dramaturgicznej. O ile bowiem pisarz ten sprawdzał się w młodopolskim dramacie mistycznym, o strukturze wyznaczonej przez młodopolską symbolikę oraz przez popularne podówczas motywy, o tyle w tragedii (czy nawet: komedii) klasycznej wydawał się nieco chaotyczny w prezentowaniu motywacji działań niektórych bohaterów. Zastosowane rozwiązanie Łazarza, który pojawia się jako zmartwychwstały na scenie, sprawia wrażenie typowego *deus ex machina*, nie należy jednak zapominać, że inspiracji do tego typu rozwiązań dostarczyła sama fabuła Nowego Testamentu.

W ramach dygresji należy podkreślić, że jeśli wziąć w nawias pogoń za bogactwem, wina tragiczna Łazarza wydaje się identyczna jak wina tragiczna Judasza. Obaj są w równej mierze chorobliwie zazdrośni o młodą i piękną Marię Magdalenę, co pokazują pierwsze sceny dramatu. Umierający starzec przemawia do kobiety takimi słowami: „Z dniem każdym dalszą mam do ciebie drogę... coraz nieśmielej wchodzę w progi twoje... Ja biedny a tu – bogactwa... przepychy...” (MM 7). Takie wycieniowanie sylwetek psychologicznych bohaterów oraz subtelne zestawienie ich ze sobą podnosi walory artystyczne *Marii z Magdali*, która nie jest już tylko dramatem biblijnym, ale również filozoficznym tekstem roztrząsającym problem winy oraz kary. Podczas lektury rodzi się wiele pytań, jak choćby ponownie: dlaczego to właśnie na Judaszu ciąży wina tragiczna oraz fatum, skoro Łazarz przejawia identyczne, na wskroś ludzkie słabości. W równej mierze pożąda młodej kobiety, w równej mierze jest o nią zazdrosny. Judasz ponownie wydaje się wielkim niegodziwcem wyłącznie ze względu na swoje bogactwa. Ale czy tylko to miałyby zadecydować o jego klęsce? Dość wątpliwe. Judasza zgubiła intryga

Łazarza, upadek stanowił więc dzieło przypadku, przejaw ślepego losu, którego powikłania uniemożliwiły realizację ziemskiej miłości do Marii Magdaleny.

Analogie między *Marią z Magdali a commedia dell'arte* wykazywać można także w przypadku postaci drugoplanowych. Uczony, lecz podstępny Sanhedryon gra w *Marii z Magdali* rolę Il Dottore. Zarówno w *commedia dell'arte*, jak i w dramacie Szandlerowskiego pełni on funkcję *alter ego* Pantalone'a-Judasza. Służąca Are to La Ruffiana, natomiast Marta – Isabella bądź La signora. Kłopot sprawia wyłącznie stary niewolnik Anez. W dramacie jego obecność jest nikła, może nawet mniej niż epizodyczna. Udręczony przez popleczników Judasza, może symbolizować działalność Ducha Świętego na ziemi, lecz jeśli chodzi o *commedia dell'arte* – trudno znaleźć wyraźny odpowiednik, głównie ze względu na mało znamienity udział tej postaci w akcji dramatu.

Warto również podkreślić, że w tekście Szandlerowskiego kostiumy charakterystyczne dla *commedia dell'arte* nie odgrywają tak istotnej roli. Nie zostały w didaskaliach opisane kolorowe szaty biblijnego Arlekina czy Pantalone'a. Z wyjątkiem Jezusa w *Marii z Magdali* to charaktery są ważne i to one naprowadzają na odpowiedni trop interpretacyjny. Czy jednak można nazwać dramat plebejską farsą biblijną? Byłby to zbyt daleko idący wniosek. Zaczerpnięte postaci z *commedia dell'arte* pełnią raczej funkcję artystycznego ozdobnika, pewnego naddatku estetycznego, w każdym razie nie można analizować tekstu wyłącznie przez ten pryzmat. Dramat Szandlerowskiego skupia się przede wszystkim na duchowej przemianie Marii Magdaleny oraz moralnym upadku Judasza, którego do zagłady popchnęło fatum.

Podsumowując, konstrukcja *commedia dell'arte* stanowi istotny element utworu. Pomaga wyostrzyć uwagę czytelnika na walory artystyczne tekstu, wysubtelnić jego odbiór – dostrzeżenie, że *Maria z Magdali* nosi wyraźne znamiona *commedia dell'arte* świadczy o dystansie Szandlerowskiego do jego własnego dzieła i mówi wiele o samym autorze – twórcy ukrywającym się za kolejnymi maskami. Nie chodzi tu wyłącznie o maski zmysłowości, lecz również o subtelną oraz wysmakowaną, choć nadal gorzką autorefleksję, zainspirowaną może zjawiskiem ironii romantycznej na początku wieku XIX. Taniec masek zapożyczonych z *commedia dell'arte* stanowi nie tyle opis realnych zdarzeń, ile oddaje sposób, w jaki autor postrzegał oraz przeżywał niektóre życiowe porażki i rozczarowania, z gorzkim uśmiechem świadomym rozgrywającej się wokół farsy.

PARAKLET

2.4. Katabaza Ziemia i Bożenny w *Paraklecie* Antoniego Szandlerowskiego

Odmienność *Parakleta* od *Marii z Magdali* uwidacznia się nie tylko jeśli chodzi o formę dramatu. Jest to tekst, w którym Szandlerowski zupełnie zmienił zamysł twórczy. Nadal oczywiście pisał o niespełnionej miłości, motyw ten będzie się przewijał we wszystkich jego tekstach, nie tylko dramatycznych. Co jednak odróżnia *Parakleta* od wszystkich pozostałych utworów, to sposób, w jaki skonstruowana została literacka przestrzeń. Jest to bowiem przestrzeń mitologiczna – niewiele w *Paraklecie* znajdziemy postaci realistycznych, większość to nie ludzie, a duchy, aniołowie, byty boskie czy idee przedstawiające chociażby wrażenia dźwiękowe.

Podobnie jak *Nie-Boska komedia*, *Paraklet* stanowi organiczną jedność²⁵⁵, niezwykle skomplikowaną pod względem ideologicznym, estetycznym i psychologicznym. *Paraklet* wymykał się współczesnym Szandlerowskiemu. Anna Leo napisała wręcz, że wołałaby, aby akt III rozgrywający się w niebiosach nigdy nie został napisany²⁵⁶. Taki sąd wynika może z ogromnej mnogości interpretacyjnych możliwości tego dramatu. Nie ulega jednak wątpliwości, że tekst stanowi swoistego rodzaju rytuał, mający za zadanie udokumentować burzliwą miłość, jaką darzyli się Szandlerowski i Beatus. Już w zbiorze *Confiteor* autor nazywa samego siebie imieniem głównego bohatera dramatu, Ziemicem, do adresatki zaś zwraca się imieniem głównej bohaterki – Bożenny. A zatem i tutaj niemożliwa wydaje się ucieczka od biografizmu. Misterium miłosne między dwojgiem zakochanych, jakim jest *Paraklet*, to w zasadzie obrzęd weselny, który kończy się ostatecznym połączeniem dwóch dusz. Przedstawia moment paruzji ukazujący świat w ostatnim momencie swojego rozkładu, świat, w którym Szatan powraca, aby tym razem kusić mężczyznę, natomiast kobieta zostaje spalona na stosie za swoją miłość. Zwiastowanie apokalipsy widać w konstrukcji świata na opak, w tym, że znane dotychczas role ulegają odwróceniu (w biblijnej Genesis to przecież kobieta została skuszona przez Złego). Z tego samego powodu w *Paraklecie* wypowiedzi Chóru Sytych mieszają się z Chórem Cierpiących.

Ostatnią nadzieję dla zagubionego w świecie materialnym człowieka współczesnego stanowi miłość Ziemia i Bożenny. Role, jakie odgrywają bohaterowie, stanowią zapowiedź wstąpienia całej ludzkości na wyższy poziom rozwoju. Do tego potrzebna jest przemiana uczucia dwojga zakochanych w afekt doskonały, boski, wyzwolony w pełni

²⁵⁵ Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 170.

²⁵⁶ A. Leo, dz. cyt., s. 635.

z ograniczeń cielesnych. To właśnie dlatego Chrystus w *Paraklecie* łamie Hostię nad głowami zaręczających się kochanków. Transsubstancjacja odbywa się zarówno na poziomie dosłownym, jak i metaforycznym. Ziemic i Bożenna przechodzą szereg ważnych przemian w czasie trwania misterium, a w procesie tym uczestniczy nie tylko Bóg razem ze swoim synem, Chrystusem, ale i cały szereg postaci fantastycznych. Wymienić można między innymi: Jęk, Chór Sytych, św. Jana, aniołów, a nawet Lucyfera, mistrza całej ceremonii.

Paraklet jest to dramat pochodzący z 1906 r., najpóźniejszy z wszystkich trzech – a właściwie czterech, jeśli liczyć również *Samsona* – jakie stworzył Szandlerowski. Stanowi bez wątpienia najdojrzalszy przejaw twórczości tego autora. Tytułowy *Paraklet*, o którego nadejściu jest dramat, to Duch Święty, wyższy byt, który deklaruje gotowość, by wysłuchać ludzkich prośb i pośredniczyć w kontaktach człowieka z Bogiem i Chrystusem. Jego obecność jest jednak niewidoczna w tekście, przejawia się za to w formie dramatu-misterium, w jego odgórnym uporządkowaniu i stylizacji na ryt przejścia. Podkreślić należy, że konstatacja ta stanowi tylko jedną z wielu możliwych ścieżek interpretacyjnych. Cech Ducha Świętego można doszukiwać się również w samym *Lucyferze*. Ten bowiem, pojawiający się pod postacią głosu albo nocy, jest zakochany w Bogu i rywalizuje z Chrystusem, stanowi zatem dopełnienie Trójcy Świętej. To między innymi za jego sprawą dokonuje się odnowa rodzaju ludzkiego, którą umożliwiła nirwana Ziemia oraz Bożenny. Taki zamysł autora świadczyłby o silnym zniekształceniu, może nawet wypaczeniu doktryny katolickiej.

Dramat został poprzedzony następującą dedykacją: „Duszy, która dała mi to wszystko – oddaję...”. Chodzi oczywiście o Bożennę. Już bowiem w zbiorze listów Szandlerowski podkreślał, że *Paraklet* nie należy do niego, że jest to „dziecko” jego i ukochanej. Z tego powodu twórca dramatu opatrzył go następującym mottem ze św. Jana, a konkretnie z rozdziału XIV, wersów 16-17:

... *et ego rogabo Patrem, et ALIUM PARACLITUM dabit vobis, ut maneat vobiscum in aeternum...*
... a ja prosić będę Ojca, a innego POCIESZYCIELA da wam, aby z wami mieszkał na wieki...

Jeśli wierzyć relacji zawartej w listach, św. Jan był ulubioną postacią biblijną Bożenny. W dramacie symbolizuje on pośrednika między miłością ziemską a miłością boską, do której wraz z rozwojem akcji dążą bohaterowie.

Niektórzy badacze wskazują na fakt, iż w kreacji Bożenny można doszukiwać się nie tylko czarnej muzy Szandlerowskiego i wybawicielki świata, a wręcz Wielkiej Bogini, Jungowskiej

Magna Mater, której motyw pojawia się zarówno w *Paraklecie*, jak i w *Marii z Magdali*, w szczególności zaś w *Tryumfie*. Aleksandra Mikinka pisze:

Tam [w *Tryumfie i Paraklecie*] kobieta-sen-bogini wybrzmiewa już w pełni swoich atrybutów, sił, możliwości i świętości, uzupełniając boga-mężczyznę i wyznawcę-mężczyznę poprzez *hierósgámos*, święte zaślubiny, hermafrodytyczne złączenie dwóch pierwiastków wzorem wschodnich nauk religijnych [...] ²⁵⁷.

Tekst *Parakleta* opisuje misterium, na co wskazuje również Gutowski, określając dramat mianem „próby mistyczo-religijnej”²⁵⁸. Badacz skupia się głównie na warstwie symbolicznej *Parakleta*, tymczasem główną oś utworu stanowi katabaza dwojga głównych bohaterów, Ziemica i Bożenny – analiza tego motywu jest kluczowa dla zrozumienia utworu. Jeśli patrzeć na następujące po sobie akty jako na kolejne etapy podróży w zaświaty, trudno zgodzić się z postulatem Leo, że *Paraklet* posiadałby o wiele lepszą konstrukcję, gdyby usunąć jeden z nich.

Katabaza dwojga głównych bohaterów stanowi szkielet konstrukcyjny *Parakleta*. Podróż zakochanych po różnych planach rzeczywistości przedstawiają Akty I-II, III i IV. Większość fantazmatów stanowi tło dla ich miłosnej historii, a także obrazuje przestrzeń zaświatów. W Aktach I i II mamy do czynienia z miłością ziemską, ta zaś w Akcie III przeistacza się w miłość duchową. W nim też zakochani, rozłączeni w dwóch pierwszych aktach, spotykają się ze sobą. Akt IV obrazuje miłość boską i kończy się nirwaną, całkowitym rozpląnięciem się w niebycie. Katabaza Ziemica i Bożenny stanowi więc alegorię rozwijającego się, zmierzającego ku doskonałości uczucia, mającego ponadto zamaskować gwałtowne libido podmiotu czynności twórczych. Dramat wydaje się niezwykle bogaty, jeśli poddać analizie liczne odniesienia do mitów, obecność zagadnień teologicznych i filozoficznych, a także nawiązania literackie. To właśnie erudycja autora umożliwiła mu ukazanie w sugestywny i przekonujący sposób procesu przełamywania bariery życia i śmierci.

Pierwszy etap mitycznego, miłosnego misterium to świat materialny. Ziemic wystawiony jest w nim na kuszenie Lucyfera, zaś Bożenna zostaje spalona na stosie za zakazaną miłość. Świat ziemski pełen jest przeciwności, uczucie między dwojgiem zakochanych nie może zostać w nim zrealizowane, gdyż jest niedoskonałe, napiętnowane grzechem i gwałtownością. Taki stan rzeczy powoduje cierpienie bohaterów, motywuje ich – zwłaszcza Bożennę – aby wyruszyć w podróż po dalszych planach egzystencji.

²⁵⁷ A. Mikinka, *Kobiecość uległa i kobiecość tryumfująca w dramatach Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] „*Poeta ze średniowiecznej ekstazy*”..., s. 97.

²⁵⁸ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 232.

Jej decyzja jest motywowana tym, że sytuacja bohaterów na ziemi wydaje się opłakana. Przejawiający niebezpieczne znamiona woli mocy, Ziemic poddaje się kuszeniu Lucyfera i bluźni przeciwko Bogu, lecz jego ukochana gardzi dobrami doczesnymi, a wizja spłonięcia na stosie nie wywołuje w niej paralizującego strachu. Towarzyszy jej wyłącznie smutek, ponieważ nie jest do końca pewna, czy jeszcze spotka ukochanego. Mimo to z godnością i odwagą przyjmuje tragiczny los i ginie z rąk rozwścieczonego tłumu. Obdarzona intuicją, przeczuwa, że tylko w ten sposób możliwe będzie kontynuowanie posłannictwa miłości, którego nie można zrealizować w świecie materialnym. Według Gutowskiego jest „postacią bardziej aktywną, inicjującą zjednoczenie”²⁵⁹. I rzeczywiście, Bożenna po śmierci przenosi się na wyższy, duchowy poziom. Podobnie jak w mitologicznych historiach o Tezeuszu czy Orfeuszu, to kobieta pierwsza zstępuje w zaświaty. Ziemic, kierowany tęsknotą, podąża tylko jej śladem. To kolejny dowód, że *Parakleta* można czytać jako młodopolskie dzieło-mit²⁶⁰, którego budowa, poetyka i problematyka ukazują tragiczne losy zakochanych żyjących ulotną nadzieją, że będą mogli odnaleźć spełnienie, ale dopiero po śmierci.

Drugi etap podróży to zstąpienie w zaświaty. Szandlerowski opisuje je jako wielką świątynię Westy. Budowla sakralna symbolizuje wyższy etap miłości duchowej i przypomina pałace wschodnie, którymi fascynowali się romantycy oraz twórcy Młodej Polski. To przestrzeń pusta i mroczna, skrywająca w swym wnętrzu wiele tajemnic niedostępnych dla dusz zwykłych śmiertelników. Ponadto stanowi scenę dla rozpaczliwego monologu samego Lucyfera.

Bożenna, choć obdarzona przez Boga umiejętnością dostrzegania tego, co zostało zakryte przed ludzkim wzrokiem, nie jest w stanie zgłębić wszystkich zakamarków budowli, czuje się w niej zagubiona. Podobnie jak narrator *Boskiej komedii* Dantego Alighieri, spotyka na swej drodze wielu zmarłych. Odnajduje między innymi św. Jana, który już w zbiorze *Confiteor* symbolizuje miłość duchową, wyzwoloną z wszelkiej cielesności, a więc znacznie czystsza od ziemskiej. Nie jest to jednak afekt w pełni doskonały. Właśnie dlatego bohater biblijny pojawia się w *Paraklecie* jako swój własny, Jungowski cień (Cień z Pamos), co znajduje odzwierciedlenie w dialogu między kobietą a świętym:

Ś. JAN
Słyszysz wieszczę poszumy u twych tęsknych sieni?

BOŻENNA

²⁵⁹ Tamże, s. 238.

²⁶⁰ H. Filipkowska, *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą...*, s. 117, 121.

Te słowa Twoje...

Ś. JAN

To twe tajne drżenia!..

BOŻENNA

(w zachwycie)

Widzę orły... wschód złoty... obłoki z płomienia!

Ś. JAN

To Miłość moja! (P 97)

Następnie na scenę wkracza Ziemic. O upadku wynikającym z umowy zawartej między nim a Lucyferem świadczy czarna szata, w jakiej wkracza on do świątyni. Tam spotyka ukochaną. Miłość sprawia, że mężczyzna odradza się po śmierci, dopiero wtedy możliwe staje się spotkanie zakochanych, którzy w dalszą podróż mogą wyruszyć wyłącznie wspólnie. Patronuje im Chrystus. Syn Boga, łamiąc hostię, „iści się” (P 114). Rozpoczyna się komunia, symboliczne połączenie Ziemic i Bożenny w miłości Chrystusowej. Misterium jest zakończone modlitwą dziękczynną określoną w didaskaliach jako *postcommunio*.

W ustach Bożenny brzmi ona następująco:

Najświętszy Chlebie – uczto Chrysta!..
Z Miłości pól – Twój pszenny kłos...
Z Miłości – ziaren zlewa dżdżysta...
Zaczył Cię – upragnień głos!.. (P 114)

Natomiast w ustach Ziemic:

Najświętszy Chlebie – Mowo Chrysta!
Na nieśmiertelność trwał – Twój ton...
Twa głąb płomienna i przeczysta...
W cudzie dwóch dusz – Twój boży plon! (P 114)

Jest to punkt kulminacyjny dramatu. Zakochanym akompaniuje Chór Duchów. Solilokwia wysyczone słownictwem charakterystycznym dla języka sakralnego dodatkowo wzmacniają tezę, że *Parakleta* rozumieć należy jako miłosno-erotyczne misterium sublimujące erotyczne pragnienia zakochanych oraz opisujące ich podróż po wyższych planach egzystencji. Oboje wspominają o plonie, który właśnie zebrali – jest nim zapowiedź zbliżającej się nirwany. To dzięki niej możliwa będzie odnowa rodzaju ludzkiego podobna do tej, którą zainicjowało cierpienie Chrystusa. Nie bez powodu też Jezus kładzie dłonie na ich głowach i mówi: „To jest ciało moje” (P 118). Ziemic i Bożennę łączy znak krzyża, tak rozpoczyna się kolejny, trzeci etap katabazy bohaterów *Parakleta* – kobieta i mężczyzna są już gotowi, aby stanąć przed obliczem Stwórcy.

Zarówno Bóg, jak i Chrystus przeżywają w IV Akcie uczucie przypominające ekstazę. Syn wykrzykuje: „Idzie królestwo PARAKLITA” (P 136). Oznacza to, że ma nastąpić rekonstrukcja ludzkości, przeniesienie jej na wyższy, duchowy poziom. Trudno zatem zgodzić się z Bilińskim, że w *Paraklecie* „przeciwstawiał Szandlerowski wszechmocy Boga-Jahwe współczującą miłość Chrystusa i jego solidarność z człowiekiem”²⁶¹. Chrystus i Bóg działają tutaj w porozumieniu, a Jezus wchodzi w rolę kapłana, wykonawcy woli swojego ojca na Ziemi. Sam Bóg wydaje się pozbawiony mocy twórczej. To tytułarny zarządca ogarnięty tęsknotą za nowym, doskonalszym porządkiem, lecz niepotrafiący unicestwić swojego dotychczasowego dzieła stworzenia. Bliżej mu do gnostyckiego Metatrona niż prawdziwego Stwórcy. Na początku Aktu IV mówi:

Wróc... wróc, mój śnie... śnie zapomniany!
Ja król – koronę zdejmę z głowy,
Zbędę mej mocy piorunowej...
Mgłą trwożną spłynę na polany
Naszego szczęścia! Słońce rdzawicą –
Smutek twych szumów okądzielę...
Rozkażę cichym błyskawicom
Szeptać na niebnem twojem czele! (P 131)

Królestwo Parakleta – o którym wzmianki pojawiają się już w zbiorze *Confiteor* – to marzenie Stwórcy, zapowiedź ostatniego etapu w rozwoju duchowym dwojga zakochanych. Może się ono ziścić wyłącznie dzięki miłości Ziemia i Bożenny. Ich afekt jest potężny do tego stopnia, że dzięki niemu rodzaj ludzki ulegnie odnowie i poczyni kolejny krok w ewolucji ducha. Nowy porządek zwiastuje całkowita rekonstrukcja obecnej rzeczywistości, zarówno tej ziemskiej, jak i pozazmysłowej, zamieszkiwanej przez aniołów, w tym Lucyfera, a także Chrystusa, świętych oraz Boga. W międzyczasie cały Wszechświat pogrąża się w procesie palingenezy. W popiół zmienia się nie tylko Szatan, również Tron i Krzyż upadają „w popielne zgliszcze” (P 143). Unicestwieniu ulega nie tylko światło, ale i mrok, natomiast Bóg zstępuje na Ziemię, do Syjonu, czyli tam, gdzie według legend znajdowała się Arka Przymierza.

Misterium powoli dobiega końca, a przed Ziemicem i Bożenną ostatni etap ich katabazy. Są świadkami całkowitej dekonstrukcji znanego dotychczas świata. Niczym w tragedii antycznej rozwiązaniu akcji towarzyszy chór. W przypadku *Parakleta* jest to Chór duchów, który intonuje znowuż wystylizowaną na język sakralny, zwłaszcza pod względem fleksyjnym, pieśń:

²⁶¹ Zob. K. Biliński, *Szandlerowski Antoni*, s. 602.

Spłyn, Paraklecie...
W płomień zgórz!
Królestwo nowe duchom wróż!
[...]
Stań, Paraklecie...
Więzy krusz!
Ziścij wołanie tęsknych dusz! (P 153)

Rytuał kończy Bożenna:

Bież, Paraklecie...
Ku nam bież!..

Rozewrzej złote dźwierze – wścież!.. (P 153)

I oto dopełnia się. Ziemic i Bożenna zapadają w sen idący w wieczność, który jest jednocześnie metaforą ich miłości oraz metonimią nirwany:

Jak dwa promienie stopili się w żreniczną Jasność... są nieskończonością Ciszy i Światła... Aż oto Jasność zadrżała świętym dreszczem, który jest oną najświętszą chwilą godów, kiedy: SEN IDZIE w WIECZNOŚĆ! (P 153).

Analiza i interpretacja tak intymnego tekstu, jakim jest *Paraklet*, demaskuje niestety jego naiwność. Szandlerowski, ksiądz katolicki, który do końca życia nie porzucił sutanny, beznadziejnie zakochany w kobiecie, nie potrafił najwyraźniej pogodzić własnych pragnień z powinnościami wynikającymi z posługi kapłańskiej. Czy zatem kolejne etapy katabazy mają za zadanie sublimować popęd seksualny? Byłaby to dość brutalna i chyba zbyt daleko idąca konkluzja. Niemniej faktem jest, że *Paraklet* to misterium erotyczne, trudno określić w nim jednoznacznie czas, a nawet chronologię wydarzeń. Bohaterowie wprawdzie odgrywiają zejście do kolejnych kręgów świata pozamaterialnego, lecz nadal wszystkie akty mogą działać się symultanicznie. Stanowiłyby wówczas obraz jednoczesnego połączenia dwojga zakochanych w wymiarze ziemskim, duchowym i boskim. *Paraklet* nie jest jednak pozbawiony dynamiki. Na każdym kolejnym etapie katabazy miłość głównych bohaterów ulega przeobrażeniom, staje się coraz doskonalsza, aż w końcu umożliwia Ziemicowi i Bożennie nirwanę. A zatem młodopolska ucieczka w erotykę? Również nie do końca – katabaza, jaką w *Paraklecie* opisał Szandlerowski, została niezwykle dobrze przemyślana, jeśli chodzi o jej filozoficzne zaplecze.

Taki sposób przedstawienia astralnej podróży świadczy o specyficznym zapatrywaniu się Szandlerowskiego na świat, gdzie kolejne hipostazy zostają wyemanowane z tego, co znajduje się pod osnową świata rzeczywistego. Dążą w ten sposób do Absolutu. Światopogląd

autora ma swoje źródła w filozofii starożytnej, a w szczególności u Plotyna. Autor *Parakleta* uważał, że na drodze właśnie plotyńskiej hipostazy uczucie zakochanych przeistoczy się w miłość duchową, natomiast ta, przekroczywszy pozamaterialne bariery, uzyska ostatecznie cechy boskiej doskonałości. Jest to niekwestionowalny cel sam w sobie, a wszystkie wydarzenia, jakie mają miejsce w dramacie, sprawiają, że bohaterowie dążą do jego realizacji. W odróżnieniu jednak od doktryny katolickiej poszczególne wcielenia Ziemia i Bożenny nie stanowią jedni. To raczej proces, ciąg przemian niż młodopolska współistność podmiotów.

Wędrowka duszy oraz jej samodoskonalenie poprzez przyjmowanie kolejnych wcieleń pojawia się też w pracy Orygenesusa pod tytułem *Duch i ogień*²⁶². Szandlerowski jako teolog musiał znać prace wczesnochrześcijańskiego uczonego, którego zapatrywania na rzeczywistość stanowiły najprawdopodobniej bezpośrednią inspirację dla pisarza. Na inspirację dziełem wskazuje symbolika ognia, którego obecność często zaznacza się w dramacie. W *Paraklecie* ten oczyszczający, najdoskonalszy, sprzyjający palingenezie żywioł towarzyszy pojawieniu się oraz zagładzie Lucyfera, a także Jezusowi błogosławiącemu miłość Ziemia i Bożenny. Potwierdza to struktura *Parakleta*, w którym bohaterowie reprezentują na kolejnych planach egzystencji coraz doskonalsze odmiany miłości. Z początku na wskroś cielesna, w trakcie podróży po zaświatach staje się miłością duchową, a wreszcie prometejską, charakterystyczną dla Chrystusa. Dopiero wówczas możliwa okazuje się nirwana, ostateczne wyrwanie z więzów istnienia, rozpląnięcie się w Orygenesowym ogniu boskości.

Bóg Szandlerowskiego jest jednak gnostycki, stanowi siłę, która straciła swój pierwotny rozpęd. Pograżony w panteistycznej niemocy, może przyglądać się światu wyłącznie jako bierny obserwator. Z głowy zdejmuje koronę, a po niebie pisze cichymi błyskawicami. Nie potrafi już objawić się człowiekowi inaczej, jak tylko pod postacią ukrytych w świecie natury znaków, sprawia wrażenie głosu dudniącego w pustym kościele. W urzeczywistnieniu jego odwiecznego marzenia, czyli nadejścia „królestwa Paraklita”, pomogą mu dopiero Chrystus i przede wszystkim – Lucyfer. Ważną rolę odgrywają również Ziemia i Bożenna, ci bowiem niosą posłannictwo miłości, będące filozoficznym motywem przewodnim dramatu.

Szandlerowskiego inspirowała ponadto filozofia XIX-wieczna. W opisaną przez niego eksploracji kolejnych etapów miłości da się dostrzec duchowy rozwój zdążający do Absolutu na drodze ścierania się – jak u Hegla – też z antytezami. Ziemia konfrontuje się

²⁶² Polski przekład nie zawiera fragmentów dotyczących wędrowki dusz, opisuje jednak samodoskonalenie się duszy poprzez ogień miłości do Boga.

z Lucyferem, natomiast Bożenna z rozwścieczonym tłumem. W efekcie oboje umierają. Nie jest to jednak kres ich wędrówki, zstąpienie w zaświaty to dopiero początek dramatu – tak przecież rozpoczyna się Akt II. Wówczas ma miejsce spotkanie zakochanych w symbolizującej zaświaty świątyni Westy. Tutaj pierwiastek żeński staje naprzeciw pierwiastkowi męskiemu. Dzięki ostatecznemu wstawiennictwu Chrystusa, który unosi nad ich głowami hostię, Ziemic i Bożenna mogą stanąć przed obliczem Boga Ojca.

Czerpanie z wymienionych poglądów filozoficznych umożliwiło Szandlerowskiemu stworzenie dramatu o przekonującej konstrukcji, opisującego katabazę. Warto jednak zwrócić również uwagę na chwytty jakimi posłużył się autor, aby opisać astralną podróż swoich bohaterów. W tym celu należy wskazać na najważniejsze, literackie inspiracje. Katabaza to zjawisko pojawiające się w literaturze od czasów starożytnych, opis podróży do krainy cieni można znaleźć już w *Odysei*, do świata zmarłych schodzi też Eneasza Wergiliusza – tam bohater spotyka Dydonę, która umarła z miłości do niego. Co znamienne, podczas katabazy schodzący do świata podziemnego spotyka zazwyczaj osoby znane za życia (na tym zresztą oparte jest ostrze satyry w *Boskiej komedii*). W *Eneidzie* Dydona lamentuje, wyrzuca swoje żale Eneaszowi, który zostawił ją, opuszczając Kartaginę. Gilgamesza odwiedza natomiast jego zmarły przyjaciel Enkidu, by opisać, jak wygląda życie pośmiertne (*nekia*).

W *Paraklecie* rolę tę przejmuje łkający Lucyfer. Jego monolog bez wątpienia stanowi odwołanie do tradycji starożytnej epiki przy uwzględnieniu jej „misteryjnego znaczenia”²⁶³:

Płyną moje skrzydła w dal...
Jak łyzy człowiecze – płyną...
Poniosły je skarga... żal...
I grzech, co nie jest winą! (P 79)

Zapewne najpopularniejszą w naszym kręgu kulturowym historią opisującą zejście do świata zmarłych jest opowieść o Orfeuszu i Eurydyce. Motyw da się także zidentyfikować w innych kręgach kulturowych – zawiera go między innymi mit o bogini Inannie, która odwiedziła w podziemiach Ereszkigal, by wyjednać od swej siostry uwolnienie Dumuziego. Pojawia się też w mitologii egipskiej (gdzie w zaświaty zstępuje Ozyrys). Nie można zapominać, że z misją zbawienia ludzkości i wyswobodzenia wszystkich dusz potępionych do piekła schodzi też Jezus w Biblii. Posłannictwo Ziemic i Bożenny wydaje się również znamienne, gdyż mają oni za zadanie ukazać ludzkości nieznaną dotąd dziedzinę świata duchowego.

²⁶³A. Winiarczyk, *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 9, s. 119.

Szandlerowski stosuje reprzykę znanych z mitologii i wierzeń motywów, nieco je modyfikując. Zaświaty nie są dla niego miejscem, z którego bohater (lub bohaterka) usiłuje wydobyć zmarłą, bliską osobę, lecz miejscem spotkania zakochanych. Bożenna to postać rozumiejąca intuicyjnie wolę Boga, dlatego w zaświaty trafia jako pierwsza. Nie ratuje z nich Ziemia, lecz czeka aż mężczyzna, uwikłany w liczne, ziemskie sprawy, z czasem do niej dołączy.

W erze nowożytnej podróże do krainy zmarłych nie straciły na popularności, przeciwnie, były chętnie opisywane przez twórców jeszcze w Młodej Polsce. Z klasyki literatury wymienić można między innymi *Orlanda szalonego* Lodovico Ariosta. Pewne znamiona katabazy – rozumianej jako podróż w zaświaty – da się również zauważyć w *Życie jest snem* Pedra Calderóna. Warto podkreślić, że rzadko zdarza się, by utwór literacki – niebędący mitem – skupiał się wyłącznie na zejściu w zaświaty, zazwyczaj jest to jeden z wielu motywów pojawiających się w tekście. Wyjątek stanowi oczywiście *Boska komedia*, podobną konstrukcję – również podzieloną na trzy części²⁶⁴ – ma również *Paraklet* Szandlerowskiego.

Zwiedzająca zaświaty Bożenna nie ma jednak za przewodnika ani Wergiliusza, ani swojej Beatrycze. Przez krainę zmarłych wędruje sama. Postaci, które spotyka, nie pomagają jej, pełnią wyłącznie funkcję komentatorską, czasem wygłaszają lamentacje. Wydaje się, że stanowią głęboko uspięne składowe podświadomości kobiety, o czym świadczy obecność Cherubina. Mówi on Bożennie, że na jej licach „myśl boża szeleści” (P 86). Pod wpływem słów anioła kobieta dochodzi do wniosku, iż musi być piękna, zarówno w ujęciu fizycznym, jak i duchowym. Pontifeks z kolei uosabia ziemskie lęki Bożenny, wypowiada na głos jej rozterki. Każe odrzucić poselstwo miłości, jaką wieścili kobiecie aniołowie, ta jednak utożsamia je ze szczęściem, z którego nie chce rezygnować. Pojawia się i papież. Głowa Kościoła stanowi postać należącą wciąż do niższego, cielesnego porządku, symbolizuje może zepsucie kleru, gdyż nie dostrzega duchowej przemiany dwojga zakochanych. Nakłania kobietę, aby porzuciła miłość i skupiła się na duszy, nie dostrzega więc – albo nie chce dostrzegać – boskiego planu, a jego słowa okazują się zwodnicze.

Na konstrukcję katabazy w *Paraklecie* wskazuje również dramatyczne *tableau*. W tym wypadku widać silne inspiracje dramatem romantycznym. Gry świetlne oraz rekwizyty wyobrażające erupcję wulkanu, wnętrze pustej świątyni, a zwłaszcza symbol krzyża pojawiający się na tle złączonych pocałunkiem zakochanych świadczą o metempsychozie. Sztafaż ten przypomina aranżacje *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, u którego symbol

²⁶⁴ Pod względem treści, akty w *Paraklecie* są cztery.

pojawiającego się nad światem krzyża stanowi zwieńczenie całego dramatu. W przypadku utworu wieszczą oraz tekstu Szandlerowskiego pojawienie się chrześcijańskiego symbolu cierpienia to moment, w którym spiętrzają się wcześniejsze powikłania, moment katastrofy. Ziemic i Bożenna odrzucają jednak krzyż, gdyż ich miłość może znaleźć spełnienie wyłącznie poza porządkiem chrześcijańskich doktryn. W *Paraklecie* stanowi on narzędzie w rękach Boga, symbol pokrętnego i niejednoznacznego poświęcenia Lucyfera w imię wyższego dobra. Czyn bohaterów umożliwia „pełną androgynię” dwojga bohaterów²⁶⁵.

Krzyż to symbol cierpienia, lecz jego upadek zwiastuje palingenezę, narodziny nowego świata. Według Szandlerowskiego dopiero wówczas „zniknie perspektywa Bożego tronu i sądu, zginie wątpliwy zbawczo krzyż, ale za to nadejdzie era królowania Parakleta”²⁶⁶. Jest to sen Boga, który tylko śmiertelnicy – Ziemic i Bożenna – mogą zrealizować:

ON
A sen mój – powiedz...

SYN
Sen Twój – tam!

ON
Na ziemi!

SYN
Tak... (P 132)

On to oczywiście Bóg, natomiast Syn – Jezus Chrystus. Sala z Bożym tronem stanowi przestrzeń ludzaco podobną do tej, która pojawia się w niektórych dramatach Słowackiego, między innymi w *Horsztyńskim* czy też w poemacie *Król duch*. O ile jednak w wypadku utworów wieszczą mamy do czynienia z grą, wręcz dekonstrukcją motywów eksploatowanych przez literaturę i sztukę, o tyle w *Paraklecie* trudno doszukiwać się romantycznej ironii²⁶⁷. Dramat Szandlerowskiego został napisany z wielką powagą, wręcz namaszczeniem.

Nie brak i młodopolskich inspiracji. Symbolizująca zaświaty przestrzeń w *Paraklecie* to pałac bizantyjski, podobny do tego, w którym w dramacie Micińskiego królowała Bazylissa Teofanu. Nawiązania do tego dramatu pojawiają się często – wskazuje to na fakt, że Szandlerowski prócz tekstów Wyspiańskiego wysoko musiał cenić również twórczość autora *Nietoty*. Na powiązania *Parakleta* z *Bazylissą Teofanu* naprowadza między innymi figura

²⁶⁵ H. Filipkowska, *Inspiracje i motywy biblijne...*, s. 249.

²⁶⁶ E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 215.

²⁶⁷ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 67.

Parakleta. W dramacie Micińskiego termin ten pojawia się trzykrotnie²⁶⁸, na przykład w wypowiedzi Mniszki-Miłości:

Meteor w otchłań leci –
mój kochanku, Paraklecie!...
brzmia radośnie
kantyleny –
to są moje łzy i treny!²⁶⁹

Warto podkreślić, że również Bazillisa zstąpiła do świata podziemnego, z którego wyzwoliła się, zabijając własne dziecko. Bożenna Szandlerowskiego dzięki intuicji podobnie jak ona potrafi poruszać się po przestrzeni zaświatów, nie jest jednak wampem, której pragną przywódcy dzikich krajów z całego świata. Obie bohaterki łączy głównie specyfika przestrzeni, w jakiej się znalazły. Bazilissę Micińskiego adorowali niemal wszyscy, Bożennę darzy miłością wyłącznie Ziemic – między *Marią z Magdali* a *Parakletem* zaszła zatem istotna zmiana w sposobie przedstawiania kobiety.

W świątyni Westy Bożenna spotyka istoty nietypowe dla katabaz znanych ze starożytnych eposów czy mitów, nie są to też postaci, jakie można znaleźć w bardziej współczesnych tekstach – między innymi w *Boskiej komedii* czy *Orlandzie szalonym*. To nie diabły, buchające ogniem smocze paszcze ani dusze potępionych. Bożenna spotyka Cherubina, Serafa, świętego Jana, Pontifeksa i Pacholę. Są to zatem aniołowie i postacie znane z Biblii, kojarzone ze sferą uraniczną przypisywaną chrześcijańskiemu Bogu. Sprawiają wrażenie bohaterów papierowych, równie dobrze – podobnie jak w *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego – mogłyby jawić się wyłącznie jako ożywione freski. Jedyna istota nosząca silne znamiona indywidualizmu to wspomniany już Cień. Posiada on siedem gwiazd na piersi i przedstawia się jako „Jan z Patmos” (P 96). Chodzi zatem o św. Jana, który odbywał tam swoją pokutę, a konkretnie – o mroczną stronę jego natury.

Wszystko to składa się na niezwykle skomplikowaną strukturę *Parakleta*. Dzieli się ona na werbalną, symboliczną oraz rytualną. Podobną klasyfikację zaproponował Masłowski, analizując teatr romantyczny²⁷⁰. Formę dramatu Szandlerowskiego konstituuje przede wszystkim język, który nosi silne znamiona języka sakralnego. Kwestię tę należy nieco rozwinąć. Dialogi bohaterów w odróżnieniu od *Marii z Magdali* rzadko bywają dynamiczne, trudno w *Paraklecie* znaleźć takie zabiegi, jak na przykład stychomytia. Postaci częściej

²⁶⁸ T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu. Bazillisa Teofanu*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, t. 2, Kraków 1978, s. 77, 152, 153.

²⁶⁹ Tamże, s. 77.

²⁷⁰ Zob. M. Masłowski, *dz. cyt.*, s. 237–244.

wypowiadają solilokwia przypominające niekiedy modlitwy czy nawet rytualne gesty. Czarny Rycerz stojący na czele zastępu aniołów przemawia w taki sposób:

Panie! Wiesz, ile ziemię łez
Zalało!.. Ślad ich dzisiaj zczeczł,
Bo oto krwią spłynęły ziemie...
Wszyscy! – ja sam ociekam krwią
Chociem jest stąd. Patrz – widzisz ją?
Widzisz... widzisz? (P 48)

Wypowiedź ta wydaje się niezwykle ciekawa, nie tyle ze względu na wypowiedzane treści, ile formę, gdyż genetycznie jest to psalm. Czarny Rycerz kieruje z początku swe słowa do Boga, mówi w imieniu społeczności, prosząc o łaskę, przy czym podkreśla jednocześnie swoje jednostkowe cierpienie.

Cherubin konstruję modlitwę:
Po twoich licach – szept aniołów płynie
I tajemnicę nieba zcicha wieści...
Na twoich licach – myśl boża szeleści...
I w sen się tuli – na wieki i...ninie... (P 86)

Następnie przykłęka. Słowa anioła, wyrwane z kontekstu, mogłyby z powodzeniem posłużyć za zwrot wiernego do Matki Boskiej²⁷¹. Zwłaszcza staropolskie modlitwy – wspomnieć można tu na przykład twórczość Abrahama Roźniatowskiego – skupiały się na podkreślaniu nie tylko walorów ducha Maryi, lecz również jej fizycznym pięknie. Szczególnie wyraźnie zabieg ten widać również w *Rozmyślaniach przemyskich*.

Przedstawione ustalenia umiejscawiają dramat w kręgu inspiracji tradycjami romantycznymi. Masłowski pisze, że „generalną tendencją romantyzmu było strukturowanie hierarchii przedstawianych światów”²⁷². *Paraklet* czytać należy przede wszystkim jako jukstapozycję. Każda kolejna scena jest rozwinięciem poprzedniej, polemizuje z nią bądź stanowi wyraźny kontrast, ukazując w ten sposób na scenie symultanicznej kolejne etapy duchowej wędrówki. Transcendentny świat dramatu zakładający ingerencję sił wyższych został podzielony na trzy kategorie: świat materialny, świat duchowy oraz świat boski, jest zatem hierarchicznie uporządkowany. Podobnie jak u Plotyna, każdy kolejny plan wyłania się z drugiego, stanowi jego rozwinięcie, udoskonalenie. Sięgnięcie po właśnie taki zabieg formalny umożliwiło autorowi zaprezentowanie jego specyficznego oglądu rzeczywistości. Przedstawił on mianowicie bohaterów nie tyle poszukujących misji, ile wypełniających – w dużej mierze bezwiednie – boski plan.

²⁷¹D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski: obrazy, konwencje, stereotypy*, Katowice 2001, s. 38.

²⁷²M. Masłowski, *dz. cyt.*, s. 173.

To język *Parakleta* konstruuje przestrzeń sprzyjającą odgrywaniu rytuału, którego zadaniem jest odnowa świata poprzez nirwanę Ziemia i Bożenny. Bohaterowie wydają się wręcz dobrowolnymi ofiarami, a ich śmierć stanowi tylko środek do osiągnięcia wyższego dobra. Bez zstąpienia do krainy zmarłych niemożliwe byłoby nadejście „królestwa Paraklita”, a w związku z tym – niemożliwa też rekonstrukcja ludzkości. Podobnie jak w praktykach szamańskich, mężczyzna i kobieta odbywają podróż po zaświatach właśnie w tym konkretnym celu. Jest on bez wątpienia zaszczytny, a nieustanne przemiany, jakie towarzyszą bohaterom podczas ich astralnej podróży, zastępują w *Paraklecie* klasyczną intrygę. Właśnie dlatego punktem kulminacyjnym tekstu jest spotkanie zakochanych i ich zaślubiny w zaświatach, natomiast rozwiązaniem akcji – wspólne rozpląnięcie się w niebycie.

2. 5. *Paraklet* – romantyczne misterium Szandlerowskiego

Pisząc o kulturowym uwarunkowaniu *Parakleta*, należy pamiętać, by tekst Szandlerowskiego zakwalifikować nie tylko jako dramat biblijny, ale przede wszystkim – romantyczny. Wskazuje na to wiele czynników. Prócz intertekstualizmów, kreacji bohaterów i sposobu obrazowania świata przedstawionego pojawia się cały szereg innych wskazówek, które umożliwiają takie właśnie spojrzenie na tekst. Niektóre rozwiązania formalne zastosowane przez autora nasuwają wniosek, że był on dobrze zaznajomiony z refleksją na temat dramatu teoretyków takich jak: August Wilhelm Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Ludwig Tieck, Novalis czy Wilhelm Friedrich Georg Hegel²⁷³. Dowodzi to, że maski zmysłowości potrafią przybierać również erudycyjne, silnie zintelektualizowane formy.

Chętnie też koncepcje wymienionych filozofów Szandlerowski wcielał w życie. Świadczy o tym między innymi fakt, że autor *Parakleta* inspirował się Szekspirem takim, jakim stworzył go A. W. Schlegel u progu XIX w.²⁷⁴ – mistycznym, przekazującym głębokie filozoficzne treści przemycane dzięki poetyce snu oraz bolączki egzystencjalne człowieka zobrazowane poprzez postaci i wydarzenia fantastyczne. Należy ponadto pamiętać, że

zwycięski pochód i oddźwięki neoplatonickiej metafizyki oraz związanej z nią teologii; mit podziału na płci, ich przeciwieństwa i ponownego złączenie, leżący w centrum myśli

²⁷³ Na ten temat na gruncie polskim pisali między innymi: J. Jagodzińska, *Misterium romantyczne*, Toruń 2006; A. Kowalczykowska, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Kraków 1999.

²⁷⁴ A. Kowalczykowska, *dz. cyt.*, s. 54.

okultystycznej; uporczywa chrześcijańska metafora życia jako pielgrzymki wygnańca do domu do oblubienicy, którą niewiernie był porzucił²⁷⁵

– to wyznaczniki modernistycznej estetyki, mające swe źródło właśnie w literaturze i filozofii romantyzmu. W utworze Szandlerowskiego da się zaobserwować wszystkie z wymienionych elementów. *Paraklet* to jednak przede wszystkim dramat romantyczny. Termin ten, zgodnie z ustaleniami Aliny Kowalczykowej, należy rozumieć w następujący sposób:

Nazwa „teatr romantyczny” miewa dziś w literaturze przedmiotu różne zakresy [...]. Rzadko bywa wyznaczany przez granice chronologiczne – wiąże się ją raczej ze stylem spektaklu [...]. Najczęściej obejmuje się tym mianem typ inscenizacji (wówczas ramy „teatru romantycznego” wyznaczają efekty widowiskowe, związane z modernizacją budynków i urządzeń scenicznych, a realizowane najświetniej z okazji melodramatów i sztuk grozy) [...]. Albo wiąże się nazwą „teatr” romantyczny z repertuarem, w którym ważne miejsce zajmuje romantyczny dramat²⁷⁶.

Paraklet przedstawia misterium miłości doskonałej między Ziemicem a Bożenną, jego akcja jest bardzo niejednoznaczna, co – jak już wcześniej wspomniano – utrudnia jednotorową interpretację, każe natomiast skupić się na wieloaspektowości dzieła. Ziemic podczas spotkania z Lucyferem poznaje miłość nową, duchową, bezcielesną, zdobycie tej wiedzy wiąże się jednak z bluźnierstwem przeciwko Bogu. Bożenna, odwzajemniająca i rozumiejąca uczucie mężczyzny, pozostaje niezrozumiana przez społeczeństwo. Żądny krwi Tłum potępia ją, po czym skazuje na śmierć poprzez spalenie na stosie. Kobieta udaje się do krainy zmarłych, Ziemic natomiast kontynuuje posłannictwo miłości na Ziemi. Katabazie towarzyszy Lucyfer, który w pokrętny sposób pomaga bohaterom wypełnić skomplikowane misterium mające na celu przeniesienie ludzkości na wyższy, duchowy poziom. Na ziemi dwoje zakochanych ponosi porażkę, ale ostatecznie Ziemic i Bożenna, dzięki wstawiennictwu Chrystusa, przeistaczają się w światło i rozplývają we Wszechświecie, poznając tym samym, czym jest miłość niematerialna, doskonała.

Wiele elementów dramatu – jego forma, rozwiązania artystyczne, kreacja postaci, filozofia kryjąca się w przesłaniu utworu, a nawet rekwizyty – wskazuje, że tekst ten powstawał pod wpływem romantycznych inspiracji. Spostrzeżenie to pozwala zrekonstruować zamysł stojący za powstaniem utworu oraz podkreśla, jak bardzo modernistyczni twórcy, a w tym Szandlerowski, inspirowali się dramatem romantycznym jako zjawiskiem literackim.

Okazuje się bowiem, że prócz mistycznych dramatów Wyspiańskiego poruszających sprawę polską (*Noc listopadowa*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*), osadzonych w baśniowych sceneriach dramatów Lucjana Rydla (*Zaczarowane koło*) oraz Macieja Szukiewicza (*Arf*.

²⁷⁵ M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*, tłum. P. Graf, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 203.

²⁷⁶ A. Kowalczykowa, *dz. cyt.*, s. 13–14.

Baśń w 4 aktach) czy historycznych sztukach Adama Nowaczyńskiego (*Wielki Fryderyk*) i Jerzego Żuławskiego (*Ijola*) z tradycji romantycznej czerpie również dramaty biblijny. W *Paraklecie* nawiązania do sceny początku XIX w. pojawiają się z dużą częstotliwością, tak więc prześledzenie najważniejszych literackich, kulturowych i filozoficznych antecedenencji jest ważnym krokiem na drodze do zrozumienia utworu.

Zgodnie z założeniami Hegla pojawiającymi się w *Estetyce* rodzajem literackim ery chrześcijaństwa jest dramat²⁷⁷, to końcowy etap rozwoju literatury²⁷⁸. Za najdoskonalszą ze sztuk ostatecznie uznaje go również Schelling²⁷⁹, ponieważ ten rodzaj literacki wyraża jednocześnie obiektywną konieczność losu i subiektywne poczucie wolności²⁸⁰. Szandlerowski – intuicyjnie bądź pod wpływem myśli filozofów – dla swoich największych dzieł, monumentów wystawionych na cześć miłości do Boga, wybrał właśnie taką formę. Bohaterowie *Parakleta*, Ziemic i Bożenna, to postaci, które nie mogą być szczęśliwe na ziemi, wypełniają więc boskie posłannictwo polegające na przekształceniu ludzkiej emocjonalności w produkt dojrzały, będący kolejnym stadium rozwoju gatunku ludzkiego. Podobnie jak w pozostałych tekstach, również w *Paraklecie* miłość ziemską ulega przemianie w miłość duchową, ta zaś ma na celu przekształcić się ostatecznie w uczucie czyste i doskonałe, przypominające miłość Chrystusa czy Prometeusza do ludzkości. Proces ten wiąże się wszakże również z wielkim cierpieniem dwojga „mesjaszy”. Aby przekroczyć bariery ludzkiego, zmysłowego poznania, Ziemic musi wyrzec się Boga, Bożenna natomiast – zginąć śmiercią tragiczną. Pragnąc połączyć się ze sobą, zakochani realizują podświadomie wyższy, boski zamysł. Rolę *hybris* w dramacie odgrywa miłość ziemską, cielesną, to ona doprowadza bohaterów do zagłady, ale i uruchamia zamyślony przez Stwórcę proces duchowo-emocjonalnej transformacji ludzkości. Fatum konstytuujące losy bohaterów ogranicza się więc do dziejowej konieczności, a duchowy rozwój został wpisany w historyczne oraz biologiczne machinacje, jakim podlega człowiek. *Paraklet* to dramat-misterium urzeczywistniający taką właśnie przemianę, ukazuje – zgodnie z założeniami Hegla²⁸¹ – skomplikowane wnętrze człowieka, ale i cały szereg zewnętrznych powikłań, trudną do określenia sprzeczność pomiędzy wolą jednostki a prawami historiozofii. Czy można zatem mówić o miłości romantycznej ukazanej w dramacie, miłości „idealnej”? Zdecydowanie tak, *Paraklet* ukazuje przecież uczucie czyste duchowe, mające swe źródło

²⁷⁷ W. Szturc, *dz. cyt.*, s. 186.

²⁷⁸ Tamże, s. 192.

²⁷⁹ A. Kowalczykowska, *dz. cyt.*, s. 66.

²⁸⁰ A. Szturc, *dz. cyt.*, s. 169.

²⁸¹ Tamże, s. 189–190.

w przeświadczeniu o istnieniu komunii dusz i przekonaniu o sile przeznaczenia, które łączy zakochanych. Ale należy też pamiętać, że Szandlerowski podczas analizowania swoich emocji zakłada także maskę chłodnego myśliciela, w znacznej mierze swoje doznania intelektualizuje, korzystając zarówno z nauk biologicznych, jak i filozofii. Swój światopogląd przekazuje w formie silnie spoetyzowanej. Źródła tej dwoistości należy doszukiwać się z jednej strony w teologicznym wykształceniu autora, z drugiej zaś w jego artystycznych aspiracjach. Uczucie miłości nie tylko splata dwoje zakochanych w komunii dusz, według Szandlerowskiego podlega ono również prawu rozwoju w znaczeniu historiozoficznym oraz ewolucyjnym. Postęp duchowy – oto posłannictwo, jakie razem z Beatus niosą ludzkości.

Kategoria poetyckości

Paraklet, podobnie jak chociażby *Manfred* George’a Gordona Byrona, przez samego autora został zakwalifikowany jako „poemat dramatyczny”. Taka płynność gatunkowa była popularna w romantyzmie i Szandlerowski chętnie z niej czerpał – stąd podtytuł nadany utworowi. Jako główne inspiracje wystarczy wymienić chociażby: *Lambro. Powieść poetyczna*; *Żmija. Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach*; *Sens srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*; *Kain. Misterium...*

Ale uzupełnienie *Parakleta* o dopisek: „poemat dramatyczny” nie jest tylko nawiązaniem do tradycji romantycznej. Szandlerowski prezentuje przecież misterium miłości, język poetycki wydaje się tu więc najodpowiedniejszy. Przez romantycznych teoretyków sztuki – między innymi przez A. W. Schlegla i Hegla²⁸² – kategoria poetyckości była uważana za nadrzędną. Tylko połączenie tych dwóch środków przekazu mogło w pełni oddać powagę misterium miłości, w którym bohaterowie, Ziemic i Bożenna, cierpią niczym Chrystus podczas Pasji, by również podobnie jak Syn Boży swą miłością zbawić ludzkość.

Właśnie dlatego postaci w *Paraklecie* w odróżnieniu od *Marii z Magdali* wypowiadają się językiem poezji, a na ich nastroje czy charakter wskazuje dobór środków lirycznej ekspresji oraz metrum. Rozpaczający Lucyfer przemawia nieregularnym siedmiozgłoskowcem:

Płyną moje skrzyła w dal...
Jak łyzy człowiecze – płyną...
Poniosły je skarga... żal...
I grzech, co nie jest winą! (P 79)

Liczba sylab w każdym wersie jest zachowana, jednak metrum pozostaje wyjątkowo

²⁸² Tamże, s. 192.

nieusystematyzowane. Szandlerowski był niewątpliwie świadomym użytkownikiem języka poetyckiego i z rozmysłem dostosowywał mowę liryczną do sytuacji, w jakiej znajdowali się jego bohaterowie. Mowa obronna Bożenny natomiast cechuje się dużą regularnością, pojawiają się w niej liczne zabiegi retoryczne, takie jak paralelizmy składniowe, poliptotony i figura sumacji:

Pieściłam mchy, że w ciszy kornie kłęczą...
Pieściłam mchy, że nocy ścielą leże...
Pieściłam mchy, że w mgłach błyskają tęczę...
Pieściłam mchy, że milczą swe pacierze...

Tuliłam paproć, bo poszumna...
Tuliłam paproć w dłonie obie!...
Tuliłam paproć, bo zbyt dumna:
Kwitnie raz... w nocy!.. samej sobie...

a od mchów więcej... od paproci –
Kochałam irys czarny, lśniący... (P 35–36)

Formułę dramatu romantycznego pisanego wierszem, którego akcja rozgrywa się w wielu różnych miejscach i w różnym czasie, krytykował już Stendhal²⁸³, Szandlerowski hołduje jednak zasadom komponowania tekstu dramatycznego ukonstytuowanym na początku XIX w., jest też zwolennikiem idei wolności twórcy. Podczas procesu tworzenia postępuje zgodnie z zaleceniami A. W. Schlegla²⁸⁴, a mianowicie zapożycza szczególnie światopogląd romantyka na „estetykę, w której poezja stanowiła element jednolitej całości nauk i sztuk”²⁸⁵ oraz stosuje się do wskazówek myśliciela, że dramat połączony z poezją stanowi najdoskonalszą ze sztuk. Dzięki takiemu rozwiązaniu formalnemu widzowie bądź czytelnicy mogą być świadkami misterium miłości Ziemica i Bożenny. Wypowiedzi sprawiają wrażenie intymnych, obnażających naturę ich bogatych pod względem emocjonalnym wnętrz. „Bierze w tym procesie udział wrażliwość postaci, jej indywidualność oraz niepowtarzalność charakteru, posługującego się określonym i jemu tylko właściwym językiem dla wyrażenia prawdy o wnętrzu człowieka”²⁸⁶ – słusznie zauważa Włodzimierz Szturc. Rekonstruując poglądy A. W. Schlegla, badacz pisze dalej o kategorii poetyckości, iż jest ona „w dramacie, inaczej niż w liryce, [...] niejako «rozłożona» na poszczególne postaci działające, bowiem «stosowność» dramatyczna, wynikająca stąd, że autor nie przemawia tu w swoim imieniu,

²⁸³ A. Kowalczykova, *dz. cyt.*, s. 71.

²⁸⁴ W. Szturc, *dz. cyt.*, s. 129.

²⁸⁵ A. Kowalczykova, *dz. cyt.*, s. 56.

²⁸⁶ W. Szturc, *dz. cyt.*, s. 128.

lecz ustami postaci, jest podstawowym prawem dramaturgicznym”²⁸⁷. To część poetyckiej ekspresji twórcy, który podczas kreacji poszczególnych bohaterów usiłuje zaprezentować przede wszystkim swoje złożone, artystyczne „ja”.

Dramat – inicjacja

W przypadku Szandlerowskiego artystyczne „ja” jest zjawiskiem kompleksowym. *Paraklet* przedstawia bowiem bohatera, który musi stawić czoła własnym lękom oraz przejść proces inicjacji podczas dramaturgicznego misterium. Ziemic, ego autora, jest Tezeuszem w labiryncie, z którego wydostać można się wyłącznie dzięki pomocy Ariadny, jaźni reprezentowanej w mitach poprzez ukochaną bohatera²⁸⁸. W *Paraklecie* animą jest oczywiście Bożenna. Nim jednak Ziemic przeniesie się na wyższy plan egzystencji – do Raju, gdzie można się dostać wyłącznie z pomocą i za wstawiennictwem Chrystusa – musi jeszcze zmierzyć się z własnym cieniem, mitycznym Minotaurem²⁸⁹. W tym wypadku rolę groźnego potwora odgrywa Lucyfer, pragnący przywieść bohatera do zguby. Kusi Ziemic, przedstawiając mu się jako sam Stwórca. Bohater wierzy kłamstwu Lucyfera, przez co z początku bierze udział w misterium fałszywym, gubi się w labiryncie, wpada w pułapkę *sacrum demonicum*²⁹⁰. Z fatalnego błędu wyprowadzić go może wyłącznie Bożenna. Napięcie dramaturgiczne *Parakleta* polega na tym, że życie kobiety wisi na włosku – skazana na spalenie na stosie, może pomóc ukochanemu wyłącznie jako byt wyzwolony z cielesności, czysto duchowy. Ostateczne przeniesienie bohaterów do Nieba stanowi punkt kulminacyjny utworu oraz uwieńczenie procesu indywidualizacji Ziemic, który zmierzyszy się z wieloma przeciwnościami, sięga po swoją nagrodę. U Szandlerowskiego jest nią miłość prometejska, czysta i doskonała, wyzwolona z ograniczeń ziemskich słabości.

Taki sposób budowania świata przedstawionego ma swoje źródło w rozwiązaniach zaczerpniętych z romantycznego dramatu symbolicznego. Bohaterowie *Parakleta* nie odgrywają jednak znanych mitów i jeśli czerpią z tradycji starożytnych wierzeń, to tylko w zakresie wykorzystywania samego schematu konstrukcyjnego opowieści o charakterze eschatologicznym czy kosmogonicznym. Warstwa symboliczna ogranicza się przede wszystkim do sfery wierzeń chrześcijańskich z uwzględnieniem elementów ludowych (jak na

²⁸⁷ Tamże, s. 129.

²⁸⁸ K. Kowalski, Z. Krzak, *dz. cyt.*, s. 109–110.

²⁸⁹ Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 68–71.

²⁹⁰ J. Jagodzińska, *dz. cyt.*, Toruń 2006, 54–55.

przykład symbolika drzew czy kwiatu paproci). W odróżnieniu od *Księdza Marka* Słowackiego, Mickiewiczowskiej III części *Dziadów* czy bohaterów *Klątwy* Wyspiańskiego, Ziemic i Bożenna nie uciekają się do gotowego rytuału, tworzą natomiast własną uroczystość przypominającą mistyczne, duchowe zaślubiny. Szandlerowski osiąga to poprzez wykreowanie złudzenia prawdziwości, odnosi się do „realiów” zaczerpniętych ze snów, mitów, swobodnych wyobrażeń²⁹¹. Ponieważ przedstawia przy pomocy *Parakleta* rytuał silnie zindywidualizowany, trudno znaleźć w dramacie elementy dotyczące się ściśle sfery *profanum* – wszystko wydaje się iluzją wpisaną w skomplikowaną, symboliczną dialektykę obrzędu. Dodać należy, że *sacrum* u Szandlerowskiego w pierwszych trzech aktach pozbawione jest swego zbawczego, dobroczynnego działania, wiąże się natomiast z „czysto iluzorycznym aktem doświadczenia boskości, ufundowanym na zjawisku przemocy”²⁹². Nawet rozwścieczony tłum stanowi ważny element porządku boskiego, ponieważ pełni funkcję wiecu diabłów oskarżających Bożennę o zbrodnię miłości. Dopiero interwencja samego Chrystusa w Akcie IV sprawia, że bohaterom udaje się uniknąć skutków ogólnoziemskej intrygi, która ma na celu przekreślenie ich silnego uczucia. Na gruncie literatury polskiej sięgano po mity inicjacyjne, by ukazać odrodzenie narodu, da się w *Fantazym* czy *Księdzu Marku* zaobserwować „wykorzystanie mitu lub historii antycznej dla nadania sensu współczesności”²⁹³. Podobną praktykę stosuje Szandlerowski – *Paraklet* zwiastuje przecież przemianę całej ludzkości w wymiarze duchowym, usiłuje w zamaskowany sposób swego rodzaju teodyceę dwojga zakochanych, wyjaśnić przyczynę ich cierpienia oraz zobrazować okrucieństwo społecznego ostracyzmu.

Dramat niesceniczny

Utwory Szandlerowskiego, a zwłaszcza *Paraklet*, były do tego stopnia utkane z idei, że pozostawały niesceniczne, przeznaczone wyłącznie do odbioru czytelniczego²⁹⁴. Zwłaszcza omawiany dramat wpisuje się w konwencję teatru mistycznego, teatru wyobraźni – stąd pioruny jak w *Księdzu Marku* czy *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego, poety, u którego burze lub huragany stanowią tło dla wypowiedzi skonfliktowanych wewnętrznie bohaterów.

²⁹¹ Tamże, s. 57.

²⁹² Tamże, s. 53.

²⁹³ W. Szturc, *Tradycje antyczne w dramacie europejskim doby romantyzmu*, [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekoniesans*, red. I. Witt, M. Rupińska, Toruń 2002, s. 68.

²⁹⁴ D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 246.

Na romantyczne korzenie wskazuje także pomieszenie lirycznych partii dialogowych z didaskaliami²⁹⁵. Bogate opisy dotyczą przede wszystkim psychosomatycznych reakcji postaci. Brak w *Paraklecie* również rozbudowanych uwag dotyczących gry aktorskiej, jeśli zaś występują, są one ulotne i trudne do odtworzenia na scenie. Zupełnie jak w dramatach Słowackiego, bohaterowie Szandlerowskiego bledną lub pąsowieją – świadczy to, że tekst nie był przeznaczony do wystawienia na deskach teatru. Ziemic jest „wpatrzony we własną głąb” (P 16) albo „obląkany bólem” (P 150), Syn „rozjaśnia się” (P 66), a Bożenna jest jak „poszum wiosenny drzew i krzów” (P 35). Wniosek z tego, że *Paraklet* stanowi przykład dramatu właściwie wyłącznie do czytania, co potwierdza złożona autorowi oferta, by fragment wydrukować – nie zaś wystawić go na deskach Victorii.

Kowalczykowa, dokonując opisu teatru romantycznego, diagnozuje to zjawisko:

Zdawano sobie bowiem sprawę, że ewentualne wystawienie dramatów mistycznych, jeśli jest możliwe, to tylko gdzieś w odległej przyszłości, a aktualnie można ujrzeć je tylko na scenie w wyobraźni. Pisano zatem nie o szczegółach związanych z inscenizacją, lecz raczej wizyjnie o jej całości, o wymarzonym idealnym dziele sztuki, ukazującym się w dziwnym teatrze, jakby łączącym nieograniczoną przestrzeń amfiteatru z technicznymi osiągnięciami sceny współczesnej²⁹⁶.

Tak samo tekst Szandlerowskiego – ani kompozycyjnie, ani pod względem doboru aktorów nie został stworzony z myślą, by kiedykolwiek wystawić go na scenie, stanowił wyłącznie misterium miłości między autorem a Beatus. Źródłem, by nadać swemu utworowi taką właśnie formę, szukać należy przede wszystkim w artystycznych i filozoficznych tendencjach epoki. Niemiecki myśliciel i teoretyk sztuki, Schelling, jako dramat doskonały wymienia obok dzieł Sofoklesa i Arystofanesa *Fausta* Goethego, gdyż spaja on filozofię, mitologię i poezję w jedność²⁹⁷. W *Paraklecie* Szandlerowskiego, utworze nieprzeznaczonym do wystawienia na scenie, dostrzec można podobną próbę – specyficzna koncepcja miłości, która podlega ewolucyjnym przemianom, wyrażana jest przez mitologiczno-biblijne nawiązania ujęte w poetycką oraz symboliczną formę.

Dramat biblijny – spadkobierca dramatu romantycznego?

„Czyż Słowacki nie jest wielkim prekursorem modernizmu katolickiego w Polsce?” – pyta w swej pracy Biliński. „Czar jego poezji pojawia się to tu to tam w strofach

²⁹⁵ Por. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego...*, s. 127.

²⁹⁶ A. Kowalczykowa, *dz. cyt.*, s. 79.

²⁹⁷ A. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego...*, s. 175.

ks. Szandlerowskiego”²⁹⁸. Przywołane zagadnienia, to jest kategoria poetyckości, inicjacyjny charakter akcji oraz niescenicznosc dramatu, potwierdzają, że dramat biblijny jako zjawisko charakterystyczne dla modernizmu katolickiego w Polsce ma ściśle romantyczne korzenie. Pisma przede wszystkim wspomnianego już Schellinga, lecz również innych myślicieli początku XIX w., także musiały wywrzeć duży wpływ na twórczość autora *Parakleta*²⁹⁹, ponieważ to dzięki spostrzeżeniom filozofa stał się Szandlerowski jednym ze współtwórców trendu (obok Franciszka Statecznego i Izydora Wysołucha)³⁰⁰, jednorazowego i wyjątkowego na gruncie polskiej literatury modernistycznej.

W *Filozofii sztuki* Schelling dowodzi, że:

[...] jeśli Grecy widzieli uniwersum w przyrodzie, to chrześcijaństwo ujmuje je jako świat moralny. Przeciwstawia się on przyrodzie w tym sensie, że jedność skończoności z nieskończonością rozbija poprzez kategorię wolności, która jest w myśli Schellinga pierwotnym przeciwieństwem tego, co skończone temu, co nieskończone. Chrześcijaństwo jako afirmacja wolności pozwala zatem zawiesić odwieczne prawa natury i podporządkowuje skończoność – nieskończoności³⁰¹.

Pomysł, by nadać swojemu utworowi formę dramatu będącego jednocześnie misterium paschalnym, pełnym nawiązań do chrześcijańskiej symboliki, ma zatem swoje źródło w romantycznej koncepcji sztuki. Szandlerowski dokonuje właściwie czegoś przełomowego, a mianowicie wykorzystuje wydarzenia biblijne oraz itineraria służące podczas transsubstancjacji (jak na przykład hostia), by zobrazować uczucia do Heleny Beatus. Tak przekształca poszczególne etapy mszy, aby odpowiadały one poszczególnym szczeblom rozwijającej się, wysublimowanej uczuciowości między mężczyzną a kobietą. Podmiot

²⁹⁸ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 9.

²⁹⁹ Myśliciel pisze: „[...] katolicyzm jest koniecznym elementem wszelkiej nowoczesnej poezji i mitologii, ale nie jest on nią całkowicie w zamiarach ducha i świata, jest niewątpliwie tylko jej częścią. Jeśli sobie uprzytomnimy, jakie ogromne tworzywo historyczne tkwi w zagładzie państwa rzymskiego i cesarstwa bizantyjskiego oraz w ogóle w całej nowoczesnej historii [...], nie będzie wątpliwości, że również mitologia chrześcijaństwa w myślach ducha świata jest tylko częścią większej całości, którą on bez wątpienia przygotowuje. To, że nie jest ona uniwersalna, że jedna jej strona była jeszcze ograniczona, z jej zaś racji duch nowego świata zmierzający ku rozbiciu wszelkich bez wyjątku czysto skończonych form kazał całości rozpaść się w sobie, to właśnie widać już stąd, że tak się zdarzyło. Z tego wniosek, że chrześcijaństwo dopiero będzie mogło wejść w większą całość, której będzie częścią, znów jako powszechnie obowiązujące tworzywo poetyckie, wszelki zaś użytek, jaki z niego czyni się w poezji, należy czynić już w myśl tej większej całości, którą można wprawdzie przeczuć, ale której nie sposób wypowiedzieć. Użytek ten wszakże byłby najmniej poetycki tam, gdzie ta religia poezji wypowiada się sama jako subiektywność albo indywidualność. Tylko tam, gdzie naprawdę przechodzi ona w przedmiot, można ją nazwać poetycką. Bowiem najbardziej wewnętrzną sferę chrześcijaństwa tworzy mistyka, która sama jest tylko wewnętrznym światłem, wewnętrznym oglądem. Tylko w przedmiocie realizuje się jedność nieskończonego i skończonego. Obiektywnym symbolem tego wewnętrznego mistycyzmu może wszakże znów być osoba moralna i w ten sposób daje się ten mistycyzm wprowadzić do poetyckiego oglądu pod warunkiem, że z kolei nie pozwoli mu się na wypowiedanie siebie w sposób subiektywny” (F. W. J. von Schelling, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 114–116).

³⁰⁰ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 65.

³⁰¹ A. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego...*, s. 178.

czynności twórczych w dramacie to artysta, który prezentuje swoją indywidualność oraz subiektywny ogląd rzeczywistości wykorzystując do tego szereg symboli z tradycji chrześcijańskiej, które do tej pory funkcjonowały w kulturze przeważnie w postaci wysokokontekstowych nawiązań. Szandlerowski indywidualizuje biblijny sztafaż, tworzy z niego materiał poetycki, który umożliwia mu twórczą ekspresję, modyfikuje znane postaci i symbole w taki sposób, aby jak najdokładniej odzwierciedlały jego skomplikowane emocje oraz wyrażały wewnętrzny konflikt autora wynikający z uwikłania się w potępiany społecznie, niedozwolony związek.

Jak podaje Biliński:

Przedstawiciele modernizmu katolickiego podkreślali zmienność prawd wiary (dogmatów) i ich historyczną ewolucję, zmierzającą niejako do ich unowocześnienia, wskazywali, że doktryna podlega epokowym przeobrażeniom, odrzucali badanie Biblii w świetle tradycji na rzecz wyjaśnienia racjonalistycznego, wreszcie traktowali religię jako przejaw uczuć i emocji wyznawców³⁰².

Także spostrzeżenia Schellinga na temat przyszłości chrześcijaństwa wpisują się doskonale w zamysł artystyczny Szandlerowskiego. Autor *Parakleta*, tropem myśliciela tworząc własne misterium, zdefiniował nowy rodzaj miłości, niedostępny do tej pory człowiekowi. Reinterpretacje i parafrazy historii biblijnych w zbiorze listów to zaledwie przedsmak tego, z czym mamy do czynienia w *Paraklecie*. Chrześcijańska mistyka nie jest dla Szandlerowskiego „wewnętrznym światłem, wewnętrznym oglądem”, a kanałem służącym do przekazywania własnych, silnie zindywidualizowanych uczuć w formie artystycznej, poetyckiej. To korzenie filozoficzne. Natomiast literackich źródeł takiego sposobu obrazowania rzeczywistości należy doszukiwać się w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, który stworzył dramat nawiązujący formą do adwentu; tak samo w *Księdzu Marku* Słowackiego, który zobrazował świat pogrążony w Apokalipsie znanej z Ewangelii św. Jana. Należy podkreślić, że oba z wymienionych dramatów, podobnie jak *Paraklet*, czerpią z biblijnej symboliki oraz odwołują się do chrześcijańskiej aksjologii i topiki – to wzmacnia tezę, że modernizm katolicki ma źródła w romantycznej sztuce i filozofii.

Ważną rolę zarówno w kreowaniu zarówno dramatu romantycznego, jak i biblijnego, odgrywa ponadto sposób wprowadzania bohaterów na scenę. Tłum stanowiący w dramacie romantycznym, zgodnie z teoriami A. W. Schlegla, część większego planu, także w *Paraklecie* jest fragmentem szerszej panoramy. W utworze Szandlerowskiego reprezentuje on wycinek zdegenerowanego i godnego pogardy świata, który ze względu na panujące

³⁰² K. Biliński, *Modernizm katolicki w dramatach księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] „Poeta ze średniowiecznej ekstazy”, s. 85.

w społeczeństwie konwenanse potępia miłość Ziemica. Kobieta, sądzona za swój „niegodny” czyn, zostaje przywieziona przed sąd. Tłum „rozhukany – potrząsa pochodniami” (P 33) i krzyczy, że jest to: „Wiedźma! Diablica! Wiedźma!Czarownica!” (P 33).

W *Paraklecie* pojawiają się również takie postaci zbiorowe, jak: Chór Sytych, Wszyscy czy Chór Cierpiących, czym Szandlerowski nawiązuje do dramatów i literatury romantycznej ogólnie. Podobne rozwiązania artystyczne pojawiają się między innymi w *Śnie srebrnym Salomei* i *Beatrice Cenci* Juliusza Słowackiego, a także w *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego (Chór Ptaków Nocnych). Widać tu również silne inspiracje twórczością Ludwiga Tiecka, niemieckiego dramaturga i teoretyka dramatu, który z myślą o niemieckiej scenie narodowej tworzył dla weimerskiego teatru kierowanego przez Goethego³⁰³. W powieści dramatycznej Tiecka, *Sabacie*, również pojawiają się sceny sądu nad czarownicą. W odróżnieniu jednak od *Parakleta* tłum nie zabiera tu głosu, jest raczej bezkształtną masą, która reaguje żywiołowo na zarzuty stawiane posądzonej o układy z Diabłem kobiecie:

Gdy tłum zrozumiał słowa ławnika wielce przez wszystkich poważanego, znowu podniósł się krzyk, zaczęły latać kamienie, a gamratki, uwolnione z rąk siepaczy, usiłowały utorować sobie drogę przez tłum i uciec³⁰⁴.

Narrator w utworze Tiecka pełni ograniczoną funkcję, a jego kwestie sprawiają wrażenie lapidarnych didaskaliów. Zgodnie z zapatrywaniami niemieckiego teoretyka na sztukę dramatyczną, romantyczny poeta powinien uwidaczniać się w roli „komentatora i interpretatora przedstawionych wydarzeń”³⁰⁵. Stąd u Szandlerowskiego – nie u niego samego zresztą, gdyż podobne zabiegi pojawiają się chociażby w dramatach Wyspiańskiego – rozbudowane didaskalia przypominające liryczne impresje.

Oto przykład:

[...] cicho wpełza LUCYFER wtulił się w zastygłe, popielne skrzydła – jak w bezsenne, upiorne noce; razwraz z przepastnych jego źrenic wystrzeli krwawe płomień i rozświeci pierś, co zda się zbałwanioną, skłębioną falą, przelewającą się bez końca między zaślepłym wschodem i zachodem skrzydeł (P 55).

U Szandlerowskiego niezwykle wyraźnie widać rozdźwięk między pragnieniami jednostki, a wyrokami losu, to konflikt tragiczny mający z kolei swe źródło w dramacie antycznym. Stanowi wspólne, kulturowe źródło twórców doby romantyzmu i autora *Parakleta*. Pragnienie zakazanej miłości Ziemica przypomina rozterki łaknącej zemsty Medei z dramatu Eurypidesa – realizacja własnych dążeń w obu przypadkach pociąga ze sobą upadek człowieka,

³⁰³ A. Kowalczykova, *dz. cyt.*, s. 84.

³⁰⁴ L. Tieck, *Sabat*, tłum. Z. Fonferko, Warszawa 1977, s. 131.

³⁰⁵ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego...*, s. 157.

wynikający nie tyle z jego osobistego, niezbyt dobrze przemyślanego systemu moralnego, ile po prostu z surowej oceny społeczeństwa.

Szandlerowski, by zobrazować sytuację bez wyjścia, ucieka się jednak do chwytów innych niż autor *Medei*, a mianowicie stosuje ironię romantyczną. Jest to szczególny rodzaj ironii, którą Tieck nazywał „powszechną, a która była nawet czymś wyższym od ironii bytu: oznaczała sposób dostrzegania ontologicznego pęknięcia pomiędzy powszechną wolą losu a jednostkowym pragnieniem”³⁰⁶. Twórca *Parakleta* nie przekazywał więc głębokiego sensu ludzkiego istnienia jak Juliusz Słowacki poprzez makabrę, zjawiska paranormalne czy przerost formy. Jego dramatowi daleko również do twórczości Victora Hugo, eksperymentującego z formą, lecz starającego się jednocześnie utrafić w gust widowni dramatami, takimi jak *Hernani* czy *Król się bawi*. Nie ma w nim też nastrojowości charakterystycznej dla twórczości Alfreda de Musseta. Bliżej natomiast tekstowi Szandlerowskiego do baśniowości *Lilli Wenedy* czy melancholijnych tekstów Józefa Korzeniowskiego, uciekał się – na wzór Krasieńskiego w *Nie-Boskiej komedii i Irydionie* – do poetyki snu, by zaprezentować metahistoryczne procesy rządzące życiem jednostki. Podobnie jak Byron w *Manfredzie* czy *Kainie* przedstawiał pełne niepokoju sceny, w których pojawiały manifestacje sił nadprzyrodzonych oraz sił natury (pojawieniu się Diabła w *Paraklecie* towarzyszy huk gromów i drżenie góry w posadach).

Szandlerowski podąża także za założeniami symfilozofii i sympoezji, które wykształciły się na gruncie dialogu między niemieckimi badaczami i teoretykami sztuki: chętnie zamieszcza w swoich dramatach postaci karykaturalne (Lucyfer w *Paraklecie* albo Łazarz w *Marii z Magdali*), parodiuje znane utwory (upiory nękające Bożennę jeden za drugim nawiązują do *Dziadów i Kordiana*), a nawet stosuje parabazę, szczególnie widoczną w „małej improwizacji”. Jej obecność to kolejny argument potwierdzający, że dramat biblijny wyrósł bezpośrednio z tradycji dramatu romantycznego, potwierdzi to również konstrukcja postaci Bożenny oraz wykorzystane przez Szandlerowskiego rekwizyty.

„Mała improwizacja” Ziemia

„Małej improwizacji”(P 8–12) pojawiającej się w *Paraklecie* należy przyjrzeć się ze szczególną uważnością, gdyż to właśnie ona stanowi pierwsze bezpośrednie nawiązanie do tradycji dramatu romantycznego. Postawa filozoficzno-moralna Szandlerowskiego, jego

³⁰⁶ Tamże, s. 158.

stosunek do Boga oraz sposób postrzegania cierpienia są tu wyrażone w zasadzie *expressis verbis*. Ziemic, główna – obok Bożenny – postać dramatu jest więc bohaterem romantycznym. Na obecność „nieudolnej” improwizacji w *Marii z Magdali* zwrócił już uwagę Wojciech Gutowski w *Nagich duszach i maskach*³⁰⁷, ale dotychczas kwestia ta nie została zanalizowana wystarczająco wnikliwie.

Podobnie jak Konrad w *Dziadach*, Ziemic sprawdza Boga, rzuca mu wyzwanie, uważa, że zarówno on, jak i Bóg posiadają jednakową moc twórczą. Potencja ta stanowi źródło ludzkiej pychy, wyznacznik wielkości, ale również przyczynę upadku. W *Dziadach* Bóg milczy, pozostawiając Konrada na pastwę losu w więzieniu, ale Ziemic Szandlerowskiego doczeka się odpowiedzi. Bo oto pojawia się Głos, który przedstawia się bohaterowi jako sam Bóg. Bohater, przeświadczony, że stanął twarzą w twarz ze Stwórcą, rzuca mu wyzwanie zupełnie nieświadomy, iż zwodzi go Szatan, mający na celu doprowadzić buntownika do bluźnierstwa. Bohater *Parakleta* pod wpływem diabelskich podszeptów kwestionuje miłosierdzie i mądrość Stwórcy, stawia samego siebie na równi z nim (a nawet wyżej), uważa też, że pełna boleści melodia, którą śpiewa, jest tak skomplikowana, iż nawet sam Bóg nie jest w stanie jej zrozumieć:

A czasem tak się moich lotów pniewie
Rozkieszna bólem, że w błyskawic gniewie
Śmiech mój się tęczy – niby mozaika!..
I wtedy nawet Sam Bóg o tem nie wie,
Sąż to mej duszy bóle, czy – muzyka... (P 8)

Jego emocje to mieszanina gniewu, wątpliwości co do natury Boga oraz szal twórczy, mający swe źródło w błędnym przeświadczeniu o własnej mocy. Ziemic, opisując swoją potęgę wynikającą ze szczególnych walorów ducha, wyposaża samego siebie w zbiór nietypowych, lecz bez wątpienia królewskich atrybutów – to przeświadczony o własnej indywidualności romantyk-egoista. Idzie wsparty „słonecznym szczudłem”, kroczy w „słońca złotogłowi”, nazywa się „królem-ptakiem” oraz wieszczy we „wróżbnym złotogłowi”. Przypisuje sobie w ten sposób zestaw cech charakterystycznych dla bóstwa uranicznego: posiada dar spoglądania w przyszłość i zapowiada narodziny nowego porządku, nie pozostaje jednak wolny od cierpienia. Jego czoło jest napiętnowane bólem, niczym skronie Chrystusa przez koronę cierniową: „Nie złożę głowy – upalanej żarem!”. Określa siebie mianem istoty, która trwa niezależnie od jakichkolwiek czynników zewnętrznych, a jej moc jest równie wielka zarówno podczas pełni, jak i w trakcie nowiu. Jako atrybut

³⁰⁷ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 233–234.

zwiastunowi nowej ery, nadchodzącego Trzeciego Milenium, posłużył piorun:

Idę... Opływam jesienną rozmgławą
Dumne krawędzie w nieskończoność wżarte...
W podziemnych kuźniach odprawuję wartę,
Aże – wolności spragnion – bucham lawą!..
Skrzydłem płomiennem huragan dościgam...
Dławię go w piorun!.. (P 8)

Podobnie jak w improwizacji Kordiana na górze Mount Blanc, improwizacja Ziemia ma wpływ na świat rzeczywisty. Szandlerowski nie rezygnuje też z ironii romantycznej, którą chętnie posługiwał się polski wieszcz. Dlatego scena wykreowana przez pisarza jest przesadna, ale jednocześnie opisana w tonie pełnym powagi: szczyt, wokół którego „sprośne żebra” błyskawic „szczyrzą się zgnile, śmiertelnie”, chwieje się i drży w posadach. Destrukcyjny żywioł burzy zwiastuje pojawienie się Lucyfera, klimatyczna sceneria nie stanowi zatem pustego sztafażu, żyje natomiast – również na wzór dramatu romantycznego – własnym życiem. Młodopolskie pejzaże poetyckie pozbawione były przeważnie ludzi, wypełniały je natomiast wszelkiego rodzaju antropomorfizacje³⁰⁸. Źródłem takiego sposobu obrazowania rzeczywistości duchowej również można doszukiwać się w dramacie romantycznym.

Należy przyjrzeć się duchowym metamorfozom Ziemia podczas „małej improwizacji”. Bohater Szandlerowskiego, przeświadczony o własnej potędze i władzy nad siłami natury, deklaruje, że nie powróci już nigdy na ziemię, stał się bowiem elementem duchowego porządku – jego miłość, która stanowiła do tej pory przykład miłości ziemskiej, cielesnej, została przeniesiona na wyższy poziom. To kolejne nawiązanie do filozofii wyłożonej w zbiorze listów – uczucie, o jakim mowa, jest analogiczne do tego, które połączyło Jana Chrzciciela oraz Salome. Konflikt bohatera może być rozwiązany wyłącznie przez wyższą instancję, stąd konieczność ingerencji Chrystusa. Podobnie Faust w interpretacjach Schellinga: uczony, który zaprzedał duszę diabłu, dopiero przeniesiony do najwyższej, boskiej sfery, uzyska doskonałość³⁰⁹.

Lucyfer przedstawia się Ziemicowi niczym Bóg zapytany przez Mojżesza o swoje imię w *Księdze Wyjścia*: „Jam jest, który jest!” (P 9). Materia głosu okazuje się wystarczająca, by dowieść istnienia bytu o charakterze nieziemskim, nadprzyrodzonym. Ziemia oznajmia: „Że jesteś – wiem! Nie pytam o to!”, po czym sam się przedstawia:

³⁰⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia...*, s. 49.

³⁰⁹ W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego...*, s. 174.

Jam jest, iż jesteś – Ty!
Mam w oczach łzy...
Tkwi w piersi gwoźdźny strzał...
U ramion – boski szal! (P 10)

Dowodem na istnienie duszy oraz bytów takich jak Bóg czy Szatan, są dla Szandlerowskiego rzeczy ulotne, łatwo wymykające się percepcji. W przypadku Boga/Lucyfera wystarcza samo brzmienie jego głosu, zaś o realności egzystencji Ziemia zaświadczą jego cierpienie, które w utworze opisane jest jako przeszywające pierś i wywołujące łzy. Bohater dramatu kocha, więc cierpi, a ponieważ cierpi – istnieje. Właśnie te dwa uczucia – miłość i cierpienie – warunkują byt i są ze sobą sprzężone, w pewnych momentach nawet tożsame. Bohater *Parakleta* pragnąłby za wszelką cenę odmienić rzeczywistość, ale zdaje sobie podświadomie sprawę, że jego wyobraźnia ma określone ograniczenia i nawet gniew, jaki napędza go do działania, nie jest w stanie tego zmienić. To zatem „duch tragicznie skrępowany małością ciała”³¹⁰, zirytowany niedoskonałością materii. Ostateczne wyzwolenie, które ma miejsce w IV Akcie, podobnie jak w *Prometeuszu wyzwolonym* Percy’ego Bysshego Shelleya jest raczej duchowe niż fizyczne, wynika ze skomplikowanych emocji i specyficznego sposobu odbioru rzeczywistości. Ten z kolei polega na skupieniu się na życiu duchowym, wartościach moralnych i pragnieniu samostanowienia o sobie samym. Zarówno Ziemia Szandlerowskiego, jak i Prometeusz Shelleya mają pewne rysy lucyferyczne, obaj przeżywają podobne cierpienia, o ile jednak bohater dramatu angielskiego poety uosabia czczy bunt, o tyle postać Szandlerowskiego stanowi narzędzie w rękach Boga, a także wyraz młodopolskiego, heroicznego buntu, który uwidacznia się w ówczesnej literaturze ęw różnych maskach i przeobrażeniach”³¹¹.

Bożenna – romantyczna muza czy młodopolska *femme fatale*?

Głównych bohaterów w dramacie Szandlerowskiego jest – jak powiedziano – dwoje, prócz Ziemia pojawia się Bożenna. Jest to postać zdecydowanie wymykająca się młodopolskim konwencjom. W *Paraklecie* nie jawi się jako modliszka, wamp ani nawet – wbrew temu, co pisze Gutowski – młodopolski ideał mitycznej androgyne. Szandlerowski wystylizował ją na heroinę, która spełniła swoją kwestionowalną moralnie powinność, zupełnie jak Beatrice

³¹⁰ A. Kowalczykova, *dz. cyt.*, s. 228.

³¹¹ M. Wyka, *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4, s. 81.

Cenci, tytułowa postać dramatów Shelleya, Słowackiego czy Astolpha Custine'a. To bohaterka romantyczna rozmiłowana w czarnych irysach, poszukująca kwiatu paproci. Posądzona o zielarstwo i praktyki magiczne, została uznana przez żądny krwi tłum za czarownicę i skazana na spalenie na stosie. Z początku motywacja ciżby wydaje się zupełnie jednoznaczna, akcja dramatu zyskuje jednak na głębi, jeśli przywołać symboliczne znaczenie wymienionych ziół, znane czytelnikowi dzięki lekturze zbioru listów *Confiteor*. Wówczas staje się jasne, że Bożenna została tak naprawdę zgładzona nie za praktykowanie czarów, lecz niedozwoloną miłość do Ziemia. Właśnie ta niejednoznaczność, ta możliwość, by w czynie kobiety doszukiwać się ukrytych motywacji, zbliża psychologię jej postaci do bohaterek znanych z dramatów romantycznych. Bożenna przypomina również Sofonisbę, która inspirowała autorów znajdujących się u progu romantyzmu³¹². Podobnie jak córka kartagińskiego wodza, dobrowolnie decyduje się na śmierć i bez słowa sprzeciwu wstępuje na stos. Posiada ponadto cechy greckich bogiń, którymi fascynował się Słowacki³¹³. Gdy szuka ziół w lesie i kwiatu paproci, przywodzi na myśl Artemidę, kiedy zaś spotyka Ziemia, przeistacza się we wstęgę „jutrzennego światła” – na kształt bogini Iris. To także Persefona, która po śmierci udaje się do krainy zmarłych, przypominającej „wnętrze w kształcie świątyni Westy” (P 81). Zyskuje tam możliwość kontaktu z istotami nadprzyrodzonymi – spotyka Chrystusa, Cherubina, Świętego Jana i Pontifeksa. Bohaterowie objawiają się jej kolejno niczym następujące po sobie halucynacje w *Kordianie* Słowackiego.

Bożenna jest zatem postacią niejednoznaczną, zaprezentowaną widzowi poprzez liczne nawiązania kulturowe. To kobieta, która pojawia się w dramacie u boku ukochanego na zasadach czysto partnerskich; wyłącznie wspólnymi siłami mogą oni przeprowadzić pomyślnie całe misterium. Pod koniec dramatu, kiedy „jak dwa promienie stopili się w żreniczną Jasność... są nieskończonością Ciszy i Światła”³¹⁴, realizują młodopolski ideał androgyne, stali się jednością.

Zarówno bluźniący przeciwko Bogu Ziemia, jak i posądzona o czary Bożenna wpisują się w romantyczny mit dobrego zbrodniarza³¹⁵. Są szaleni z miłości, a ich działania służą wyższemu dobru – przeniesieniu uczucia ze sfery ziemskiej poprzez sferę duchową w sferę boską na bazie przywoływanej wcześniej plotyńskiej hipostazy. Posłannictwo, jakie mają do wypełnienia na ziemi, czyni ich odizolowanymi od świata, któremu rzucają rozpaczliwe

³¹² W. Szturc, *Tradycje antyczne...*, s. 65–66.

³¹³ L. Nawerska, *O mitach greckich w mitycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, s. 56.

³¹⁴ Tamże, s. 153.

³¹⁵ A. Kowalczykowa, *dz. cyt.*, s. 138.

wyzwanie. Swój cel mogą osiągnąć wyłącznie dzięki pośrednictwu Chrystusa, który stanowi centralną postać *Parakleta* – takie umiejscowienie bohatera Nowego Testamentu wiąże się z przeświadczeniem romantyków, że dzieje Zbawiciela to największy dramat w historii ludzkości³¹⁶. W *Paraklecie* rolę trickstera odgrywa z kolei Lucyfer, to on stara się zdeprecjonować, a nawet wyśmiać miłość Ziemia oraz skompromitować jego ukochaną. Niemniej podobnie jak w *Fauście*, bez machinacji diabła ostateczne wyniesienie miłości Bożenny i Ziemia do Raju nie byłoby możliwe. W historii ich romantycznego uczucia Lucyfer odegrał rolę „mitologicznego łotrzyka i zwodziciela-manipulanta, boskiego szelmy i oszusta o merkurycznej zmienności, spoza sfery dobra i zła”³¹⁷. Albo inaczej: jest niczym Prometeusz, który kocha ludzkość, współczuje jej, ale i pogardza nią jednocześnie. O ile jednak w romantyzmie pojawia się „Diabeł zakamuflowany”, o tyle w dobie Młodej Polskiej, w tym u Szandlerowskiego, jest to „Diabeł jawny”³¹⁸, swą tożsamość ukrywający jedynie z początku. Podobnie jak w tradycji romantycznej, w *Paraklecie* pojawia się on „jako obcy, jako inny, zmusza bohatera do samookreślenia się, do odnalezienia własnego «ja»”³¹⁹. To postać pełna sprzecznych emocji, w wyniku których ogarnia ją całkowita bezsilność. Początkowo Lucyferowi udaje się zwieść Ziemia, między dwoma bohaterami dochodzi do starcia, w wyniku którego nawiązują oni skomplikowaną relację przypominającą przyjaźń – zupełnie jak Gilgamesz i Enkidu w sumeryjskim eposie. Lucyfer podczas dialogu z Ziemią mówi:

O, gdybym kochał – rozpiąłbym się krwawo
Na mej piersi płomiennej i wrzącej,
Raniłbym Cię mych źrenic złotawą,
Stracił usta w głąb nocy płonącej –
A modlitwą twojego imienia,
Co się we mnie miłością wpierścienia,
Omglił niebo jak srebrną kurzawą...
W grom rozkołysał święte drżenia
I zbudził Miłość...
(*wtula się w siebie*) (P 22)

Zazdrości Ziemiowi romantycznej miłości do Bożenny, pragnie to uczucie unicestwić, nie potrafi zrozumieć mężczyzny, ale jednocześnie go podziwia. Obaj egzystują zatem w symbiozie; Ziemia bez pomocy Lucyfera nie będzie w stanie doprowadzić misterium do końca, syci się jego miłością, uczy się emocji od samego diabła, diabeł natomiast – spełnia

³¹⁶ Tamże, s. 78.

³¹⁷ D. Ratajczak, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 24.

³¹⁸ W. Owczarski, *Diabeł w dramacie polskim. Z dziejów motywu*, Gdańsk 1996, s. 11–12.

³¹⁹ Tamże, s. 38.

swoją misję i ofiaruje człowiekowi na wzór Prometeusza czy Chrystusa światło, nową wiedzę, niedostępną wcześniej rodzajowi ludzkiemu:

ZIEMIC
(patrzy w dal – milczy)

LUCYFER
Milczysz?
Gdzieś utkwił rozwarte źrenice?
(radośnie)
W miłość...

ZIEMIC
(zapatrzony)
Ducha mego sycę...

LUCYFER
Moją miłością?

ZIEMIC
(milczy) (P 22-23)

Ich rozmowa ma charakter filozoficznej pogadanki, podobnej do tej, którą odbyli bohaterowie Żuławskiego w opowiadaniach *Kuszenie Szatana i Rozmowa z diabłem*. Lucyfer przekazuje Ziemicowi wiedzę, drwiąc z niego jednocześnie, a wszelkie próby polemiki kończą się zwycięstwem Niosącego Światło. Wobec zdekonstruowanej przez diabła miłości zrozpaczony bohater potrafi już tylko milczeć.

Trudno zatem odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, czy obiekt westchnień Ziemia – Bożenna, była zaledwie romantyczną, wyidealizowaną kochanką, czy może urastała do destrukcyjnej roli *femme fatale*. Nie jest ani jednym, ani drugim. To postać wyjątkowa na tle literatury XIX i początku XX w., pełniąca w dramacie ważną funkcję, o wiele bardziej istotna niż męski bohater. To w końcu ona zainicjowała proces duchowej przemiany, ona stawiała czoła wszystkim przeciwnościom zaprezentowanym w dramacie, ona wyszła z nich zwycięsko i doprowadziła do ponownego złączenia z ukochanym. W tym świetle Bożennę można uznać za główną heroinę opowieści zobrazowanej w *Paraklecie*.

Rekwizyty

Na nawiązania do dramatu romantycznego w *Paraklecie* wskazują również rekwizyty oraz aranżacja sceny. Podczas dramatycznego misterium miłości bohaterowie wyposażeni są w liczne akcesoria. Ważne atrybuty stanowią otwierające się *Tabernaculum* (symbol

przeistoczenia), po którym następuje *Communio*, czyli „Biesiada dusz” (P 113-114). Są to itineraria umożliwiające Ziemicowi i Bożennie, podobnie jak chrześcijaninowi podczas liturgii, transcendencję. Instrumentem umożliwiającym dokonanie ostatecznej duchowej transformacji jest krzyż stanowiący realną manifestację Boga w świecie rzeczywistym. Początkowo pojawia się jako słoneczny Krzyż, który zakochanych „przesłania [...] jasną, promienną tarczą” (P 123). Pacholę towarzyszące Pontifeksowi nie na darmo trzyma trójząb – jest to symbol morza. Pocałunek Bożenny i Ziemia stanowi podróż do wnętrza czasu w celu zmycia grzechu pierworodnego. Moment ten Ziemic komentuje takim wykrzyknieniem:

Pod Tobą modlnie – staję ja i Ona!
U Twojej przykłęka krynicy:
Miłość – w Wieczność roz tęskniona! (P 123)

To oczyszczenie jest konieczne, by można było przystąpić do ostatniego etapu miłosnego misterium. W IV akcie, kiedy przemiana ma się dopełnić i kiedy *sacrum* objawia się pod postacią Chrystusa, czas jego nieobecności dobiega końca, a tron i krzyż, na których przybywa Zbawiciel, ulegają rytualnemu zniszczeniu:

Tron i Krzyż!
Płoną... goreją...
ćmią się... gasną... dogasają...
Mrące, rdzawe błyski pełzają po nich...
tlą się, skwierczą, pryskają...
Nagle – kolumna płomienia strzeliła ku górze!
Tu – TRON i KRZYŻ runą w popielne zgliszcze! (P 143)

Szandlerowski nawiązuje tu do *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego. W dramacie wieszczka również pojawia się Pontifex oraz Pacholę, natomiast żona rzuca krzyżem, który rozbija się o gwiazdy³²⁰. Analogiczna sytuacja ma miejsce w *Paraklecie*. U Szandlerowskiego całe misterium polega na wielokrotnym poświęcaniu własnego życia przez głównych bohaterów przedostających się do kolejnych planów egzystencji. Ich śmierć ma miejsce kilkakrotnie – Ziemic umiera moralnie podczas pierwszej rozmowy z Lucyferem, Bożenna natomiast – płonąca na stosie. Na koniec oboje zostają przez Chrystusa przeniesieni do Raju. Wiąże się to z kairotycznym doświadczeniem czasu, podobnym do wykreowanego w *Nie-Boskiej komedii*. Jagodzińska pisze: „*Kairos* to czas, w którym podjęte przez człowieka działanie – będące przejawem świadomego uczestnictwa w misterium męki i zmartwychwstania Pana – domaga

³²⁰ Zob. A. Kowalczykowska, *dz. cyt.*, s. 239.

się ciągłego zaangażowania w *umieranie*³²¹.

Oba dramaty można odczytywać jako tragedie paschalne, a konkretnie dramaty adwentowe polegające na przeżyciu historycznej terażniejszości z elementami oczyszczenia i próby³²².

Większość rekwizytów zostaje wprowadzona w *Paraklecie* przy pomocy lirycznych didaskaliów. Góra, na którą patrzy Ziemic, podczas pojawienia się Lucyfera drży w posadach, świątynia Westy natomiast, w której po śmierci pojawiła się Bożenna, symbolizuje krainę umarłych. Przestrzeń jest tu więc żywa, podobnie zresztą jak u Słowackiego czy Krasińskiego. Ma swój własny charakter i stanowi coś więcej niż tylko pusty ozdobnik. Ruchowi scenicznemu towarzyszą ponadto liczne gry świetlne: uderza grom, ku górze sceny strzela żar, a „spocielała góra maleje, [...] drży skargą, nabrzmiwa bólem...” (P 56-57). To kolejne nawiązanie do tradycji romantycznej, przypominające scenę otwierającą *Samuela Zborowskiego*, w której pojawiają się duchy, postaci nadprzyrodzone i nawiązania do metempsychozy – wszystko to jest obecne również w *Paraklecie*, to wręcz nieodzowny element katabazy oraz transgresji poprzez egzystencjalne plany zaświatów.

Finalizacji misterium towarzyszy nieodstępny głos Lucyfera, który śpiewa na nutę *Requiem*:

Zajęczał. Uderzył w skrzydła – wzbil się...
Szum jego lotu jak ostra świszcząca
poprzez bezzębia leśne splątana wichura.
Głos LUCYFERA, głużony łopotem skrzydeł,
zda się być rozdzierającym „Requiem” (P 144)

Zakończenie dramatu nie pozostawia złudzeń, iż odbiorca miał do czynienia z czymś nierzeczywistym, z ulotnym misterium opisującym moment mistycznych zaślubin, weselem ukrytym pod maską filozofii oraz romantycznego sztafażu. Ostatnią scenę określa Szandlerowski w didaskaliach jako „najświętszą chwilę godów”, moment w którym „sen idzie w wieczność” (P 153).

Podsumowując, *Paraklet* powstawał pod wpływem silnych inspiracji tradycją romantyczną. Świadczą o tym: forma utworu, jego bezpośrednie nawiązania do dzieł romantyzmu, sposób obrazowania świata oraz kreacja bohaterów. Tekst przesycony jest oniryzmem i frenezją, bohaterami władają silne emocje, na scenie zaś pojawiają się postaci nadprzyrodzone, tłum oraz niedookreślone, symboliczne rekwizyty, takie jak Urna czy Sen, komentujące akcję. Również sztafaż w *Paraklecie* jest romantyczny – zaczerpnięty

³²¹ J. Jagodzińska, *dz. cyt.*, s. 71.

³²² Tamże, s. 220.

z *Nie-Boskiej komedii* i dramatów Słowackiego ma za zadanie przedstawić zbiór scenerii i rekwizytów sprzyjających odprawianiu misterium doskonałej miłości. Jeśli jednak mowa o wpływach poszczególnych tekstów kultury, najważniejsza wydaje się niemiecka filozofia sztuki. To ona, a w szczególności pisma Hegla i Schellinga, umożliwiły powstanie na gruncie polskiej literatury unikatowego zjawiska, jakim jest dramat biblijny.

2. 5. Maska Lucyfera

W każdym misterium ważną rolę odgrywa wcielanie się w różne postaci, w różne typy mające za zadanie odegrać swoją stałą, niezmienną rolę. Najbardziej charakterystyczną i zarazem złożoną osobowość posiada w *Paraklecie* Lucyfer stanowiący – mówiąc językiem psychoanalizy – uosobienie *id* Szandlerowskiego. To nie tylko, jak wspomniano w poprzednim rozdziale, trickster, ale też wyraziciel najgłębszych pragnień autora, jego rozterek oraz wewnętrznych pokus, przez które pisarz stanął przed dylematem: wybrać miłość życia czy może podążać za powinnością?

Lucyfer odznacza się niezwykle bogatą gamą cech: to przepelniony nostalgią melancholik z *Kuszenia Szatana* Żuławskiego, ponury wizjoner z *Rozmowy z Diabłem* tegoż autora, zrozpaczony buntownik z wiersza Micińskiego, groteskowy Boruta z *Zakłętego kręgu* Lucjana Rydla bądź nieprzebrana siła, energia podświadomości świata z *Anima luciphera* Leopolda Staffa.

Wyobraźnia podsuwała człowiekowi na przestrzeni wieków najprzeróżniejsze wizje diabła, od średniowiecznych monstrów podobnych do smoka (*Boska komedia* Dantego) po nieudolne duchy, które nie mogą się równać ze sprytem człowieka (*Siedem pigulek Lucyfera* Sergiusza Piaseckiego)³²³. Młoda Polska pełna była obrazów diabła, Tadeusz Błazejewski pisze nawet, że epoka ta „nie tylko akceptuje Lucyfera, ale traktuje tę postać jako model nowego człowieka”³²⁴. Nic więc dziwnego, że i w *Paraklecie*, dramacie-misterium będącym obrazem zejścia do kolejnych kręgów zaświatów, prócz postaci abstrakcyjnych znanych z kultury i literatury, symbolicznych „zmarłych”, najważniejszą rolę odgrywa sam Lucyfer. Pod pewnymi względami w *Paraklecie* jest on przedstawiony w sposób wyróżniający się na tle epoki – odgrywa niebagatelną rolę w akcji dramatu (wypowiada aż cztery monologi, w tym jeden, obszerniejszy, tuż przed własną śmiercią), gdyż pomaga w tworzeniu „kontr-biblijnej

³²³ Obszerne prace na ten temat różnych upostaciowień Szatana napisali Michał Rożek (M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Warszawa-Kraków 1993) oraz Piotr Oczko (P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005).

³²⁴ W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 74.

narracji Szandlerowskiego³²⁵. Właśnie dlatego należy poświęcić mu kilka słów uwagi.

Rola Lucyfera w dramacie

W dramacie Lucyfer jawi się raz jako siła groźna i nieokiełznana, raz jako słaby, pograżony w chronicznej melancholii zły duch. Niezmiennie przewodzi jednak skarnawalizowaną przestrzenią tragedii³²⁶. Średniowieczne zabawy ludowe (włączając w to palenie czarownicy na stosie) mieszają się w *Paraklecie* ze światem pozazmysłowym, fantastycznym, łącząc w sobie jednocześnie misterium zaślubin³²⁷. Nad całym obrzędem czuwa Lucyfer, który pojawia się już na początku I aktu, jeszcze przed wkroczeniem Ziemia na scenę. Jest niewidzialny, utkany z nadzmysłowej materii, operuje samym tylko głosem. Sprawia wrażenie arcykapłana przeprowadzającego wtajemniczonych przez misterium, mówiąc do nich: „Społem, siostry! społem – społem! Wiążcie koło! Stańce kołem!” (P 6). W odbiorcach dramatu ma narastać niepokój, symbolika koła (a nawet czartowskiego kręgu) naprowadza bowiem na tajemne misterium, siostry zaś, towarzyszki Szatana, to zapewne sabat współpracujących z siłami nieczystymi czarownic. Warto zauważyć, że podobna scena przedstawiająca spiskujące diabły otwiera *Raj utracony* Milтона, na tym oparte są również dialogi w *Lucipherze* Van den Wondela; jednak zarówno w przypadku angielskiego eposu, jak i duńskiego dramatu Zło nie knuje planów, by zgubić dwoje zakochanych, gdyż jego pragnieniem jest szerzej zakrojony projekt: zagłada całego świata. Jednocześnie w obu przypadkach Pandemonium wydaje wojnę nie ludziom, a Bogu i całemu jego stworzeniu. Podobne „diabelskie sądy” pojawiają się i w literaturze polskiej, są więc głęboko zakorzenione w rodzimej kulturze. Najznamienitszy przykład stanowi bodajże *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*, polski tekst nieznanego autora z 1570 r. Ale i w tym w przypadku siły zła pragną zgubić nie jednostkę, a cały rodzaj ludzki. Czy Lucyfer w *Paraklecie* żywi podobne zamiary? Czy może przypomina bardziej Mefistofelesa z *Fausta* Goethego, „częstkę tej siły, która wiecznie złego pragnąc, wiecznie czyni dobro”, wpisując się jednocześnie w mit dobrego zbrodniarza³²⁸?

³²⁵ Tenże, *Problem Tekstu kontr-biblijnego w epoce Młodej Polski. Uwagi wstępne*, [w:] *Biblia w literaturze Młodej Polski. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel i J. Makowiecki, Gdańsk 2013, s. 213.

³²⁶ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio, Kraków 1975, s. 154.

³²⁷ M. Cieśla-Korytkowska, *Caractère national et supranational de la littérature*, Kraków 1996, s. 346.

³²⁸ A. Kowalczyk, *dz. cyt.*, s. 138.

Z całą pewnością jest „diabłem młodopolskim”, przepełnionym melancholią, bezbrzeżnym smutkiem, a także tęsknotą, zdominowanym przez poczucie krzywdy bytem wędrującym przez świat³²⁹. Na jego postać składa się wiele niekiedy sprzecznych elementów. Szandlerowski, doskonale poruszający się po młodopolskiej estetyce, korzystał z szerokiego wachlarza nawiązań kulturowych oraz literackich, eksploatował ponadto trendy panujące we współczesnych mu tekstach.

Właśnie dlatego w *Paraklecie* towarzyszą Lucyferowi byty abstrakcyjne, których – podobnie jak jeźdźców Apokalipsy – jest cztery. Należą do nich: Ból, Krew, Jęk oraz Łzy. Błyszczą nad Ziemicem, który zdaje sobie sprawę, że miłość, jaką płonie do Bożenny, to afekt zakazany. Diabeł zamierza wykorzystać słabości bohatera, który szuka i błądzi, który czuje się królem, dlatego dzierży w dłoni kostur, symbol władzy. Swoją głowę mężczyzna opisuje jako „upaloną żarem” (P 8) i rzeczywiście, jest rozdarty między dwiema równorzędnymi wartościami – z jednej strony pragnie spełnić swoje ziemskie posłannictwo, z drugiej zaś pociąga go miłość do Bożenny, istoty nie z tego świata, przypominającej nimfę z ballady Johna Keatsa *La Belle Dame sans Merci* albo kochankę rycerza Percivala. Przynależy zarówno do świata dnia, jak i nocy: „Idę o pełni srebrnej... i o nowiu... / Idę w noc zadeszczoną... i w słońca złotowiu” (P 8), uosabia więc miłość czystą, ale i taką, która związana jest z seksualną sferą życia człowieka. Kobieta nazywa się ponadto „królem-ptakiem”, a zatem władczą sił nadnaturalnych. Był to popularny symbol, zwłaszcza w utworach romantycznych, uobecnił się między innymi w *Dziadach* Mickiewicza, ale i w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego, gdzie Chór Ptaków Nocnych oraz Puchaczy reprezentuje świat pozazmysłowy, metafizyczny, nieosiągalny dzięki tradycyjnemu postrzeganiu. Ptaki nocne oznaczają ponadto grzech, ponętę ziemskiej cielesności, którą opętany jest – nazwany tak nieprzypadkowo – Ziemic, jeden z głównych bohaterów *Parakleta*. Jego rozterka polega na zmaganiu się sił ciała i ducha.

Problem ten analizuje Michał Rożek w książce *Diabeł w kulturze polskiej*:

[...] w ostatecznym rozrachunku również na ludzi świeckich wpływał ideał życia, jaki wyrwali mnisi, aby obronić się przed „nocnymi iluzjami” atakującymi ciało, które właśnie nocą wymykało się spod kontroli rozumu, brukając się erotycznymi snami i polucjami. W ten sposób mężczyźni przezwyciężyli brzydką stronę istoty ludzkiej – ciało, by stać się tylko duszą i tym samym upodobnić się do Boga. Uważano, że przez ascezę i walkę z diabłem człowiek jest w stanie wyrwać się ze szponów natury, której najbardziej niebezpiecznym aspektem jest grzeszne ciało. Celowali w takim myśleniu głównie mężczyźni³³⁰.

Ziemic jest ponadto człowiekiem silnie podkreślającym swój indywidualizm,

³²⁹ Por. A. Mazanowski, *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, Kraków 1902, s. 120.

³³⁰ M. Rożek, *Diabeł w kulturze polskiej*, Warszawa-Kraków 1993, s. 72.

odrzucającym autorytety, pragnącym znaleźć własną drogę. W jego przekonaniach pobrzmiewa choroba młodopolskich twórców, których bolączki doskonale wyraża szeroko rozumiany termin nietzscheanizmu. Szandlerowski zdaje sobie jednak sprawę z zagrożenia, jakie niosły błędne, nazbyt entuzjastyczne interpretacje niemieckiego filozofa, a remedium usiłuje odnaleźć w doktrynie katolickiej. Dlatego sylwetka Ziemia pokazana zostaje niejako ku przestrodze. Jako człowiek znajdujący się pomiędzy dwoma biegunami, silnie podkreślający własne „ja” oraz odrzucający ogólnie przyjęte dogmaty dotyczące dobra i zła, jest przez to szczególnie narażony na kuszenie Szatana. I rzeczywiście, w *Paraklecie* Lucyfer wykorzystuje tę słabość. Spada na człowieka wraz z Bólem, Krwią, Jękiem oraz Łzami, miesza mu zmysły, raz po raz usiłuje rozpocząć prowadzącą do złudnych wniosków konwersację, by wreszcie podstępem doprowadzić go do bluźnierstwa przeciw Bogu. Zatem spotkanie z diabłem, będącym *alter ego* Ziemia, to dla Szandlerowskiego sposób, aby wyrazić lęk przed samym sobą. Szatan działa przeciw „z przyzwolenia Boskiego, karząc grzeszników czy wodząc ich na pokuszenie”, jak diagnozuje Robert Muchembled w *Dziejach diabła*³³¹. Szandlerowski, pisząc *Parakleta*, był tego doskonale świadom, dlatego właśnie przedstawia Ziemia jako słabego grzesznika, podatnego na manipulację.

Bohater daje się zwieść, przeświadczony, że rozmawia z Bogiem, choć tak naprawdę rozpoczyna dysputę z przebrany z Lucyferem w masce. Zwierza się nawet Królowi Kłamstw ze swych trosk:

Jam jest, iż jesteś – Ty!
Mam w oczach łzy...
Tkwi w piersi gwoźdźciny strzał...
U ramion – boski szal!
Ty świąty dźwigasz... ja ogromy
Bólu, co zrósł już, źrzał!
Co warczy we mnie, jak Twe gromy
Dookół trwożnych skał! (P 10)

Zrazu Ziemia w swej elegii podkreśla niemoc oraz ułomność ludzkiej natury, z którą musi się mierzyć. Spodziewa się jednocześnie boskiej interwencji, cudu, pociechy bądź wsparcia. Lucyfer w przebraniu Boga drwi wszakże z bohatera, umyślnie nie spełnia jego oczekiwań. Jest to z jego strony praktyka, którą Gutowski określa jako „bunt dialogu”³³². Diabeł to przede wszystkim polemista, który obrał sobie za cel zwiedzenie Ziemia na manowce³³³. W międzyczasie zjawiska meteorologiczne przybierają na sile – są odzwierciedleniem emocji

³³¹ R. Muchembled, *Dzieje diabła*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009, s. 138.

³³² W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 121.

³³³ Tamże.

jakie opanowały Ziemia, dodają też całej scenie silnego dramatyzmu. Przebiegłe poczynania Lucyfera doprowadzają człowieka do jeszcze większej rozpacz, która nie zostaje uśmierzona nawet podczas rozmowy z rzekomym Stwórcą i z czasem przeistacza się w szal artysty. Przeświadczony o swojej mocy, niczym bohater dramatu romantycznego, Ziemia w porwywie silnej zapalczywości przeklina samego Boga:

O, słysz mię, Panie!
Jeśli moc Twoja w gromowym jest obłoku...
W błyskawicy – w huraganie...
Chylę się przed Twą twarzą – gnę...
Ale Cię klnę
Mych gorczyźnych ust piołunem!
Ale przeklinam Cię Tobą – piorunem... (P 11-12)

Mystyfikację demaskuje Krzak Ognisty oraz Syn na Krzyżu, a więc postaci związane z kręgiem biblijnym, uosabiające ziemską manifestację prawdziwego Boga w świecie ludzi. Gdy jednak Ziemia, zorientowawszy się w swej pomyłce, prosi siłę wyższą o interwencję, o ukojenie jego cierpienia, wówczas Jezus znika, a bohater pozostaje sam na sam ze swoją rozpaczą. Sytuację ponownie wykorzystuje Lucyfer. Pojawia się raz jeszcze, by dalej zwodzić swoją ofiarę; tak rozpoczyna się drugi dialog między człowiekiem a diabłem.

Ziemia, nie mogąc znaleźć ujścia dla swych sprzecznych emocji, wyznaje, że cierpi, jego rozmówca zaś porównuje zrozpaczonego bohatera do „żętego łąnu na krwawym sierp” (P 16). Tak oto Lucyfer wykorzystuje chwilową słabość bohatera, mówi mu rzeczy, które ten pragnie usłyszeć. Następnie Ziemia wspomina, iż jego męki wynikają z miłości, miłości na wskroś ziemskiej, cielesnej. Wspólnie z Lucyferem dochodzą do wniosku, że nie ma ona nic wspólnego z miłością Chrystusa.

Wyrzuty sumienia umożliwiają manipulację człowiekiem. Dlatego Lucyfer odpowiada: „Miłość – jestem ja!..” (P 18), degradując w ten sposób uczucie wyłącznie do seksualnego popędu. Szydzi jednocześnie z chrześcijańskiego *caritas*, które określa jako postawę ulotną, mglistą, pozbawioną tak naprawdę wszelkiej podmiotowości. Miłość ziemską, nad którą władzę sprawuje Lucyfer, jest jednak grzeszna, z czego Ziemia doskonale zdaje sobie sprawę. Zakochany mężczyzna określa ją jako „jęk i ból” (P 21), lecz zaślepiony, nie dostrzega większego, boskiego planu i w danym momencie pragnie jedynie złączyć się z ukochaną. Chwila słabości zapoczątkowuje jego upadek, a chęć miłosnego spełnienia to źródło wszystkich katuszy. Aby więc ulżyć cierpieniom i zrealizować się w rozkoszach ziemskiego afektu, Ziemia oddaje się pod panowanie Szatana, który bez skrpułów mianuje się jego

królem (P 21). Tak Lucyfer, zdobywszy absolutną władzę nad bohaterem, ucieka się do okrutnego szyderstwa:

Twoja tęsknota – to ducha przekleństwo.
Twoja tęsknota – to serca szaleństwo.
Ociekasz krwią, a męka pierś ci porze! (P 23)

Paralelizmy składniowe i silny dramatyzm sprawiają, że wypowiedź wywołuje na bohaterze piorunujący efekt. Ziemic nie zdaje sobie jeszcze sprawy z tego, że jego miłość wzniesie się na wyższy poziom. Wiedzę tę – choć podświadomą – posiada wyłącznie Bożenna, która przekaze mężczyźnie swoją mądrość podczas spotkania w zaświatach. Ziemic wszakże w pierwszym akcie jest tak pochłonięty przez świat materialny, że nie dostrzega możliwości przeniesienia uczucia do świata boskiego, ponadmaterialnego. Właśnie dlatego – w wyniku nie tylko swej pychy, ale i ignorancji – ulega kuszeniu Szatana. Jego początkowy dialektyczny opór jest z góry skazany na porażkę, ponieważ bohater nie wierzy w swoje własne argumenty. Próby przekonania – prędeż chyba samego siebie niż Lucyfera – że miłością jest Bóg, okazują się zupełnie bezskuteczne. Lucyfer, pewien swego zwycięstwa, przedrzeźnia Ziemicą, demaskując się jednocześnie: „Bom jest, iż jesteś – ty!” (P 21). Bohater dramatu nie ma już najmniejszych wątpliwości, że padł ofiarą okrutnej maskarady, że zwiedziony przez siłę nieczystą, zbluźnił przeciw Bogu. Mimo to kontynuuje rozmowę z diabłem, który konsekwentnie usiłuje przewartościować wszystko, w co Ziemic wierzył do tej pory. Lucyfer w sprytny sposób uderza w kolejne podstawy wiary chrześcijańskiej, mówiąc nie o Jakubowej drabinie, lecz studni. Następnie pyta Ziemicą, czy krzyż krwawy, biczowanie, wreszcie śmierć są warte tego, aby rezygnować z miłości doczesnej, będącej dla głównego bohatera synonimem szczęścia oraz życiowego spełnienia. Szatan wskazuje ponadto, że „cześć, pamięć, hołd – jak dym ulata” (P 24) w mrokach dziejów i że cierpienie milionów ludzi wcale nie przyniosło światu zbawienia, wręcz przeciwnie, z pokolenia na pokolenia każdy człowiek doświadcza tego samego bólu. To kolejny przykład bardzo pokrętej dialektyki, godzącej w podwaliny dogmatów wiary wyłożonej między innymi u Orygenesesa w pracy *Duch i ogień*. Lucyfer wciela się w rolę „ironicznego i bezlitośnie krytycznego obserwatora życia Chrystusa, a zarazem świadka degradacji wartości chrześcijańskich (miłości, ofiary) w historii”³³⁴. Warto zauważyć, że podczas tej wymiany zdań Ziemic z wielką rezerwą wspomina o swych uczuciach, wszelako Lucyfer, który zdążył poznać duszę śmiertelnika podczas ich pierwszego spotkania, zdobytej wiedzy nie waha się

³³⁴ W. Gutowski, *Wśród szyfrów...*, s. 33.

wykorzystać przeciwko człowiekowi dysponującemu bardzo ograniczoną percepcją. Mówi, że serce Ziemia przepętna tęsknota (P 23), że mężczyzna cierpi (P 16). Manipuluje bohaterem, który zwiedziony na manowce przez własną, nadmierną emocjonalność potwierdza przypuszczenia Szatana. Ostatecznie Ziemicowi nie pozostaje nic innego, jak tylko szukać spełnienia ziemskich pragnień w świecie sennych fantazji, lecz i ta forma uczuciowego zaspokojenia zostaje przez Lucyfera wykpiąca jako iluzoryczna, wręcz godna pogardy: „W głąb runiesz – jak rozpękły dzwon, / Bo któż ci drogę wskaże?”. (P 26). „Głąb” wspomniana w jego wypowiedzi symbolizuje nicość snu.

Bohater przyznaje rację Lucyferowi, który wykorzystuje swe zwycięstwo, by wreszcie zakwestionować wszechmoc Boga:

Cóż – On? Cóż – krzyż?! Cóż... Miłość – Bóg?!
(tryumfuje)
Już zwolił porwać cię wicherze
I zbłąkanemu – w ślepej chmurze
Wisieć, aż ból ci pióra zrdzawi! (P 26)

W chwili gdy udręczony Ziemic porównuje się do Chrystusa, który „od stuleci... tysiącleci” (P 27) niesie swój krzyż, diabeł wybucha śmiechem i odlatuje. Słowa człowieka to puste frazesy, z czego obaj bohaterowie doskonale zdają sobie sprawę. Zwycięstwo Lucyfera nad Ziemicem jest zatem całkowite, a klęska człowieka okaże się brzemienne w skutkach. Posłannictwo miłości, które mężczyzna musi spełnić na ziemi razem z Bożenną, spoczywa od teraz wyłącznie na barkach jego ukochanej.

Z kobietą diabeł nie podejmuje jednak próby wejścia w żaden dialog, prawdopodobnie dlatego, iż wie, że jego trudy z góry skazane będą na porażkę. Szandlerowski przypisał bowiem bohaterce szereg duchowych walorów: jest cnotliwa, inteligentna, niezachwiana w wierze, dostrzega głębszy zamysł Boga wobec miłości, jaka połączyła ją z Ziemicem. Obdarzona wiedzą tajemną, Bożenna pada jednak ofiarą o wiele bardziej ordynarnego, wulgarnego zła – zostaje zaatakowana przez opętany żądzą mordy tłum oraz skazana przez Sędziego na stos za swoją miłość. Oskarżona o czary, próbuje się bronić: „Wiem – czar mój, żem wieczną żalobą... / Że nie znam słońca, jak noc nie zna żarów...” (P 32). Jej tłumaczenia okazują się jednak bezskuteczne, za mocno bowiem odnoszą się do sfery duchowej człowieka, za słabo zaś znajdują ugruntowanie w faktach. Kobieta musi zatem umrzeć, ponieważ, jak podkreśla, tuliła kwiat paproci oraz irys czarny (P 36). Z początku mogłoby się mylnie wydawać, że powodem skazania stało się zainteresowanie kobiety sztuką zielarską, wszak była to praktyka przypisywana czarownicom po ukazaniu się w XV w. *Malleus*

Maleficarum (Młota na czarownice) Heinricha Kramera oraz prac Jeana Bodina z wieku XVI. Niczym w dramacie baśniowym, Bożenna wciela się w rolę czarownicy, nie jest jednak, jak u Rydla w *Zaczarowanym kole* czy w *Arfie* Szukiewicza, przeciwniczką protagonisty³³⁵. Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, to ona bohaterką jest pierwszoplanową, co nie przekreśla archetypiczności jej postaci – postaci Jungowskiej Wielkiej Matki³³⁶. Uosabia prawo natury i życia, znajdując się jednocześnie w opozycji do Ziemicowego (czyt. ziemskiego) prawa ducha i kultury³³⁷. To właśnie dlatego Lucyfer nie odnajduje przystępu do Bożenny. Należy jednak podkreślić, że poza Jungowskimi archetypami mamy w tym wypadku do czynienia z mową ezopową, niemożliwą do rozszyfrowania bez wcześniejszej lektury zbioru listów. Kwiat paproci oraz irys czarny symbolizują w danym kontekście dramaturgicznym praktyki zielarskie, ale nie należy zapominać, że w zbiorze *Confiteor* oznaczają ponadto zakazaną miłość, jaka połączyła Szandlerowskiego z Beatus. Mając to na uwadze, cała scena nabiera zupełnie nowego znaczenia, a Bożenna zostaje skazana nie tylko za czary, lecz również za niedozwoloną miłość do mężczyzny, co potwierdzają niejednoznaczne przemowy Sędziego.

Skąd przybywa diabeł Szandlerowskiego?

Warto przyjrzeć się również sztafażowi, jaki towarzyszy Lucyferowi, gdy ten pojawia się przed obliczem Ziemicą. Urzeczywistnia się bowiem głównie pod postacią destrukcyjnych sił natury. W I Akcie jest górą, która eksploduje lawą i wokół której gromadzą się burzowe chmury:

Uśpione ciemię góry spłonęło purpurą pożarą.
Roją się węże błyskawic... wiją się... syczą... splatają dookoła wierzchołka góry złocistą koronę...
[...]
Góra chwieje się... dygoce... Sypią się z niej skaliste zwały jak krople rosy porannej, gdy wichr łodygą kwiatu zatarga... (P 9)

Obraz ten napawa lękiem, pociąga za sobą niebezpieczeństwo – nie tylko ze względu na zagrożenie, jakie niesie wybuch wulkanu. To symboliczna erupcja energii podświadomości Lucyfera, który znajduje się przed punktem zwrotnym swojej egzystencji – wspomina swoją utraconą miłość do Boga oraz decyduje się skonfrontować ze Stwórcą osobiście, na prawach

³³⁵ Por. A. Podstawka, *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Lublin 2006, s. 151.

³³⁶ Zob. A. Mikinka, *Kobiecość uległa i kobiecość tryumfująca...*, s. 97–110.

³³⁷ Por. Z. Bitka, *Wędrowanie do kresu cierpienia. Motywy archetypowe i symboliczne w prozie Jerzego Krzysztonia*, Opole 2001, s. 88.

dwóch równorzędnych bytów. Również symbolika piorunów-syczących węży przepełnia nie małym niepokojem, gdyż sprawiają one wrażenie czegoś przerastającego ludzkie pojmowanie, okultystycznego symbolu, takiego jak na przykład *crux serpentes* albo kaduceusz.

Lucyfer wszakże w toku akcji dramatu nieustannie ulega przemianom, a metamorfozy te z każdym kolejnym przeobrażeniem sprawiają, że jego istota degradowuje się coraz bardziej, co wskazuje na ostateczne zwycięstwo manichejskich sił dobra. W Akcie IV zmienia się już w usypisko popiołu:

(prochy spalają Lucyfera w żuźle w popioły...)
(zgliszcze urosło w kurhan:)
(... KURHAN – WYZWOLENIE...) (P 145)

Dekonstrukcja egzystencji jest efektem katabazy, jaką odbyli Ziemic i Bożenna, zachodzi także dzięki boskiemu wstawiennictwu, bez którego ich miłość nie mogłaby się urzeczywistnić na najwyższym, egzystencjalnym planie. Tak afekt dwojga zakochanych zwyciężył ostatecznie zło. Albowiem w obliczu miłości chrystusowej, prometejskiej zło przeistacza się z wielkiej góry w górę popiołu o okazałych rozmiarach: „zgliszcze urosło w kurhan” (P 148). Lucyfer przeobraża się więc – ale nie znika całkowicie, nadal może poszczycić się okazałymi rozmiarami, może czeka nawet, by zupełnie jak feniks z popiołów kiedyś znowu się odrodzić.

Dlaczego Lucyfer zdecydował się ostatecznie ustąpić wobec Boga? Czyżby mimo wszystko podświadomie pragnął, aby urzeczywistniła się miłość Ziemic i Bożenny? Tak jak niegdyś zdobył się na odwagę, by zbuntować się przeciwko stworzeniu, tak teraz poświęcił samego siebie dla wyższej sprawy. W swym monologu poprzedzającym śmierć mówi:

Twym prochem – miłość dla mię zmarłą – zbudzę!
A pomstę zdławię spopielonem trzewem!
(miłośnie – łzawo)
Wezmę Twe prochy! Nie skalam... nie zbrudzę!..
Raz pierwszy dotknę Cię piersią plugawą...
Jej żrące ognie – Twym pyłem ostudzę,
I na wiek zgorzę słoneczną złotawą! (P 145)

Należy pamiętać, że Księżę Ciemności i Bóg-Metatron są przecież w *Paraklecie* równorzędnymi bytami, a ich miłość jawi się odbiorcy jako paralelna w stosunku do miłości Ziemic i Bożenny. Stąd tyle zrozumienia ze strony Lucyfera w stosunku do dwojga śmiertelników, którzy pragną się odnaleźć. Po wypowiedzeniu ostatniego monologu wcześniejsze kuszenie diabła wydaje się czystą kokieterią wynikającą

z własnych, niezaspokojonych pragnień. Lucyfer tak mocno kochał Boga, że aż musiał go znienawidzić („Kochałem! – i dlatego musiałem Ci sprostać.../ Kochałem! – a niż żrącą Miłością się chłostać, / Stokroć ważyłem pomstę Twą obronną”) (P 56).

Istotny wpływ na kształt *Parakleta* miała też doktryna katolicka, która w znacznej mierze konstytuowała światopogląd autora. Niecałkowite zwycięstwo Dobra nad Złem bierze jednak swe źródło z manichejskich przekonań Szandlerowskiego, a także z jego zainteresowań wczesnochrześcijańską gnozą (wspomniana przy okazji omawiania *Confiteor* wiara w istnienie nadrzędnego bytu, Abraksasa). Szandlerowski, tworząc dramat, inspirował się przede wszystkim poglądami gnostyka żyjącego na przełomie I i II w. n.e., Bazylidesa, który mówił o prabóstwie, na cześć którego powstał świat łączący w sobie elementy dobra i zła. Bóg i Szatan są w tym ujęciu – podobnie jak w *Paraklecie* – zaledwie jego dwoma równorzędnymi obliczami³³⁸. W dramacie Szandlerowskiego widać również nawiązania do Walentyna Egipcjanina: Abraksas nie pojawia się w dramacie jako byt fizyczny, lecz jako „prabyt”, przypomina raczej pierwotną otchłań, *bythos*, za sprawą siły myślowej którego wyłonił się świat³³⁹. Wiara w prabóstwo (Lucyfer mówi w Akcie II: „To – chociaż zwano mię Aniołem, / Byłem – jak Bóg! Dwa Bogi – społem!.. (P 55)), o którym mowa zarówno w *Paraklecie*, jak i w zbiorze *Confiteor*, zakłada przecież współistnienie zbalansowanych, przeciwstawnych sił. Gnostycką proveniencję Lucyfera potwierdzają ponadto słowa samego diabła, który przedstawia się w taki sposób: „Jestem Ci... jestem... Anioł – Jutrzenka!” (P 55). Symbol mąk stanowi gwiazda znajdująca się na czole bohatera (P 20), a jego skrzydła określają wschód i zachód (P 55), obejmują więc dwa z czterech możliwych kierunków, za pomocą których opisuje się wędrówkę słońca po nieboskłonie. Jest to symbol wiedzy tajemnej, stanowiącej zarazem wyznacznik indywidualizmu Lucyfera, przyczynę cierpień.

Towarzysze diabła, postaci niematerialne, takie jak Jęk, Urny czy Moce, to gnostycy archontowie, stwórcy niedoskonałego, wypełnionego bólem i niesprawiedliwością świata, odpowiedniki sumeryjskiego *me*, stanowią też – do pewnego stopnia – odzwierciedlenie idei platońskiej. Szandlerowski wprowadza ich na scenę, podążając tym samym za młodopolskimi trendami, wszak podobny zabieg pojawia się chociażby w *Akropolis* Wyspiańskiego, dramacie poprzedzającym o pięć lat powstanie *Parakleta*. Dzięki temu zabiegowi przestrzeń utworu napisanego przez Szandlerowskiego przypomina Pleromę, pierwotny chaos, z którego drogą hipostazy wyłoniła się doskonała miłość między Ziemicem

³³⁸ Por. C. G. Jung, *Septem Sermones ad mortuos*, [w:] tenże, *Wspomnienia, sny, myśli*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1999.

³³⁹ K. Rudolph, *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, Edinburgh 1983, s. 62.

a Bożenną.

Prócz bliskowschodnich mitów i gnostycyzmu z pierwszych wieków naszej ery, autor *Parakleta* sięga do bardzo starych wyobrażeń oraz idei, a na jego wizję Lucyfera wpływ miało wiele motywów literackich. Korzystanie ze zróżnicowanych źródeł, łączenie toposów, wyobrażeń i nawiązań odróżnia Szandlerowskiego od większości twórców młodopolskich. Wspomniano już o *Raju utraconym*, *Postępku prawa czartowskiego*, a także dramacie Van den Wondela. W tych tekstach diabeł prezentuje się jako istota na wskroś materialna, posiadająca szkaradną fizjognomię i potężne, powykręcane, smocze cielsko. Lucyfer Szandlerowskiego, choć pod wieloma względami budzący podobny strach, jest znacznie bardziej wysublimowany – niczym starotestamentowy Bóg manifestuje się pod postacią sił natury oraz zjawisk zachodzących w przyrodzie. Z początku diabeł pojawia się pod postacią głosu dudniącego w przestworzach, później zaś przeistacza się w noc, która zapada nad światem. Mówi wprawdzie do Ziemia, że przybył „spod jego strzech” (P 20), lecz ma tak naprawdę bardzo niewiele wspólnego z ludowymi wyobrażeniami Złego. Mimo to, podobnie jak w *Raju utraconym* czy *Postępku prawa czartowskiego*..., organizuje wiec, podczas którego przewodzi chórom potępionych. Nie jest to jednak chór skruszonych dusz, znanych ze średniowiecznych wyobrażeń Piekła, to raczej lament prawdziwych grzeszników, butnych i krnąbrnych, tych z *Boskiej komedii*. U Szandlerowskiego *musica inferni* brzmi następująco:

Przekleństwo! Hańba! Srom!..
Za jego moc, za zemsty grom!..
Przekleństwo Mu! O, gorze nam!
Duś... dław nas... depc!.. pal.. rwij... i łam! (P 46–47)

Wizja piekła przypomina średniowieczne tortury polegające na katuszach fizycznych, znane między innymi z obrazów Fra Angelica, Stephana Lochnera, Jana van Eycka, Hieronima Boscha czy Hansa Memlinga. Widać tu również wpływ barokowej transgresji, polegającej na zamiłowaniu ówczesnych ludzi we wszystkim, co przesadnie makabryczne oraz naznaczone tragicznością³⁴⁰. Jest to zatem połączenie piekła kaznodziejskiego, odmalowującego męki gotowane grzesznikom po śmierci oraz piekła ikonograficznego, zawierającego sceny pełne przemocy³⁴¹. Nie brak i XVII-wiecznego dramatyzmu, znanego chociażby z *L'art de bien vivre et de bien mourir* Antoine'a Vérarda albo też z *Przeróżliwego echa trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza. Podobnie więc jak *Boska*

³⁴⁰ R. Muchembled, *dz. cyt.*, s. 175.

³⁴¹ M. Kazańczuk, w *kręgu piekła barokowego*, „Teksty Drugie” 1998, z. 6, s. 24.

komedia, *Paraklet* łączy wizję piekła ludowego i teologicznego³⁴² – zaświaty w dramacie pozostają miejscem zniewolenia przez wszystko, co zmysłowe oraz związane z cielesnością, stąd zarówno obrazy tortur, jak i teologiczna refleksja na temat pochodzenia zła.

Lucyfer Szandlerowskiego, pozbawiony cielesności w ścisłym znaczeniu tego słowa, nie może jednak straszyć szpetnym obliczem – jak na witrażach Wita Stwosza – ani objawiać się w groteskowym, zagranicznym przyodziewku³⁴³, nie mówiąc już o występowaniu pod postacią gnijącej padliny³⁴⁴, czy tym podobnych okropieństwach znanych z literatury, sztuki i ludowych wyobrażeń. O jego potworności i okrucieństwie informują nas wyłącznie relacje chóru podlegających mu, cierpiących katusze grzeszników. Na podstawie didaskaliów zamieszczonych w *Paraklecie* wiemy ponadto, że Lucyfer posiada czarne skrzydła, będące atrybutem nocy – są zbudowane z materii delikatnej jak świat po zmroku, ich konsystencja jest ulotna, zakrywa prawdę. Na tym w *Paraklecie* kończą się jego cechy fizyczne. Niemal identyczny obraz znaleźć możemy w wielokrotnie wspomnianym już dramacie Micińskiego. Podobnie jak u autora *Bazyliissy*, zatapianie się Lucyfera w noc opisane zostało w didaskaliach *Parakleta* jako otulanie się ich miękkim puchem skrzydeł (P 55). Ziemic prosi diabła, aby odsłonił swe oblicze, Lucyfer okazuje się jednak „nocą otchłanną” (P 19), kwintesencją ciemności oraz wiedzy tajemnej, ukrytej przed oczami zwykłych śmiertelników.

Młoda Polska był to czas fascynacji biblijnymi postaciami zwyczajowo uznawanymi za złe (jak na przykład Kain czy Judasz)³⁴⁵. Ponieważ bohaterowie ci byli wielokrotnie romantyzowani, siłą rzeczy wymykali się turpistycznym opisom oraz chwytom literackim charakterystycznym dla makabreski. W wypadku Szandlerowskiego naturalną konsekwencją epokowych tendencji było przedstawienie wizerunku Lucyfera głęboko zakorzenionego w kulturze europejskiej. Odstępstwo widać jedynie jeśli chodzi o diabolizację wężu, jaka następowała od XVI i XVII wieku, między innymi przez plagę dżumy, będącej „karą za grzechy, objawiającą się zabójczymi wyziewami”³⁴⁶. Diabłu w *Paraklecie* nie towarzyszą żadne doznania wężowe, to istota wyzwolona z cielesności, objawiająca się przede

³⁴² G. Minois, *Historia piekła*, tłum. A. Dębska, Warszawa 1996, s. 220.

³⁴³ M. Rożek, *dz. cyt.*, s. 200.

³⁴⁴ R. Muchembled, *dz. cyt.*, s. 157.

³⁴⁵ Oczywiście wyjątków nie brak. Wymienić można na przykład *Miałem sen straszny – śniło mi się piekło* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, gdzie diabeł opisany jest jako mały, lichy stwór. W literaturze powszechnej zaś przejmujący niepokojem jest odznaczający się dużym okrucieństwem tytułowy bohater *Tajemniczego przybysza* Marka Twaina. Książka była wydana dopiero pośmiertnie, w 1916 r., nie mogła mieć zatem wpływu na twórczość Szandlerowskiego. Niemniej postać wszechwiedzącego, niebezpiecznego i jednocześnie pięknego Szatana daje dość dobry wgląd w tendencje panujące w literaturze na przełomie XIX i XX w.

³⁴⁶ R. Muchembled, *dz. cyt.*, s. 127.

wszystkim pod postacią ulotnych dźwięków. Warto przywołać ponownie wiersz Staffa *Anima luciphera*, w którym Szatan przedstawiony został jako byt niematerialny, wręcz archetyp rządzący światem ludzkiej wyobraźni. Obcowanie z nim to pozazmysłowe doznanie. Podobnie Lucyfera postrzega Szandlerowski, operuje on jednak ponadto wzrokiem – trudno wprowadzić na deski teatru archetyp, postać zupełnie pozbawioną materii. W teatrze można jednak dość swobodnie operować oświetleniem. W *Paraklecie* ciemność stanowi doświadczenie – czy może raczej antydoświadczenie – optyczne. Lucyfer, triumfując nad Ziemicem, sprawia, że bohatera pochłaniają mroki. Ciemności zapadają również, gdy diabeł pojawia się na scenie – dzieje się tak za sprawą jego skrzydeł. Gama niepokojących dźwięków oraz ciemność – oto, jak diabła wyobraża sobie Szandlerowski.

Była mowa o roli, jaką Lucyfer odgrywa w dramacie oraz o jego kulturowej proveniencji, warto również przyjrzeć się bohaterowi pojawiającemu się w *Paraklecie* na tle epoki, gdyż sposób przedstawienia Szatana przez Szandlerowskiego to wypadkowa wielu wpływów literackich i kulturowych. Otóż z jednej strony Lucyfer ogarnięty jest chęcią zniszczenia rodzaju ludzkiego i podobnie jak androgyniczny diabeł z opowiadań Żuławskiego kocha oraz nienawidzi człowieka jednocześnie. To twór godny najwyższej pogardy. Z drugiej zaś strony składa on hołd miłości dwojga śmiertelników, hołd niebagatelny, bo zakładający jego własną samozagładę. Autor *Parakleta* znajdował się pod niewątpliwym wpływem modernistycznych tendencji, zgodnie z którymi diabeł rzadko pojawiał się w realnym świecie, częściej natomiast odwiedzał człowieka we śnie, podczas majaków czy też wizji. Stąd scena w Akcie III przedstawiająca monolog Lucyfera w świątyni, do której po śmierci trafiła Bożenna, stąd też dialektyczne spory z bohaterem w przestrzeni przypominającej nocną marę, stąd scena u tronu samego Boga. Jeśli chodzi o literackie nawiązania, Szandlerowski sięga przede wszystkim po wykładnię Goethego – również w *Paraklecie* intencji diabła nie możemy jednoznacznie określić jako dobrych lub złych. Z jednej strony ściąga on na dwoje zakochanych szereg klęsk, z drugiej zaś – to mistrz ceremonii, mający na celu połączyć szukające się dusze w zaświatach. Jego rola jest ambiwalentna, opalizuje w zależności od tego, czy spoglądamy na same intencje Lucyfera, czy może sądzymy go po owocach, jakie przyniosły jego poczynania. Szatan Szandlerowskiego to ponadto sprawny i przebiegły sofista, który potrafi przekonać Ziemicę, iż miłość boska to zaledwie ułuda, mrzonka, za którą nie warto podążać. Wszelako w chwilach samotności maska złośliwego uśmiechu zmienia kształt na maskę zrozpaczoną. Diabeł pokazuje się od strony pochłoniętego przez egzystencjalną rozpacz obserwatora świata, podobnie jak w *Demonie* Michaiła Lermontowa czy *Lucyferze* Micińskiego. Smutek ten wypływa ze specyfiki jego natury, natury wyklętego przez Boga

buntownika. Szatan zdaje się doskonale rozumieć źródło swych cierpień, potrafi analizować zarówno siebie, jak i otaczające go dzieło stworzenia, któremu zarzuca niedoskonałość, ułomność oraz brak przestrzeni, aby jednostka mogła zaznać prawdziwego szczęścia. Jego relacja z Ziemicem przypomina dialog duszy wygnanej z Raju z Lucyferem w *Na wzgórzu śmierci* Kasprowicza. Skomplikowana struktura wierszowana świadczy ponadto, że Szandlerowski również pod tym względem chętnie inspirował się utworami romantycznymi – solilokwium wyklętego anioła przypomina lamentacje z dramatu *Prometeusz wyzwolony* Shelleya.

Na podstawie przesłanek pojawiających się w tekście można również dojść do wniosku, że Lucyfer Szandlerowskiego jest pociągający pod względem fizycznym, czy może raczej, zważywszy na jego niematerialną formę: zmysłowym. Mówi na przykład do Ziemicu: „Gdybym Cię kochał – oplótlbym cię dreszczem/ Co mię, jak piorun, spala i spopiela” (P 21). W jego słowach pobrzmiewa erotyzm, zaś fakt, że wypowiada się w podobny sposób do mężczyzny, każe sądzić, iż autor *Parakleta* postrzegał Szatana jako istotę pozbawioną płci. Zło Szandlerowskiego to zatem zło androgyniczne.

Lucyfer w dramacie jest postacią niezwykle istotną, pełni on funkcję mitologicznego *trickstera*, katalizatora akcji. Świadczy o tym chociażby częstotliwość z jaką pojawia się na scenie. Otóż Lucyfer otrzymał rolę w każdym z czterech aktów, czego nie można powiedzieć nawet o głównych bohaterach, Ziemicu i Bożennie (pozostają oni nieobecni w Akcie II). Znamienne, że jedyną postacią, która również występuje w każdym akcie, jest sam Chrystus. To jednak Lucyfer otrzymał aż cztery obszernie monologi, jego partie są najbardziej rozbudowane, co uwydatnia jak ważną – jeśli nie najważniejszą po Ziemicu i Bożennie – jest on postacią w dramacie.

Motywacje Lucyfera

Głęboka wiedza posiadana przez Lucyfera stanowi wyznacznik jego indywidualizmu, ale jest jednocześnie przyczyną duchowego cierpienia. Mając teraz na uwadze sposób, w jaki został przedstawiony diabeł w *Paraklecie* oraz znając kulturowe nawiązania, które składają się na jego postać, warto rozwinąć także tę kwestię. Chodzi przede wszystkim o nakreślenie rysu psychologicznego diabła, istoty ogarniętej głęboką melancholią, poczuciem kresu, zdjętą dekadencjami nastrojami, które ostatecznie przyczyniły się do akceptacji jego

własnego unicestwienia.

Od czasu renesansu, a w szczególności od pokazania *Melancolii* Albrechta Dürera, nastąpiła nobilitacja melancholii i acedii. Według Aliny Kowalczykowej w procesie tym szczególna rola przypadła filozofii i twórczości artystycznej³⁴⁷. Melancholik to osoba, która pragnie stać się sobą, zedrzeć z twarzy *velum*, czyli maskę³⁴⁸, pozostaje „zdjęta lękiem przed ujawnieniem przypadkowości istnienia”³⁴⁹. Niezdolna do działania, znajdująca się pod wpływem Saturna, wypełniona jest czarną żółcią, immanentnym smutkiem, który z pozoru wydaje się niezwykle twórczy, w rzeczywistości jednak paraliżuje wszelką chęć do działania. W Młodej Polsce tworzenie sztuki oraz obniżony, niekiedy nawet depresyjny nastrój były ze sobą ściśle związane – na nieustający smutek cierpiał między innymi Stanisław Przybyszewski czy Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Podobny, na wskroś artystowski temperament ma Lucyfer Szandlerowski. Jego wypowiedzi, bardzo zresztą przekonujące i emocjonalne, każą przypuszczać, że autor przepisał kilka rysów własnego charakteru na stworzoną przez siebie postać.

Przyjrzyjmy się kolejno czterem monologom Lucyfera w *Paraklecie*.

1. Pierwszy monolog, a w zasadzie solilokwium, ma miejsce podczas rozmowy Boga z Jezusem. Lucyfer – zgodnie z didaskaliami – cicho *wpełza*, aby przeszkodzić w konwersacji. Takie określenie deprecjonuje go, wskazuje, że jest intruzem. Niegdyś jednak kochał Boga:

Pomnisz? – kochałem!.. Pomnisz? – piękny byłem...
Słoneczną pierś z rąk Twoich wziąłem.
Zrodzon w niebiesiech – w nadniebie się wzbiłem! (P 55)

Po raz kolejny widać tutaj specyficzną „filozofię miłości” Szandlerowskiego, który odczuwa potrzebę, by uczucie to stopniować. Istnieje zatem uczucie niebiańskie, ale i nadniebiańskie – takie, które uszlachetnia samych bogów.

Lucyfer w *Paraklecie* posiada niezwykle głęboką wiedzę na temat otaczającego go świata. Jest też świadom swojego losu, jaki czeka go dopiero w Akcie IV:

Gdzie Bogi dwa – tam dwa pioruny,
Bijące wszystką moc swą w oczy,
Aż runie jeden – w śmierć!.. aż stoczy
Pierś roztrzaskaną – w otchłań truny!.. (P 55)

³⁴⁷ A. Kowalczykowa, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999, s. 36–37.

³⁴⁸ Tamże, s. 66.

³⁴⁹ Tamże, s. 219.

Doskonale rozumie swoją egzystencjalną sytuację – na świecie jest miejsce wyłącznie dla jednego Boga, dlatego przez wzgląd na swą dawną miłość pragnie osunąć się w niebyt. Po raz kolejny pobrzmiewają tu inspiracje gnostyckie Szandlerowskiego, zaczerpnięte z nauk Walentyniana oraz od manichejczyków. Miłość Lucyfera jest jednak uczuciem niepozabawionym wyrzutów, diabeł zarzuca Bogu między innymi samolubstwo, może nawet narcyzm: „Tyś Moc swą kochał... ja – kochałem Ciebie!..” (P 55).

W wypowiedzi dominuje uczucie gniewu, Lucyfer nazywa Stwórcę mianem „boga-karła” (P 56), zdaje sobie sprawę, że jest on tylko figurantem na tronie w opustoszałych niebiosach. Osobiste niepowodzenia mają przełożenie na późniejsze nastroje diabła, jest on ogarnięty rozpaczą oraz tęsknotą za miłością, która przeminęła. Pełen sprzeczności, płonie jednocześnie żądzą zemsty. Jako melancholik ma sparaliżowaną wolę działania, niczym młodopolski, ogarnięty specyficzną, epokową „chandrą” artysta może wyłącznie mówić o swoich uczuciach, lecz nie jest zdolny do podjęcia jakiegokolwiek czynności, aby uśmierzyć swój ból.

Na koniec przemowy Lucyfera rozbrzmiewa jeszcze Głos: „Kochałem – i dlatego musiałem Ci sprostać!..” (P 57). Jest to głos towarzyszący Lucyferowi podczas rozmowy z Bogiem, stanowi lament jego podświadomości a zarazem powtórzenie kwestii, które wypowiedział przed chwilą. W czwartym monologu – tym poprzedzającym śmierć – przyjdzie jeszcze Lucyferowi powtórzyć te słowa.

2. Drugi monolog odbywa się w Świątyni, do której na początku Aktu III trafiła po śmierci Bożenna. Z początku Lucyfer stoi sam pośród kolumn, z dużą dokładnością świadcząca o umiejętności głębokiej introspekcji opisuje uczucie melancholii, które mu towarzyszy:

Przypląnąłem na fali krwi spiekłej...
Na utęsknień skłębionej wichurze...
Na płomiennej upragnień purpurze...
W błyskawicy od łkania zaśleplej!.. (P 79)

Paralelizmy składniowe oraz anafory stanowią dominantę jego skargi. Wskazuje to na jej silną ekspresyjność oraz na emocjonalny charakter wypowiedzianych słów:

Wloką się me skrzydła rdzawe...
Porwą się... to padną znów!..
Krwawe piersi... pióra krwawe...
Krwawe słońce... krwawy nów!.. (P 80)

Tak mocne słowa stanowią efekt buntu, na który zdobył się Lucyfer, gdy u zarania

stworzenia odwrócił się od Boga. Nieustannie podkreśla sprzeczność swych emocji: pragnienie zemsty miesza się z rozpaczą i miłością. A zatem nie wyroki boskie, a skomplikowane uczucia skazują Lucyfera na wieczne potępienie. Diabeł zdaje sobie sprawę, że degraduje go to do rangi bytu podrzędnego, do zwykłego człowieka:

Płyną moje skrzydła w dal...
Jak łązy człowiecze – płyną...
Poniosły je skarga... żal...
I grzech, co nie jest winą! (P 79)

3. Akt III kończy kolejny monolog Lucyfera. Powstała w ten sposób klamra kompozycyjna. Diabeł odnajduje bowiem ukojenie, które nie byłoby możliwe, gdyby nie złączenie Ziemia i Bożenny w miłosnym uścisku. „Słoneczny Krzyż”, który „przesłania ich jasną, promienistą tarczą” sprawia, że opadają skrzydła nocy z barków Lucyfera:

Gdzie noc mych skrzydeł gdzie? ma męka?
Gdzie moja wina? Gdzie mój grzech?
Zgasł mój szyderczy pomstny śmiech,
Bym spłonął... rozbłysł znów – Jutrzenka? (P 125)

Miłość Ziemia i Bożenny – przeniesiona już na wyższy, duchowy poziom – pełni funkcję katartyczną. Lucyfer Szandlerowskiego różni się pod tym względem od Lucyfera Micińskiego, mówiącego: „i słońce – mój wróg słońce! wschodzi wielbiąc Boga”. Albowiem Lucyfer Szandlerowskiego pragnie zatonać w zaświatach, w najgłębszych zakamarkach Świątyni symbolizującej Stwórcę. Rozumie, że jeśli stanie przed obliczem Boga, będzie się to wiązało nie tylko z dopełnieniem miłosnego posłannictwa Ziemia i Bożenny, lecz również z jego samozagładą. Czy Lucyfer pragnie, aby misterium, w którym gra niewątpliwie pierwsze skrzypce, rzeczywiście spełniło swoją mistyczną rolę, trudno wywnioskować na podstawie samych jego wypowiedzi. Na pewno trawi go ból związany z pamięcią dawnych grzechów i win:

Po piórach moich wiatr świszcze!
Na piersi – pleśń i stęchły mech,
A grzech mój... ten mój grzech –
Na piersi – węże (P 125)

Pamięta również o swoim niegdysiejszym zespoleniu z Bogiem i pragnie je odnowić. Paradoksalnie przy życiu trzyma go niegdysiejsza miłość do znenawidzonego Boga:

Nie zetrzesz mnie, bom krwawa łza...
Nie zepchniesz mnie, bom srebrna mgła...
Nie zmacisz mnie, bom jasny źródło...
Nie stracisz mnie, bom Twój! bom Twój!.. (P 127)

4. Aby misterium miłości mogło się dopełnić, potrzeba śmierci samego Lucyfera. Jako mistrz ceremonii godzi się na swój los, ponieważ rozumie, że dopiero w nieistnieniu odnajdzie wyzwolenie, przestanie odczuwać trawiący go smutek. O tym jest jego czwarty monolog, najdłuższy ze wszystkich, zwiastujący kres diabła. Przed śmiercią, kiedy zaczyna rozumieć, że na nic jego lamentacje i że ponowne zespolenie ze Stwórcą nie może się ziścić, ponownie zaczyna odczuwać silne pragnienie zemsty. Zamierza sprofanować Boga:

Wezmę Twe prochy! Nie skalam... nie zbudzę!
Raz pierwszy dotknę Cię piersią plugawą...
Jej żrące ognie – Twym pyłem ostudzę,
I na wiek zgorzę słoneczną złotawą! (P 145)

Opętany samotnością, zaczyna rozumieć, że miłość, jaka łączyła go z Bogiem nie ma już żadnego znaczenia, a dwa byty rozpadły się na dwie różne części, tak od siebie odległe, że mogą o sobie wyłącznie śnić. Lucyfer krzyczy: „Tyś – umarły! a ja Cię śniłem” (P 147). Ponowne zespolenie okazuje się możliwe wyłącznie w śmierci, która stanowi dla Lucyfera chrzest, kres życia, lecz zarazem ponowne narodziny. Dopiero teraz, po tryumfie dobra nad złem, Ziemic i Bożenna mogą wyruszyć w dalszą podróż i rozplątać się w nirwanie. Posłannictwo miłości dopełniło się, Lucyfer natomiast na wieczność pozostał wiecznym melancholikiem, tym, który nigdy nie odnajdzie swojej straty³⁵⁰.

³⁵⁰ Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.

TRYUMF

2. 6. Tryumf jako przed-Paraklet?

Jeśli przyjrzeć się formie *Tryumfu*, można wykazać związki z *Parakletem*. Dramat, wielokrotnie wystawiany, między innymi 13 maja 1906 r. w teatrze Victoria, opisuje niezdrową miłość Ziemia do Bożenny, która ostatecznie wyzwala się spod negatywnego wpływu mężczyzny i wybiera jego rywala, Bojownika. Zrywa zaaranżowane zaślubiny z głównym bohaterem oraz przeistacza się w bóstwo mające za zadanie zbawić świat. Tekst ten, powstały między *Marią z Magdali* a *Parakletem*, stanowił punkt zwrotny w twórczości pisarza. Autor rezygnuje z reinterpretacji znanych motywów biblijnych, korzysta za to z młodopolskiego sztafażu, aby zaprezentować miłosne misterium i w performatywny sposób ukazać światu swoje skomplikowane uczucie do kobiety. Modernistyczne *tableau* całkiem zastąpiło korowód biblijnych masek mających w sposób niebezpośredni opisać zmysłowe uczucie dwojga zakochanych.

Okazuje się, że punktów wspólnych między *Tryumfem* i *Parakletem* jest bardzo wiele. Czy można jednak traktować *Parakleta* jako kontynuację *Tryumfu*?³⁵¹ Teza ta wydaje się dosyć wątpliwa. Między dramatami da się wykazać wiele zbieżności, ograniczają się one jednak do założeń filozoficznych oraz koncepcji artystycznej, a także stanowią ten sam przejaw bogatej wyobraźni twórczej autora. Nie brak przede wszystkim znaczących różnic, zwłaszcza jeśli chodzi o ciągłość fabularną oraz spójność charakterologiczną postaci występujących w obu dramatach.

Przyjrzeć należy się zatem podobieństwom, ale i różnicom zachodzącym między dwoma dramatami. W *Tryumfie*, tak samo jak w *Paraklecie*, pojawia się wielka improwizacja, wypowiada ją jednak nie Ziemia, a Bożenna. Brzmi ona bardzo podobnie do tej, którą będzie potem można przeczytać w *Paraklecie*, jest nawet zapisana niemalże identycznym schematem wersologicznym:

Nasze drogi – gwiazd koleje!
Nasze skrzydła – wiatr co wieje!
Myśli nasze – błyskawice,
A pioruny – ich siostrzyce (T 108)

Pojawiają się też te same symbole, takie jak ciemne lasy, ziola w nich rosnące, dreszcze, błyskawice czy nawet gęsty, „czarny” (!) bór:

³⁵¹ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 65.

A w bór czarny, gęsty bór
Szedł dreszcz dziwny, tajemniczy
Z twych lic, z piersi twej dziewiczej –
W ten bór czarny – w gęsty bór... (T 109)

Już w *Tryumfie* Bożenna porównana została do kwiatu lili. Tak do kobiety mówi jej zapalczywy zalotnik, Ziemiec:

Ciało twej jak lilii kwiat
Piers twą krągłą, śnieżną wonną...
Ust upojnych moc bezbroną...
Płomień ócz jak pożar chat... (T 117)

Pojawiają się również takie metafory, jak „wargi szkarłatne” (T 119) czy „kalenice”, które Bożenna jest władna obrócić w popiół razem z resztą świata (T 143), a także „płomienne kolumny” (T. 167), przypominające te, które w *Paraklecie* pojawiają się w Świątyni Westy. W późniejszą, frenetyczną estetykę *Parakleta* doskonale wpisuje się chocholi taniec, jaki w *Tryumfie* odprawia bohaterka (T 144). Ma on miejsce podczas zaślubin kobiety z Ziemieciem, którego – co należy wyraźnie podkreślić – w *Trumfie* Bożenna nie kocha, gdyż ślubowała miłość komuś innemu – Bojownikowi. Afekt do Ziemica oraz niechciany mariaż zostają porównane do niszczycielskiego żywiołu. Pijana tańcem oraz otumaniona przez huragan róż, kobieta zrazu poddaje się amokowi bezwolnie, znajduje jednak w sobie wystarczająco dużo duchowej siły, aby przemoc zakłęcie i wystąpić z kręgu. Tak wyzwala się spod negatywnego wpływu Ziemica, jej młodopolskie zwycięstwo ma charakter kompletny – odbywa się na wszystkich trzech płaszczyznach: cielesnej, duchowej oraz emocjonalnej³⁵². Siła wewnętrzna bohaterki jest więc równie duża co w *Paraklecie* – w obu dramatach Bożenna dysponuje mocą, by zmienić otaczającą ją rzeczywistość, a nawet pokonać śmierć czy wybawić ukochanego od zgubnego paktu z diabłem. Prezentuje się jako istota z pogranicza dwóch porządków: materialnego i nadzmysłowego, żartu i grozy³⁵³. Świadczy o tym chociażby to, iż posiada ona skrzydła. Mowa o nich w obu dramatach, z tą tylko różnicą, że w *Paraklecie* posiada je nie Bożenna, a Lucyfer. Wszelako podobnie jak bohaterka *Tryumfu*, on także jest aniołem – tylko upadłym.

³⁵² A. Rossa-Trejten, *Od społecznej degradacji do początków emancypacji. Wizerunek „gorszej” kobiety w wybranych tekstach literatury polskiej XIX w.*, [w:] *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 146.

³⁵³ A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 205.

Patrz – mam skrzydła złamane... złamane
Moje pieśni odbiegły mię z cicha...
Noszę ranę krwawiącą wciąż ranę...
I z rozpaczę wciąż piję kielicha...
Patrz – me skrzydła złamane... złamane... (T 143)

Podobnie jak Maria Magdalena, Bożenna w *Tryumfie* również upija się z rozpaczę. W *Tryumfie* bowiem, bardziej niż *Marii z Magdali*, zaakcentowany został motyw miłości i cierpienia. Jeśli Judasz przeżywa katusze, to nie tyle w wyniku czystego uczucia, ile z powodu zazdrości oraz obsesyjnego pożądania. Natomiast miłość Ziemica do Bożenny nabiera filozoficznego wydźwięku, który koncentruje się wokół grzechu, zakazanego owocu oraz uczuć okazywanych niewłaściwie, bo w porywczy, wręcz agresywny sposób. W *Tryumfie* objawia się upersonifikowane cierpienie, które zachęca: „Pójdź za mną... pójdź za mną...”, na co Bożenna odpowiada: „Idę... idę... Idę!” (T 146). W *Paraklecie* motyw ten zostanie rozwinięty, gdy Bożenna usłyszy od Serafina:

We łzach byłaś—jak pszczelne patoki...
Byłaś w bólu — jak skalne wybrzeże...
W łkaniach byłaś — jak górskie potoki...
A w cierpieniu — jak krwawe puklerze!... (P 115)

Podobnie jak w *Paraklecie*, również w *Tryumfie* Bożenna wspomina o kielichu, z którego pragnęłaby napić się nektaru miłości, wspomina także o sabacie, w którym bierze udział (T 168). Tęsknota obu bohaterów do uczuć wyższych motywuje ich działania. Właśnie z tego powodu, za domniemane praktykowanie zakazanej magii, w *Paraklecie* Bożenna została skazana na stos. Tragedia dwojga kochanków to motyw, który niewątpliwie spaja oba utwory.

W *Tryumfie* kobieta funkcjonuje jako figura Matki Boskiej³⁵⁴, dlatego też określana jest przez bohaterów jako Dziewa (w *Paraklecie* Szandlerowski porzuci tę staropolską, archaiczną z językowego punktu widzenia referencję³⁵⁵). Świadczy o tym czystość oraz bezinteresowność bohaterki, z jaką miłuje ona Bojownika, a także jej przeświadczenie o własnej racji oraz o słuszności swej sprawy. W końcowej scenie zstępuje do upadłego Ziemica prosto z nieba, następnie mówi:

Ja — Dziewa
Zawisam dziś nad tobą, o wzgardzona Ziemi...
Dolino krwawych łez,
Jak spragniona spoczynku srebrnopióra mewa

³⁵⁴ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 50.

³⁵⁵ Por. A. Mikinka, *dz. cyt.*, s. 103–104.

Tu mój kres... tu mój kres...
Niechaj pioruny zaniemią
I niech zaślepną błyskawice,
O, Ziemi... Ziemi!..
Ja — Dziewa... (T 185)

Fragment ten świadczy, że Bożenna odgrywa rolę ważnego bóstwa, Bogini Matki związanej ze sferą chtoniczną, może nawet Kory zstępującej w podziemia, aby dopełnić dzieła stworzenia oraz ukoronować cykl istnienia. Podkreślają to inwokacje skierowane do Ziemi jako do odwiecznej Matki³⁵⁶, Ziemi pisanej wielką literą (T 186). Sama bohaterka zresztą mianuje siebie tytułem Boga, gdy w rozmowie z Bojownikiem wykrzykuje: „Ja – Bóg!!!” (T 189).

W zakończeniu dramatu Bożenna powraca na Ziemię, co przypomina paruzję polegającą na ponownym zstąpieniu Jezusa, a w tym wypadku – jego matki. Finałowa scena, prawdopodobnie niezamierzenie groteskowa, przedstawia Bożennę, która unosi się w górę oraz „stoi w blaskach natchnienia”, podczas gdy wszyscy stoją i patrzą, całkiem oniemieli (T 190).

Bożenna reprezentuje sferę boską, Ziemic stanowi jej całkowite przeciwieństwo, oboje kontrastują ze sobą na tej samej zasadzie, co *sacrum i profanum*. Mężczyzna jest zwykłym śmiertelnikiem opętany prymitywnymi żądzami. Zarówno w *Tryumfie*, jak i w *Paraklecie* pozostaje niepoprawnym buntownikiem. Gniew i miłość – to cechy wspólne wszystkich bohaterów Szandlerowskiego. Ziemic w *Tryumfie* rzuca wyzwanie przedstawicielom Kościoła, Prorokom, w *Paraklecie* natomiast posuwa się znacznie dalej, ponieważ tam dochodzi już do zawarcia zgubnego paktu z diabłem. Protagonista *Tryumfu* i *Parakleta* to postać, którą ze względu na jej wewnętrzny konflikt łatwo manipulować, zaś jej prototypu należy szukać w sylwetce Judasza, może nawet Samsona. Nieważne, czy to w wyniku skrytych machinacji Assachara, czy przez spiskowanie zaprzyjaźnionego z Ziemicem Dulosa, czy nawet przez podszepty samego Lucyfera, każda maska Szandlerowskiego w jednakowy sposób ulega silnej, zewnętrznej presji. Podobnie jak w *Praklecie*, tak również i w *Tryumfie* Ziemic to człowiek butny, może nawet zadufany w sobie, niepotrafiący dostrzec, nie mówiąc już o zrozumieniu, wielkości Boskiego planu. Jednocześnie doskonale wpisuje się w młodopolską koncepcję heroicznego buntownika³⁵⁷. To jego ciało i jego popędy stanowią w *Tryumfie instrumentum Diaboli*, co zgadza się

³⁵⁶Tamże, s. 104.

³⁵⁷ M. Wyka, *dz. cyt.*, s. 82.

z chrześcijańską aksjologią mówiącą o świecie materialnym jako źródle zła³⁵⁸. Ziemic konsekwentnie popełnia grzech pychy, która stanowi przyczynę wszystkich jego rozczarowań oraz porażek:

Lecz słońce mgły przeniknie i we mgły się wświeci...
Pierzchną trwożne... lęklive... Złoty krzyk promieni
Mgiel dosięże... zszargane – w tęcze rozpięści...
I rozbłyszczą nad ziemią – w słońca tysiącleci!..
Przyjdzie ona godzina, w której mi przebaczą...
Kiedy – mimo przekleństwa – chryzmem mię naznaczą...
A orleń, jak słońce, każą patrzeć – we mnie!..
I tam pójdę, gdzie moje myśli i me serce!..(T 148)

Prócz nieprawdopodobnej buty w wypowiedzi Ziemic pobrzmiewa również dojmujące poczucie skruchy; jest ono do tego stopnia przytłaczające, że jeśli bohater chępi się swoją siłą duchową, czyni to, aby zamaskować wyrzuty sumienia. Podobnie zachowuje się Ziemic w *Paraklecie*, zwłaszcza na moment przed pojawieniem się Lucyfera. Obaj ukrywają swoją niepewność pod romantyczną maską artysty natchnionego, zdolnego dzięki nieprawdopodobnej wyobraźni oraz talentowi twórczemu zrekonstruować rzeczywistość³⁵⁹.

W ostatnim dramacie Szandlerowskiego to właśnie przeświadczenie o sile duchowej sprawia, że przed bohaterem pojawia się Kusiciel. W *Tryumfie* Ziemic popełnia identyczny błąd: „Jestem jak cyprys, co cmentarnej ciszy / Wszystkie żałobne łkania wklął w drzenie gałęzi...” (T 151). Jego rozpacz jest spowodowana utratą Bożenny. Rywal Ziemic, Bojownik, mężczyzna silny, Samsonowy, tryumfuje nad nim:

...Lecz z barłogu
Nie podniosłeś się ku niej... Nie utkwiliś źrenic
W jej słonecznym obliczu... Nie chwyciłeś czary,
Co się k'tobie chyliła, byś pił z niej królewic...
I ślub z nią godny czynił!.. (T 153)

Rozmowa z Bojownikiem znajduje się mniej więcej w połowie dramatu i wydaje się dość dobrze ugruntowana w tradycji literackiej. Przypomina oczywiście rozmowę z Szatanem, który ma na celu złamać człowieka oraz osłabić jego ducha. Dzieje się tak zazwyczaj na moment przed punktem kulminacyjnym w przypadku większości tekstów literackich poruszających tę tematykę. W *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego pojawia się podobny dialog, w którym Szatan wchodzi w rolę kpiarza i próbuje złamać ducha dotkniętego napadem schizofrenii Iwana Karamazowa. Wątek ten do perfekcji doprowadza potem Thomas

³⁵⁸ T. Błażejowski, *Diabeł uczłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, nr 4, s. 174.

³⁵⁹ Por. M. Bizior, *loc. cit.*

Mann w *Doktorze Faustusie*, gdzie niemal identyczna scena ma miejsce na moment przed podpisaniem paktu. Z podobnego zabiegu skorzystał również Szandlerowski, nie szuka jednak zła w siłach zewnętrznych³⁶⁰, a figurę swojego Jungowskiego, ogarniętego seksualną żądzą Cienia ukrył w *Tryumfie* pod maską Ziemica.

Zarówno w *Marii z Magdali*, *Tryumfie*, jak i *Paraklecie* głównego bohatera gubi ostatecznie jego niezaspokojone pragnienie zemsty, a także niepokromiony, wręcz prymitywny gniew. Nie bacząc na okoliczności oraz pozostając ślepy na fakty, każdy z nich, Judasz i dwaj Ziemicie, aby dopiąć swego, nie zamierzają przebierać w środkach. Za nic mają tabu, jakim jest świętokradztwo czy możliwość utraty własnej duszy. Ziemic w *Tryumfie* nie potrafi nad sobą zapanować bardziej niż którykolwiek z głównych, pozostałych męskich bohaterów, co czyni go postacią skazaną na największą porażkę:

Ha... psie podły... ha nędzny! ha... plemię niewolne!
Pochyliłeś kark niżej w bez serca ohydzie...
Czoło twe już radością rozgorzeć niezdolne!
A wszakżeś w prochu leżał... wtedy... no – pamiętasz? (T 162)

Słowa te wypowiada rozsierdzony przez zachowanie swego sługi, Dulosa. Mężczyzna pragnie zdobyć kobietę przy pomocy brutalnej siły, mówi bez ogródek, że zapłaci ją w bluszcz i zniewoli, byle tylko dopiąć swego.

W *Paraklecie* natomiast Ziemic żyje nadzieją – a nadzieję tę daje mu Bożenna. To właśnie kobieta wie o wszystkich planach egzystencji oraz doprowadza do złączenia zakochanych w nirwanie. W *Tryumfie* przeciwnie, Bożenna nienawidzi Ziemic, który pod koniec utworu zdjęty jest rezygnacją tak dużą, że popycha go ona do myśli o charakterze samobójczym:

Żyję... żyję! Po co, na co żyję?!
Czy nie lepiej już było zemrzeć, szczeznąć, zginąć?
We mgłę – w nicość się rozplynać,
Niżli w koło mąk wpleść ducha – (T 178)

Jego poczucie klęski jest silne do tego stopnia, że bezwolnie poddaje się karze wszechmocnego oraz bezlitosnego bóstwa. Podobnie jak Bożennę na początku dramatu, jego również nawiedza w końcu upersonifikowane cierpienie, wymierzając mu zasłużoną sprawiedliwość.

W *Tryumfie* dostrzec można też figurę krzyża, która w *Paraklecie* urosła do rangi niezwykle znaczącego symbolu, tutaj jednak nie odgrywa jeszcze tak ważnej roli. Biblijny

³⁶⁰ I. M. Perkowska, *Natura człowieka w twórczości Dostojewskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2006, nr 18, s. 107.

symbol oznacza nie tylko cierpienie bohatera, lecz również całego świata, a nade wszystko – zstępującej z powrotem na ziemię Bożenny. Jej powrót eskaluje doznania mistyczne, „wzbogaca doświadczenie religijne pierwiastkami żeńskimi i emocjami erotycznymi”³⁶¹. O krzyżu wspomina między innymi Ziemic, kiedy wydaje mu się, że zatriumfował nad kobietą. Zrozpaczona Bożenna nie ma innego wyboru, jak tylko pojąć go wbrew swej woli za męża:

Niech im trwożny rozewrze wzrok — pochodnia smolna,
By szczęściu memu w lica spojrzeli i zgadli,
Że mej piersi ni krzyż ich, ni cierń nie rozradli! (T 173)

Krzyż odgrywa istotną rolę również na końcu dramatu, gdy pojawia się z powrotem zstępująca z niebios Bożenna, przemawiająca takimi słowami do Bojownika:

Krzyż na się kładź!
Zwycięstwo módl! w zwycięstwo wierz!
Byś walczyć mógł
Ja – przez Cię zwyciężę!..
Ja – Bóg!!! (T 189)

Potem odbywają się jej zaślubiny z Bojownikiem posiadającym wyraźne cechy lucyferyczne. Świadczy to o dość przemyślanym zamysle filozoficznym, jaki stał za *Tryumfem*, Szandlerowski bowiem mówi ponownie o młodopolskiej, androgynicznej prajedni, w której dobro i zło mieszają się ze sobą, stwarzając tym samym warunki, by zaistniało życie, cały świat.

Tryumf – oto tytułowy motyw, który spaja utwór w jedną artystyczną i filozoficzną całość. Nie tylko Bojownik *tryumfuje* nad przegranym Ziemicem, *tryumfuje* bowiem i sam Ziemic nad zniewoloną Bożenną. Nawet Bóg odnosi *tryumf* nad upadającą ludzkością, zsyłając swojego Syna, aby ten zasiadł na tronie podczas Sądu Ostatecznego. Oznaczałoby to, że *Tryumf*, choć wcześniejszy od *Parakleta* i uznawany za jego preludium, porusza zupełnie inną problematykę niż jego duchowy tudzież artystyczny spadkobierca. Mimo podobnych środków wyrazu oraz tych samych bohaterów drugi z opublikowanych dramatów Szandlerowskiego przerzuca ciężar na obsesyjną miłość Ziemica oraz tęsknotę Bożenny. To dwoje bohaterów, którzy przez cały czas trwania akcji utworu nie potrafią się ze sobą porozumieć – kobieta w pewnym momencie darzy mężczyznę bardzo negatywnym uczuciem, które można by nazwać nie tyle niechęcią, ile wręcz odrazą. Ich zmagania przypominają młodopolską walkę

³⁶¹ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia...*, s. 349.

płci rodem z prac filozoficznych Ottona Weiningera, odwieczny bój, lekarstwo na który twórcy modernizmu doszukiwali się w androgynii³⁶².

W *Tryumfie* nie brak też nawiązań do *Marii z Magdali* – w obu dramatach pojawia się niewolnica Are. Dziewczyna rozmawia z Bożenną i pełni funkcję jej pocieszycielki. Natomiast Dulos, nieszczęśliwie w Bożennie zakochany, podobnie jak Assachar, knuje przeciwko jej adoratorowi, aby zdobyć kobietę dla siebie. Tekst stanowi zatem z jednej strony rozwinięcie niektórych wątków, jakie pojawiają się w dramacie wcześniejszym, lecz swą estetyką oraz formą zbliżony jest już bardziej do *Parakleta*. Świadczyłyby o tym postaci fantastyczne przedstawiające czyste idee, jak na przykład Natchnienie, Cierpienie czy Głos oraz wierszowana forma utworu wystylizowanego na język sakralny.

Ważną rolę odgrywa też charakterystyczny dla Szandlerowskiego „Cud”. Słowo to wykrzykują zazwyczaj na swój widok zakochani. O cudzie mówi Szandlerowski już w zbiorze listów, pojawia się on także w *Tryumfie*, w *Marii z Magdali* wspomina o nim Łazarz, natomiast w *Paraklecie* bohaterowie wypowiadają za każdym razem, gdy tylko ich drogi zaczynają się krzyżować. W obu dramatach partie te przypominają recytatywy, może nawet zostały wprzężone w formułę zaklęcia:

Bożenna
[...]
Będziesz Cud – będziesz Cud!
Bojownik
Jesteś Cud – jesteś Cud!
Bożenna
Cud tworzę... patrzcie... cud tworzę... cud tworzę!.. (T 187)

Podobnie w *Paraklecie*:

SYN
Ziemi! Dziś Cudów cud
Iści się tobie!
Słonecznyś gród,
O, Ziemi — (P 136)

Warto dodatkowo podkreślić, że w *Tryumfie* Bożenna odgrywa wyjątkową rolę – rolę *Magna Mater*, żeńskiego bóstwa³⁶³. Właśnie ona jest inicjatorką istotnych przemian oraz sprawia, że dla Ziemia możliwe staje się nawrócenie.

³⁶² A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 29.

³⁶³ Zob. A. Mikinka, *dz. cyt.*, s. 103.

To najistotniejsza różnica formalna. Prócz niej wymienić można jeszcze didaskalia, które w *Paraklecie* odkrywają istotną rolę, natomiast w *Tryumfie* ich funkcja jest znacznie ograniczona – informując co najwyżej o emocjach bohaterów czy sposobie, w jaki wypowiadają dane kwestie, nie stanowią one elementu artystycznej gry z czytelnikiem. Obszerne partie opisowe pojawiają się wyłącznie na początku Aktu IV. Tylko tutaj język przybiera formę silnie spoetyzowaną:

Te szczątki ludów świecą fosforycznym blaskiem, dymią się błękitnie... zasnuwają się krwawą mgłą...
Dolina łez i krwi... Jozafatowa to chyba dolina!..
Słysząc raz wraz jakby chrzęst szkieletu...
To przygrywka grobowa do słów rozpacznych (T 174)

Głos pojawiający się w IV Akcie to głos Boga, który w *Paraklecie* będzie odgrywał marginalną rolę. W *Tryumfie* natomiast posiada realną moc sprawczą: przemawia do swojego Syna, Jezusa, aby ten zasiadł na tronie. Wydarzenie to, zwiastowane przez Stwórcę, na scenie znajdzie swoje urzeczywistnienie dopiero w *Paraklecie*. Nie jest to jednak Bóg dobrotliwy ani miłosierny, a żądny zemsty oraz krwi semicki bóg wojny:

Te rany me... to moja krew!..
Zapał się gniewem – zemstą spłon!
Na tronie siądź
I sądz!!! (T 175)

Z tekstu wyłania się Stwórca, który nie pragnie litości, a – jak twierdzi – sprawiedliwości na świecie (T 176). Podobnie jak Bojownik posiada zatem silne rysy lucyferyczne. Kto jest diabłem w *Tryumfie*? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Tymczasem w *Paraklecie* członkowie obrazoburczej triady: Bóg, Syn oraz Lucyfer zostali wyraźnie rozgraniczeni. W *Tryumfie* Głos nie katalizuje akcji, wieszczy natomiast nadchodzącą apokalipsę. Są to przepowiednie estetyką przypominające *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* Klemensa Bolesławiusza oraz, siłą rzeczy, *Apokalipsę wg św. Jana* czy hymn *Dies irae* Kasprowicza. We wszystkich tych tekstach oraz w Akcie IV *Tryumfu* zawarte zostały niejasne oraz mgliste wizje nadchodzącej katastrofy oraz upadku ludzkości, którym towarzyszą zgiełk i cierpienie.

Co ciekawe, również motyw hańby jest o wiele wyraźniej zarysowany w *Tryumfie* niż w *Paraklecie*. W *Paraklecie* widzimy bohatera złamanego przez życie, zrozpaczonego utratą ukochanej, podczas gdy w *Tryumfie* dostrzegamy proces jej utraty. Wszelako stwierdzenie,

jakoby *Paraklet* stanowił kontynuację *Tryumfu*³⁶⁴ wydaje się niedostatecznie dobrze ugruntowane w treści obu utworów. Oczywiście, teksty te łączy wiele, przede wszystkim postaci dwojga głównych bohaterów, Ziemia i Bożenna. W *Tryumfie* ponadto możemy doszukiwać się źródeł, czemu „Ziemia Parakletowy” odczuwa tak wielką egzystencjalną rozpacz. Nie można oczywiście zaprzeczać pewnej fabularnej ciągłości, ta jednak wynika raczej z próby stworzenia przez autora własnej filozofii mającej na celu określić cel ludzkości oraz obwieścić, że człowiek pod względem duchowym wespnie się niebawem na kolejny szczebel Jakubowej drabiny. Należy mieć przede wszystkim na uwadze, że w *Tryumfie* ostatecznie Bożenna nie pokochała Ziemia. Oba teksty stanowią raczej dwa wrywki z wielkiego, miłosnego misterium, które odgrywało się w wyobraźni twórcy. Niektóre fragmenty powiązanych ze sobą dramatów przenikają się wzajemnie, inne z siebie wynikają, lecz jeszcze inne – jak na przykład niestała miłość Bożenny czy figura Bojownika-Lucyfera – stoją ze sobą w relacji wzajemnej sprzeczności. Dotychczasowe ustalenia wskazujące na zależności między tymi dziełami wydają się bazować głównie na ich chronologicznym następstwie.

2.7. *Tryumf* jako kompilacja tekstów wcześniejszych

Z dramatu *Samson* ostał się wyłącznie jeden, skąpy fragment. Cykl wierszy *Elenchus cleri alias cholery* wydaje się również zagubiony i póki co nie ma nadziei na jego odnalezienie. Ale czy na pewno? Wielu badaczy dotychczas bagatelizowało znaczenie *Tryumfu*, wskazując na jego niejasność oraz przede wszystkim na niespójność stylu. Biliński określa powtarzalność tego tekstu następującymi słowami: „W stosunku do *Marii z Magdali* wykazywał on wiele podobieństw, a nawet powtarzał niektóre toposy w niej zawarte”³⁶⁵. Trzeźniowski skupia się raczej na skromnej prapremierze dramatu, która odbyła się w teatrze Victoria dzięki inicjatywie ówczesnego dyrektora, Czesława Janowskiego³⁶⁶. Rzecz wystawiono wbrew woli autora, mimo że *Tryumf* w maju 1907 r. zdobył pierwsze miejsce w Konkursie Polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi (*Maria z Magdali* otrzymała wyróżnienie)³⁶⁷. Gutowski zaś wytyka pisarzowi niedociągnięcia warsztatowe, wspominając o „nieudolnej parafrazie improwizacji Konrada”³⁶⁸. Konstatacje badaczy znajdują swoje potwierdzenie w treści oraz formie dramatu, lecz można pójść o krok dalej. Mianowicie: Szandlerowski niektóre

³⁶⁴ K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego...*, s. 65.

³⁶⁵ Tamże, s. 50.

³⁶⁶ D. Trzeźniowski, *Dramat mistyczny...*, s. 245.

³⁶⁷ Tamże, s. 244.

³⁶⁸ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 233.

fragmenty ze swoich poprzednich tekstów przepisywał w dziełach późniejszych³⁶⁹. Praktykę tę dało się zauważyć już w przypadku fragmentów *Samsona*, które zostały później opublikowane w zbiorze wierszy *Sąd wam niosę!* Należy odpowiedzieć na pytanie: dlaczego?

Bo rzeczywiście, *Tryumf* wydaje się w kontekście całości twórczości Szandlerowskiego zaskakująco nieoryginalny, a przez to równie niepociągający badawczo. Jego powstanie świadczy może nawet o tymczasowej niemocy twórczej autora *Parakleta*. Na tę przypadłość twórca skarżył się już w zbiorze wierszy *Sąd wam niosę!*, pisząc w utworze *Moja trwoga*:

Lecz próżno ono serce przed jednym powściągam
Od trwogi szklanookiej, z zrenicą wypełzłą:
Przed niemocą tworzenia!... Próżno drwię... urągam...
Wszystko, co we mnie zmarło, skamieniało, szczęło – (SWN 2)

Szandlerowski prócz liryki przepisywał także całe ustępy z *Marii z Magdali*, a następnie wprowadził je do treści *Tryumfu*, to niebagatelny dowód rozpaczliwej próby przezwyciężenia braku natchnienia, wręcz stagnacji artystycznej. Oto kilka fragmentów, jakie można znaleźć w obu tekstach i które potwierdzają dotychczasowe ustalenia.

W *Tryumfie* i *Marii z Magdali* jednocześnie czytamy:

NIEWOLNIK i /GREK I
Nogi jej biega zanurzyć się w wodzie, jako dwie owce, kiedy pomykają w trawy lśniące rosą...

NIEWOLNIK II/ GREK II
Patrz, czy mylą oczy: dwa srebrne księżyce na nowiu jaśnieją...

NIEWOLNIK III/ GREK III
Spadzistość jej ramion – jak spadek wód mnogich, rwących w głąb bezdenną... (T 122, MM 21)

Dowodów potwierdzający tę tezę jest znacznie więcej:

ARE
Bom baczyła nieraz, jak jego oczy wtedy w otchłań się grążyły, gdy patrzył na ciebie...

BOŻENNA/MAGDALENA (*poddając się wspomnieniom*)
... gdy gładził włosy, do piersi tulił... kołysał pieśnią, co się na mnie kładła perłową, trwożną... zwiewną mgłą ugonną...

ARE
... gdy drżącą ręką oplatał twe ramię – jak słodkie jezioro otaczają brzegi w bratniej pieszczocie... (T. 124, MM 23-24)

³⁶⁹ Z podobną praktyką mieliśmy do czynienia już przy okazji *Samsona*. W zbiorze wierszy *Sąd wam niosę!* pojawił się wiersz pod tytułem *Samson*. Jest to ten sam fragment, który został opublikowany w „Bluszczu” jako urywek dramatu o tym samym tytule.

Przepisane fragmenty z *Marii z Magdali* zajmują, zwłaszcza na początku *Tryumfu*, znaczną jego część. Nie chodzi o to, aby wyszczególniać je wszystkie, lecz by unaocznic pewien dość istotny proces powstawania dramatu – polega on na kompilacji. Oryginalne twórczo wydają się wyłącznie dwa ostatnie akty *Tryumfu*, natomiast podobieństwa można rozszerzyć również na warstwę stylistyczną obu tekstów. W *Tryumfie* Ziemic przemawia bardzo podobnie do Bożenny, co Judasz w *Marii z Magdali*. Ziemic mówi:

... i usta, gdy myrrą i ambrą zadyszą...
I włosy, gdy od nich powieje woń traw...
I piersi, gdy z cicha o brzeg się kołyszą...
Jak w ranną zadumę spowity staw... (T 118)

Podczas gdy Judasz w *Marii z Magdali* głosi:

..... i twoją kibić, zróżowioną ruchem pieściwym... gorącym...
..... i twoje stopy, które zapalają w oczach płomienie, biegnąc wzdłuż ciała –
w jednym pocałunku... (MM 20)

Fakt, że Beatus zamieściła i *Marię z Magdali*, i *Tryumf* w jednym tomie zebranych dzieł Antoniego Szandlerowskiego, świadczy, iż była świadoma tej praktyki, a więc miała co najmniej baczny wgląd w proces twórczy. Ale w *Tryumfie* nie brakuje również wyimków przepisanych w całości ze zbioru wierszy: *Sąd wam niosę!* Może Szandlerowski nie sądził, że jego poezje rok później zostaną wydane? Wszelako kompilatorska praktyka jest w przypadku tego twórcy chętnie stosowana i wykracza poza lirykę. Wiele wierszy musiało zatem powstać przed rokiem 1907. Przepisane do *Tryumfu*, różnią się metrum, niekiedy nawet sprawiają wrażenie wprowadzonych bez kontekstu.

Za przykład może posłużyć wypowiedź Dulosa w Akcie II, która nijak nie pasuje do akcji dramatu. Dulos wypowiada swoją kwestię na prośbę Ziemic, aby wyjaśnić za Bożennę jej posępny nastrój. Następuje nagła zmiana metrum, zaś wypowiedź bohatera nie spełnia zapowiedzianej w dramacie roli, gdyż całkiem pozbawiona jest dynamiki, posiada za to bogatą warstwę symboliczną, skupia się na emocjach oraz zawiera skomplikowane metafory. Wcześniej bohater ten wypowiadał się w sposób przyziemny, jego kwestie były krótkie, dosadne, nagle jednak, gdy zaczyna mówić o Bożennie, posługuje się liryką obfitującą w przenośnie i epitety opisujące wrażenia zmysłowe:

Zrazu przelękle struny, jak gołębie

Pierzchliwe, trwożnym zakwiliły płaczem
I białą chmurą wtuliły się w głębie
Harfianej strzechy... drżały całe... zaczem
Tak się rozśmiały, jak przy dziewosłębnie
Śmieją się družki [...] (T 140-141)

Jego wypowiedź całkowicie zaburza dynamikę dramatu oraz przedwcześnie rozładowuje napięcie dramaturgiczne. Jest to spowodowane przede wszystkim tym, że cały monolog Dulosa, nie tylko zacytowane wersy, ale i kilkanaście następnych, to przepisany wiersz ze zbioru *Sąd wam niosę!* o tytule *Pieśń gęślarza* (SWN 24). Utwór został wprowadzony do dramatu w całości, słowo w słowo i bez najdrobniejszych zmian.

A zatem kompilatorski charakter dramatu jest faktem. Niemniej pozostaje pytanie: co z tego wynika? Teza, iż *Tryumf*, a zwłaszcza jego początek, stanowi kompilację poprzednich tekstów Szandlerowskiego, pozwoliła wyostrzyć czujność na wszelkie nieścisłości, brak spójnej treści oraz stylistyczne aberracje. Wiele innych passusów sprawia wrażenie, jakby zostały zaczerpnięte z zupełnie obcego tekstu, a ich źródła nie da się ustalić na podstawie utworów, jakimi dysponujemy – nie pojawiają się one ani w zbiorze wierszy, ani w *Marii z Magdali*, ani też w *Paraklecie*. Jednocześnie nijak nie przystają one do akcji, mają zaburzone względem pozostałych kwestii metrum, wydają się – jak potocznie byśmy to dzisiaj nazwali – po prostu doklejone. Możliwe, że Szandlerowski, tworząc *Tryumf*, korzystał z poprzednich, nieopublikowanych bądź zaginionych prac.

Jedyny tekst dramaturgiczny, o którym wiemy, że powstał przed *Tryumfem* oraz *Marią z Magdali* to *Samson*. I faktycznie, wiele fragmentów sprawia wrażenie, jakby zostało przepisanych właśnie stamtąd. W ten sposób odtworzona treść dzięki recenzji teatralnej zamieszczonej w „Gońcu Łódzkim”³⁷⁰ pozwoliła przyporządkować niektóre fragmenty do treści *Samsona*, będącego (prawdopodobnie dosyć wierną) reinterpretacją biblijnej historii³⁷¹.

Możliwe zatem, że rozmowa Bożenny z Natchnieniem to przepisana z *Samsona* psychomachia Dalili, jaką ta odbyła podczas rozmowy ze starą Filistynką. Natchnienie przekonuje Bożennę, aby, nie bacząc na ukochanego, wypełniła swój obowiązek. Można więc z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że to właśnie scena z *Samsona*, w której Filistynka przekonuje Dalilę, aby złożyła w ofierze swoją miłość na ołtarzu ojczyzny. Przekonuje o tym treść dialogu. Bożenna wypowiada się o takich wartościach, jak powinność, natomiast Natchnienie przestrzega ją, że jeśli pozostanie przy ukochanym, to:

³⁷⁰ M. Guranowski, *Z Teatru (Samson, dramat w 3 aktach Ant. Szandlerowskiego, „Goniec Łódzki”, nr 143, 1904 r., s. 3-4.*

³⁷¹ Kwestię tę rozwijam w kolejnym rozdziale.

Z królowej – niewolnicą staniesz się powoli...
A wtedy któż cię z objąć plugawych wyzwoli?
To – zgon mój, a wszak czujesz, że gdy mnie nie stanie
w śmierć, w śmierć pójdziesz niechybną, lecz nie w zmartwychwstanie...(T 111)

Jest to retoryka osoby starszej, która mówi o zgonie oraz dniach, w których „jej już nie stanie”. W *Tryumfie* te słowa wypowiada Natchnienie, tylko dlaczego Natchnienie miałooby mówić o swoim zgonie? U Szandlerowskiego funkcjonuje ono przeważnie jako Duch Święty, a ten jest przecież nieśmiertelny, podobnie zresztą jak cały świat idei. Tymczasem w *Tryumfie* Natchnienie wypowiada się z perspektywy osoby pochylonej nad grobem. Warto w tym momencie ze szczególną mocą podkreślić, że Filistynka, która przekonywała Dalilę, by zdradziła Samsona, również była osobą leciwą. Retoryka stojącego u progu śmierci starca bardziej pasowałaby do leciwej służącej niż do efemerycznego, bezpostaciowego Natchnienia. Co więcej, Bożenna-Dalila waha się, czy rzeczywiście powinna zdradzić swojego ukochanego, wybiera między dwiema równorzędnymi wartościami: „Kocham go... muszę przeto zniżyć do niego, muszę...” (T 111). Wartościami tymi są miłość do mężczyzny oraz powinności względem własnego narodu, co nie znajduje potwierdzenia w akcji *Tryumfu*, pasuje za to do biblijnej historii o Samsonie i Dalili.

Co więcej, Bożenna mówi do Natchnienia w niezwykle czuły sposób, świadczący o dużym przywiązaniu emocjonalnym:

Siądź... siądź... nie odchodź... Otocz mię ramieniem,
Jak dawniej... jak dawniej w one święte noce –
Wstrząśnij me ciało tajemniczym drżeniem
Niech w mojej duszy iskra zamigoce,
A potem niech się w pożary rozdmucha...
Mów... mów do mnie jak dalej – twa Bożenna słucha... (T 112)

„Mów... mów do mnie jak dalej – twa Bożenna (Dalila) słucha”. Pomijając fakt, że i Bożenna, i Dalila to trzysylabowe wyrazy z akcentem na sylabę przedostatnią, tak więc podobna wymiana odbyłaby się bez najmniejszej szkody dla konstrukcji wiersza, nie są to słowa, którymi przemawiałaby śmiertelniczka do nagłego objawienia. Prędzej do swojej mamki, którą pamięta z dzieciństwa. Powtórzmy: „Siądź... siądź... nie odchodź... Otocz mię ramieniem, jak dawniej... jak dawniej w one święte noce”.

W wypowiedzi bohaterki widać wyraźnie emocje, jakie towarzyszą relacji, której można by się spodziewać pomiędzy matką/opiekunką, a jej córką. Na dodatek Bożenna-Dalila wspomina o czasach dawnych, „onych świętych nocach”. Oznaczałoby to, że pamiętałaby Natchnienie z lat młodości, co jest raczej mało przekonujące, może tylko przy znacznie

naciąganej, bardzo mistycznej interpretacji tekstu. Ponadto Dalila, przeznaczona, by służyć swemu narodowi, zdradziła ojczyznę, wiążąc się z wrogiem – z Samsonem. To uprawomocniałoby konkluzję mamki, starej Filistynki oraz jej słowa, które z jakiegoś powodu w *Tryumfie* zostały włożone w usta Natchnienia:

Bożenno (Dalilo?)... ja dla ciebie inne gody śniłem (śniłam?)!
Tem tylko żyłem (żyłam?)...

Ponownie, wymiana na żeńskie końcówki, a nawet zastąpienie Bożenny Dalilą nie zaburzyłyby rytmiki wiersza. Na tej podstawie z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że rozmowa Bożenny z Dalilą to lekko zmodyfikowany dialog Dalili ze starą Filistynką. Co więcej, w kolejnej scenie Bożenna rozmawia z kochankiem, Bojownikiem (rzemiosłem wojennym trudnił się również Samson, poza nim nie czynił tego żaden inny z bohaterów Szandlerowskiego). W *Tryumfie* Bojownik-Samson mówi:

...Słońca!..
Słońca pragnę, bom skuty lodowatym tchnieniem,
Bom zaślepił od tych ciemni... (T 114)

A więc jest to wojownik, który został oślepiiony i tęskni za słońcem, do tego umiera, „skuty lodowatym tchnieniem”. Znow – zupełnie jak biblijny Samson. Więcej, Bożenna odczuwa w stosunku do okaleczonego Bojownika nie tylko uczucie głębokiej miłości, ale i poważne wyrzuty sumienia. W jej słowach pobrzmiewa niepewność, a także skrucha wobec rannego, o czym świadczą cytaty:

Mowa twa krwią się dymi; snadź rana głęboko
Powiedz: może choć krople dżdżu dam twojej ranie? (T 114)

Oraz:

Będę ci promieniem,
Będę ci światłem, ciepłem i słoneczną zlewą,
Ale mi przysiąż wierność... (T 114)

W *Tryumfie* wyrzuty sumienia Bożenny, a także jej oddanie czy nawet miłość nie znajdują żadnego umotywowania wcześniejszymi wydarzeniami, Bojownik w dramacie pojawia się w tej scenie po raz pierwszy. Bożenna tymczasem, podobnie jak Dalila wobec Samsona, odczuwa w stosunku do cierpiącego mężczyzny wyrzuty sumienia, pragnie się nim zaopiekować, być może w ramach rekompensaty za winy, jakich dopuściła się wcześniej. Ale

wcześniej w *Samsonie*, nie zaś w *Tryumfie*. Jak już wspomniano, w *Tryumfie* dialog ten ma miejsce w jednej z pierwszych scen, na samym początku dramatu. Słowa Bożenny świadczą o zaistnieniu w tekście czegoś, co autor recenzji *Samsona* w „Gońcu Łódzkim” określił mianem przekonującej „ekspiacji” Dalili³⁷². W świetle odzyskanych fragmentów określenie to wydaje się nader trafne. Nieścisłości w *Tryumfie* wynikające z jego kompilatorskiego charakteru mnożą się potem jeszcze bardziej. Dlaczego na początku dramatu Bożenna kocha Bojownika, podczas gdy kilka scen później jej ukochanym staje się nagle Ziemiec? Również tych dwoje przemawia do siebie językiem miłości i dopiero potem wychodzi na jaw, że Bożenna prawdziwym uczuciem darzyła Bojownika, podczas gdy Ziemica pojęła za męża z czystego przymusu. Przez chwilę budzi to niemałą konsternację u odbiorcy, który może dojść do wniosku, że Bożenna miała po prostu dwóch kochanków, między którymi lawirowała i których mamła jednocześnie. To z kolei nie zgadza się ani z treścią, ani z wymową dramatu.

W treści *Tryumfu* nie znajdujemy powodów, dla których urzeczywistnia się aranżowane małżeństwo Ziemica i Bożenny, tak więc akcja już między pierwszym a drugim aktem zupełnie traci spójność. Jedne wątki pojawiają się znikąd, a następnie nie zostają rozwinięte. Tak jest z miłością Dulosa do Bożenny oraz jego o nią zazdrością; wygląda to, jakby autor w pewnym momencie po prostu o tym zapomniał oraz całkowicie zarzucił wątek. Równie absurdalny wydaje się spór Ziemica z Prorokami, przedstawicielami władz kościelnych. Ich kłótnia oraz bluźnierstwa bohatera nie są zbyt dobrze umotywowane przez treść dramatu i stają się jasne wyłącznie wtedy, jeśli spojrzeć na *Tryumf* przez pryzmat biografii samego autora oraz w kontekście jego pozostałych dzieł. W świetle powyższych ustaleń powód może być tylko jeden: tekst rzeczywiście jest kompilacją wcześniejszych utworów, nie tylko tych znanych.

A ponieważ nie zawiera w stu procentach tekstu oryginalnego, stąd też luki fabularne oraz niedostatecznie umotywowane działania niektórych działań bohaterów (wystarczy zresztą spojrzeć na dialog między Bożenną a Bojownikiem w Akcie III, scenie V. Również on sprawia wrażenie przepisanego z innego dramatu, być może także *Samsona*).

Fragment bluźnierczej rozmowy z Prorokami, o którym mowa, znajduje się w dramacie na stronach 133–137³⁷³ i nie przystaje do poetyki pozostałych partii utworu. Tekst jest niejednorodny jeśli chodzi o metrum, tak więc trudno na tej podstawie wskazać na konkretną tradycję literacką. Wiersz na tle całego utworu charakteryzuje się dużą dowolnością.

³⁷² M. Guranowski, *dz. cyt.*, s. 3.

³⁷³ Patrz: Aneks.

Wspomniane fragmenty wypowiada Bojownik (choć na początku skromną rolę otrzymał również Ziemic). Jest poprzecinany replikami Proroków, te jednak zupełnie nie pasują do rytmiki wiersza. Co jednak spaja tekst w jedną, koherentną całość, to jego treść, jest to bowiem – satyra na kler.

Czyżby zatem były to fragmenty skonfiskowanego *Elenchus cleri alias choleri...* Szandlerowskiego? Paszkwil, podobnie jak *Samson*, przepadł, tak więc może by uchronić swoje dzieła od zapomnienia, autor właśnie w *Tryumfie* zamieścił ich najważniejsze fragmenty. Odzyskany wyimek w odosobnieniu sprawia wrażenie tekstu spójnego treściowo. Podejrzenia może wzbudzać wyłącznie długość paszkwilu, który nie wydaje się zbyt obszerny, nie zapominajmy jednak, że i w pierwodruku miał on charakter wyłącznie broszurowy. Należy również pamiętać, iż w podobny sposób w całości przepisana została również *Pieśń gęślarza*. Kompilatorski charakter omawianego dramatu, fragmenty zaczerpnięte z *Marii z Magdali* oraz zbioru wierszy *Sąd wam niosę!*, dialogi pasujące treściowo bardziej do *Samsona* niż do *Tryumfu*, wszystko to zdecydowanie przemawiałoby za tą tezą.

Przede wszystkim treść odzyskanego tekstu miałaby charakter na wskroś satyryczny. To najważniejszy argument, który przemawia za tym, iż w *Tryumfie* można znaleźć paszkwil Szandlerowskiego. A na gatunek zaginionego utworu wskazuje przede wszystkim jego zachowany tytuł: *Elenchus cleri alias choleri saecularis ac irregularis Cosistorii Varsaviensis pro Anno Domini 1906 abo Ołtarzyk Złoty, gdzie znajdziesz sprosne żywoty braciej konsystorskiej*, który swą formą wyraźnie nawiązuje do staropolskiej, a zwłaszcza barokowej i późniejszej, wczesnooświeceniowej estetyki. Odsyła między innymi do fraszek oraz satyr Ignacego Krasickiego, który niejednokrotnie sam, chociażby w słynnych poematach heroikomicznych *Monachomachii* oraz *Antymonachomachii*, piętnował najgorsze przywary kleru. O ile jednak staropolscy oraz oświeceniowi satyrycy zachowywali dużą dozę (przynajmniej pozornie) obiektywizmu, o tyle wypowiedź Szandlerowskiego pozostaje niezwykle emocjonalna. W jego satyrze znaleźć można nawiązania oraz aluzje do sytuacji życiowej samego autora, do jego wewnętrznych rozterek oraz refleksji na temat Boga.

Wiele z nich stoi w dużej sprzeczności z doktryną Kościoła, przez co paszkwil spotkał się z gorącą dezaprobatą kleru. Jeśli więc w kontekście biografii Szandlerowskiego mówi się o skłonnościach do apostazji czy nawet groźbie anatemy, to nie przez nawiązania gnostyckie w *Paraklecie* czy reinterpretację postaci Judasza w *Marii z Magdali*, nie przez porównywania Lucyfera do Ducha Świętego, lecz właśnie przez *Elenchus cleri...* Chęć wystąpienia z szeregów Kościoła została w wierszu wyrażona *expressis verbis*:

W gwiazd, w księżycu zawierusze
Bieję w szczęście! Pochwyćę je swą własną dłonią...
Już mię w biegu tym wasze pioruny nie zgonią...
Wyleciałem nad pęd chmur...
 Ponad śnieżne szczyty gór...
Nic mię nie wstrzyma w tym pędzie!..
Szczęście mem być musi – będzie!

Co jednak najbardziej byłoby rażące w *Elenchus cleri*, to wyraźna sugestia, że jego autor posiada kochankę. Poeta wspomina tu o szczęściu, za którym zamierza podążać, mając zapewne na myśli samą Beatus, czyli miłość swojego życia, a także mużę, bez której cała jego twórczość z całą pewnością nie zaistniałaby bądź miałyby zupełnie inny charakter. Słowa te wypowiada w *Tryumfie* nie Bojownik, a Ziemic, *alter ego* Szandlerowskiego. Mimo to można kwestionować fakt, czy były one uwzględnione w niesławnym paszkwilu. Stanowią jednak doskonały wstęp do reszty wiersza, dopinając jego budowę oraz uzupełniając konstrukcyjną lukę.

Istnienie tychże fragmentów świadczy o tym, że albo zostały one dopisane na rzecz *Tryumfu*, albo że Helenę Beatus poznał Szandlerowski jeszcze przed r. 1906, kiedy to tekst *Elenchus cleri*... się ukazał. Raczej to drugie. Potwierdzałoby to dodatkowo ustalenia Samborskiej-Kukuć, że Szandlerowski i Beatus spotkali się wcześniej niż wskazywali wcześniejsi badacze, bo właśnie przed rokiem 1906. Więcej nawet, autor paszkwilu nakazuje klerowi, aby oddawał Bożennie taką samą cześć, jaką oddawał jej sam Szandlerowski, wprost nawołuje do kultu analogicznego do tego, który otacza Matkę Boską:

Stańcie przy niej i spójrzcie na jej boskie lica
Jak się natchnieniem obłoczy,
A rozgorzą wasze trzewa
Zstąpi na was duch proroczy,
Rozedni wam tajemnicę
I załężę w was owoc, jak kwiat, gdy dojrzewa...
Ta wszechwładna, przemożna, nieśmiertelna Dziewa!..

Ironiczne, że w swym paszkwilu Szandlerowski zarzuca klerowi, iż ten odrzucił nauki Chrystusa, podczas gdy sam deklaruje wystąpienie z szeregów Kościoła. Swą decyzję motywuje zepsuciem braci duchownych:

Ten, co świadom świata ruchów,
Co się sam Miłością zwie,
Ściągnął ku Wam ręce dwie,
I tchnął w piersi boskie żary!

Wyście zgasili pożary,
Co miały zżreć ziemię, niebo...
I stać się szczęścia kolebą,
Nieśmiertelną szczęścia pieśnią,
O jakiej serafy nie śnią!..

Jest to najbardziej przekonujący fragment, ponieważ pod względem metrum zbliżony jest do fragmentów autentycznego *Elenchus cleri*, który opublikował Edward Kozikowski³⁷⁴, a za nim Rafał Leszczyński w *Pismach polemicznych*³⁷⁵. Całość utrzymana jest w satyrycznej konwencji heroicomicum Krasickiego. Oto próbka z *Pism polemicznych*:

Zwą ulicę bałamutnie –
Miodową... tam same trutnie
Wiodą o żer krwawe kłótnie...

Cóż począć?... zwie się Miodowa
Pałac trójnoga – trzygłowa –
Stamtąd idzie Boża mowa³⁷⁶.

Antidotum na acedię oraz stagnację duchową ma być znowu „nieśmiertelna Dziewa”, prawdopodobnie Bożenna, która – co zostało wykazane w poprzednim rozdziale – w *Tryumfie* funkcjonowała jako archetyp Gai, Bogini Matki.

Poeta legitymizuje swoje poglądy w sposób odbiegający od zasad zdrowego rozsądku. Utrzymuje mianowicie, jakoby oglądał oblicze samego Boga. Daje mu to prawo do wypowiedzenia autorytarnych sądów oraz negowania niektórych dogmatów wiary stojących rzekomo w sprzeczności z wolą Stwórcy:

Z tej miłości, którą dał
Ten, co się Miłością zwie,
Nie zostało kropli krwi!
Chłęptali ją i żłopali
Święte proroki narodu,
Aż krzepła w lodowy wał
W bezdusznosc i zimno lodu!

Zarzuca klerowi, że duchowieństwo krew Jezusa wykorzystuje nie po to, aby czerpać ważną naukę z jego męki, lecz po to, aby „chłęptać ją i żłopać”. Wytyka bezdusznosc, skostnienie, upór oraz brak empatii, nie rozumie, czemu ludzie, którzy ślubowali służbę Bogu, nie potrafią rozpoznać namacalnego „cudu”. Cudem tym jest oczywiście ponownie miłość świecka Szandlerowskiego, tym samym mianem autor opisuje swój afekt zarówno w zbiorze listów *Confiteor*, jak również w *Paraklecie* czy *Tryumfie*. Uważa, że Helenę Beatus zesłał mu

³⁷⁴ E. Kozikowski, *dz. cyt.*, s. 297.

³⁷⁵ R. Leszczyński, *Pisma polemiczne*, Warszawa 2011, s. 119–127.

³⁷⁶ Tamże, s. 124.

sam Bóg, że jest ona darem od Stwórcy, natomiast każdy, kto staje na drodze zakochanym pragnącym podążać za emocjami, sprzeciwia się woli samego Pana. Główny zarzut Szandlerowskiego wobec kleru polega na tym, że jego kochanki nie uznano za świętą:

Te krwią Miłości opiłe
Dusz mordercę... serc mordercę!..
A kiedy ona schodzi, ta zesłanka boża
I niesie w dłoni odkupienia czarę...
Wołacie, że nas wiedzie na bezdroża,
Że sprośnych chuci gra fanfarę...
Że miast tłum ciągnąć – hen – ku wyży,
Żenie go coraz niżej, niżej...

Nie jest to zatem złamany przez życie Szandlerowski, przeczulony, wyczerpany trudną sytuacją materialną, doprowadzony do choroby nerwowej przez negatywną opinię społeczną, lecz Szandlerowski dziarski, młody i zbuntowany. Szandlerowski, który ma jeszcze siłę, by ciskać gromy w dramat Hertza, skarżyć teatr Victorięza rzekomo nieudaną inscenizację *Samsona* oraz przyznawać się do łamania celibatu, na dodatek wytyka przy okazji przywary duchownych. Czyżby sądził, że pokrętną retoryką i buńczucznym zachowaniem zdoła przekonać władze kościelne, aby zezwoliły na jego związek z kobietą?

A zatem tekst od początku do samego końca pozostaje nie tylko zjadliwą satyrą na kler, lecz również krytyką fundamentów wiary katolickiej. Bezduszość, krótkowzroczność, brak kontaktu z Bogiem, nieumiejętność czytania jego znaków – oto największe przewiny duchownych w mniemaniu autora *Elenchus cleri alias choleri*.

Wątpliwości budzi jedynie konkluzja kwestii wypowiedzanej przez Bojownika. Nagła zmiana metrum może świadczyć albo o tradycji romantycznej improwizacji, albo o przepisaniu jeszcze innego tekstu. Analiza porównawcza *Tryumfu* i zbioru *Sąd wam niosę!* wykazała, że to ostatnie przypuszczenie jest słuszne. Również tutaj uderza poeta w podstawowe dogmaty wiary, nazywając prawa zawarte w Dziesięciu Przykazaniach „twardym prawem dwóch kamiennych złomów”:

I rozkaże, bym stanął z Bożenną raz wtóry
Na Synaj – nie z postrachu błyskawic i gromów...
Nie z onym twardym prawem dwóch kamiennych złomów...
I nie z twarzą ukrytą w piorunowe chmury!!!
Zwycięstwo moje! Jam jest dziś zwycięzca! (SWN 8)

Fragment ten został przepisany z wiersza *U żarna*. Ponieważ jednak mamy do czynienia z kompilacją, wcale niewykluczone, że Szandlerowski połączył te dwa utwory. Może

zamieszczenie wiersza *U żarna* w tomie *Sąd wam niosę!* to pierwsza próba przemycenia fragmentu *Elenchus cleri alias choleri*. Nagła zmiana metrum sprawia jednak, że można mieć co do tego poważne wątpliwości.

Podsumowując, można stwierdzić, że na podstawie *Tryumfu* udało się odtworzyć co najmniej dwa dialogi z *Samsona* (mowa oczywiście o rozmowie Bożenny z Natchnieniem oraz scenę później z Bojownikiem), jak również – być może – fragmenty *Elenchus cleri*. Dowodem potwierdzającym tę tezę jest *patchworkowy* charakter dramatu. *Tryumf* nie jest dobrym dramatem, jego powstanie może świadczyć o tymczasowej niemocy twórczej. Przepisywanie całych fragmentów z poprzednich dzieł jest tego świadectwem. Beatus, decydując się wydać pośmiertnie teksty Szandlerowskiego, musiała dysponować oryginałami. Powód, dla którego ominęła *Samsona*, wydaje się obecnie nieco klarowniejszy. Nie widziała takiej potrzeby, skoro najważniejsze i najbardziej udane fragmenty dramatu znalazły się w *Tryumfie*. Czy w ogóle w jej posiadaniu znajdował się oryginał *Elenchus cleri*...? Nawet jeśli tak, ten paszkwil mógł wydać się jej w ogóle niewart przedruku. Czemu miałby służyć po śmierci księdza-poety, któremu Kościół wyprawił godny pochówek, dbając o zachowanie równie chwalebnej pamięci?

SAMSON

2. 8. Ścięte włosy i wylupione oczy. O trudnych początkach późniejszej kariery dramaturgicznej

O pierwszym dramacie pisarza, *Samsonie*, nie wiadomo zbyt wiele. Tekst nie zachował się. Informacje na temat utworu podaje Biliński, który pisze, że tekst był trójaktowym dramatem psychologicznym wystawionym w teatrze Victoria 21 maja 1904³⁷⁷. Publicystyka tego okresu niewiele mówi na temat inscenizacji. Prócz dwóch fragmentów zamieszczonych w „Bluszczu” (1904, nr 2), nie było do tej pory istotnych wzmianek na temat *Samsona*. Fragmenty te są obszerne, jednak ze względu na fakt, iż to jedyna pozostałość po dramacie, należy przytoczyć je w całości. Oto pierwszy z nich:

Do marmurowej przytwierdzon kolumny,
Stoję, jak bóg – samotny... jak zwycięzca – dumny!
Wkoło pustka i mroki... zewsząd chłodem wieje...
A jednak czuję płomień, którym nieb przedmurze –
Gnieźdzące groźne gromy – jak krwawe wierzeje,
Błyskawicową wstęgą płomieni się w górze!....
Jak mi dobrze!... Jak wielkim jestem i potężnym!...
Z ocz – orbity zostały... lecz ducha źrenice
Przenikają najskrytsze świata tajemnice...
A w biegu niewstrzymanym, szczytnym, niebosiężnym
Ćmią, mrużą się... oparłszy lot o boże lice!

Jest to zapewne fragment monologu tytułowego bohatera, na co wskazują słowa mówiącego, który nazywa się „samotnym”, „dumnym zwycięzcą” czy wykrzyknienie: „Jak wielkim jestem i potężnym!”. Są to cechy przypisywane przez Biblię Samsonowi, bohaterowi *Księgi Sędziów*. To on zwyciężył potężnego lwa czy trzydziestu Filistynów. Schroniony w górach Etam, pokonał armię przeciwników oraz zaniósł wyrwane wrota bramy miejskiej w Gazie na szczyt góry Hebronu. Słabym punktem biblijnego Achillesa były jego włosy – sekret ten wydarła z niego podstępna, choć niepozbawiona do końca skrupułów, nasłana przez Filistynów Dalila. Ostatecznie Samson, oślepiiony przez wrogów, poniósł śmierć w wyniku zdrady ukochanej. Fragment z *Samsona* Szandlerowskiego każe sądzić, że jest to jedna z ostatnich scen dramatu. Bohater nie tylko podsumowuje swoje wspaniałe czyny, jakich dokonał za życia, ale wspomina też o oczach, z których tylko „orbity zostały”. Oznacza to, że w momencie, gdy wypowiada tę kwestię, Filistyni zdążyli już go oślepić.

³⁷⁷ K. Biliński, hasło: *Szandlerowski Antoni Władysław*, s. 602.

Zachowany wyimek jest niezwykle sensualny i świadczy o tym, że Szandlerowski od początku do końca swojej literackiej kariery osadzony był mocno w estetyce młodopolskiej, jeśli zaś czerpał z dorobku poprzednich epok, zazwyczaj sięgał do romantyzmu, czasem też inspirował się staropolskimi tekstami sakralnymi, takimi jak misteria. Oślepiiony bohater, wokół którego zaległa „pustka i mroki” wspomina o „krwawych wierzejach” oraz o „błyskawicowej wstędze”. Są to wrażenia wzrokowe, niedostępne dla osoby niewidomej. Szandlerowski na sposób młodopolski usiłował jednak wykreować całkiem nowy świat, nowy, bo wynikający z nagłej zmiany sytuacji, z okaleczenia nadrzędnego zmysłu. Dlatego epitety te należy traktować jako synestezje.

Ale nie brak i innych wrażeń. Samson czuje, że płonie, a zatem jego ból fizyczny zostaje przedstawiony – może w nieco sztampowy sposób – przy pomocy niszczycielskiej siły ognia. Słyszy również grzmot, który ma zadanie eskalować lęk przed zbliżającym się kresem, Samson pozostaje jednak do końca dumny i nieustraszony. Choć jego siła fizyczna w wyniku utraty włosów została wytracona, wyostrzyły się jego „ducha źrenice”. Wraz z utratą oczu bohater został zatem namaszczony, niczym aojda-poeta bądź nawet święty. Właśnie dlatego Samson nie lęka się śmierci. Należy już do innego świata, siła materialna przemieniła się bowiem w siłę duchową, dzięki której biblijny heros w utworze Szandlerowskiego zaczyna dostrzegać „boże lice”, a zatem wraz z utratą wiodącego zmysłu poznaje prawdę niedostępną zwykłym śmiertelnikom.

Potwierdza to drugi fragment:

Za zemstę dziką, straszną... nie klnę! – błogosławię
Was, dumni zwycięzce!
Cóż mi teraz lew? – niczem! niczem lwów gromada!
Bom ujrzał bożej mocy potęgę na jawie...
Bom usłyszał głos wielki... jak piorun, gdy spada...
A choć – nagi – żelazną zbroją nie zachrzęscę –
Duch mój sięgnie w głąb waszą... i dobędzie duszy!
Jeśli nie – sam się wzmoże – zwali was i skruszy!...

W wersji opublikowanej przez „Bluszcz” oba fragmenty zostały przedzielone trzema gwiazdkami, trudno więc wyrokować, czy był to oryginalny zapis Szandlerowskiego, czy może świadczy on o tym, że jakaś partia tekstu została pominięta. Niemniej nie ulega wątpliwości, iż oba fragmenty pochodzą z jednego monologu, drugi zaś jest konsekwentnym rozwinięciem pierwszego. W pierwszym bowiem Samson wylicza swoje cechy, w drugim natomiast można dostrzec przywołanie niektórych jego dokonań. Bohater do samego końca pozostał dumny, prawdopodobnie też na tym polegała w dramacie jego wina tragiczna. Przeświadczony o własnej wszechmocy, nadal zna swoją wartość, mimo że poniósł sromotną

klęskę. Jednocześnie zdaje sobie sprawę z marności swoich ziemskich zasług. Motywy wanitatywne przejawiają się w eksklamacji: „Cóż mi teraz lew? – niczem! niczem lwów gromada!”.

Choć Samson został pozbawiony siły fizycznej, utratę kompensuje mu moc ducha, jaką zyskał w zamian. Siła ta zdaje się eskalować. Nie dość, że bohater dostrzega boskie oblicze, to jeszcze zyskuje władzę nad duszami Filistynów, co stanowi powtórzenie romantycznego „rzędu dusz”. Nie zbroje bowiem ani siła fizyczna są w stanie pokonać wroga, lecz przejęcie władzy nad duchowymi aspektami jego egzystencji. Samson pod koniec dramatu zdał już sobie sprawę, że nie pokonanie trzystu czy nawet tysiąca Filistynów w zacięłym boju przesądzi o jego ostatecznym zwycięstwie. Jest ono dopiero możliwe za boskim wstawieniem. Paradoksalnie Samson, choć oślepiiony i skazany przez Filistynów na śmierć, osiąga ostatecznie swój cel.

Ten sam fragment zamieścił poeta w zbiorze wierszy *Sąd wam niosę!* (SWN 39). Tytuł utworu brzmi *Samson*, co z góry naprowadza na fakt, że mógł on zostać zaczerpnięty z zaginionego dramatu. Idąc tym tropem, tematykę podobną do zaginionego dzieła można znaleźć w jeszcze innym tekście pochodzącym ze zbioru wierszy. Nosi on tytuł *Wploty źreniczne* i zaczyna się w następujący sposób:

Wploty źreniczne ocz mych na wieki uwięzły
W świętym, uroczym gąszczu twojej duszy smętnej.
Jak okłębę węzowisk, gdy się w sprzęg namiętny
Zewrą... zwiną... zatrzasną na płomienne węzły...
[...]
A teraz... nawet dłoń twa!... węzłów tych nie skruszy,
Bo me żary wraz z sercem tylko — zcichną... zczezną... (SWN 41)

Podmiot liryczny to również osoba oślepiiona, żegnająca się ze swoją ukochaną. Treść wiersza przystaje do biblijnej historii i hipotetycznie można uznać, iż są to pełne wyrzutu słowa, które Samson skierował do Dalili. Stwierdzenie to opierałoby się na przypuszczeniu, że skoro Szandlerowski zamieścił jeden fragment z *Samsona* w *Sąd wam niosę!*, w zbiorze wierszy znaleźć będzie można ich więcej. Kolejny przykład stanowi wiersz *Dwa zwycięstwa*, opublikowany zresztą i w „Gońcu Łódzkim”³⁷⁸. W nim także bohater ciska z oczu błyskawice, jest protagonistą, który – podobnie jak biblijny Samson – pokonuje swych wrogów dzięki nadludzkiej sile („Krew strumieniem buchnęła, przeciwnik już nie żył³⁷⁹”). Jednocześnie w Jerozolimie umiera Chrystus, co każe wysnuć wniosek, że pierwszy dramat

³⁷⁸ Zob. A. Szandlerowski, *Dwa zwycięstwa*, „Gońca Łódzki” 1903, nr 320, s. 3.

³⁷⁹ Tamże.

Szandlerowskiego opierał się na scenie symultanicznej, w której z jednej strony Samson dokonywał wspaniałych czynów na polu bitwy, z drugiej zaś Jezus konał w męce za całą ludzkość.

Co się zaś tyczy akcji całego dramatu, nie wiemy o niej zbyt wiele, choć nieco światła rzuca na jego treść rzuca „Goniec Łódzki”. Zamieszczona informacja w jednym z numerów (1904, nr 143) przybliży wydarzenia, jakie rozgrywały się na deskach teatru podczas inscenizacji dramatu Szandlerowskiego. W pierwszym akcie ekspozycji dramatu dokonują duchowni, zapoznają widza z sylwetką Samsona, na scenie pojawia się również jego matka oraz ukochana Dalilia. Drugi akt przedstawia trudną miłość Samsona do ukochanej, unaocznia jego konflikt tragiczny: z jednej strony darzy Dalilę uczuciem, z drugiej zaś zdaje sobie sprawę, że jest ona Filistynką, a zatem jego wrogiem. To właśnie w drugim akcie Samson pokonuje Iwa, będącego symbolem jego trudnej miłości, Szandlerowski pozmieniał więc nieco chronologię wydarzeń biblijnych, aby bardziej pasowały one do jego interpretacji. Jednocześnie Dalila, skuszona przez starą Filistynkę, nakłania ją, aby uciąła Samsonowi włosy dla dobra własnego narodu. W trzecim akcie bohater upada, wygłasza monolog znany z „Bluszczu”, następuje również ekspiacja Dalili.

Informacje te pozwalają umiejscowić *Samsona* na tle pozostałych dramatów Antoniego Szandlerowskiego. Forma dramatu przypominała najprawdopodobniej strukturę *Marii z Magdali*, w której Judasz, podobnie jak Samson, został zgubiony przez swoją pychę. Maria Magdalena, zakochana w nim podobnie jak Dalila, również przeżywa rozterki, które przedstawione zostały w akcie drugim obu dramatów. Ostatecznie w *Samsonie* wybiera powinność wobec ojczyzny, zaś w *Marii z Magdali* – powinność duchową wobec Jezusa. Warto podkreślić, że w *Marii z Magdali* kobieta nie jawi się już odbiorcy jako zdrajczyni, natomiast Judasz nie posiada mitologicznych rysów. Nie jest biblijnym herosem, lecz chorobliwym zazdrośnikiem, który w błędnym przeświadczeniu o winie Jezusa, w ramach zemsty postanowił go zaprzedać. Zapewne Samson wzbudzał mimo wszystko większe współczucie. Był on również bez wątpienia najbardziej charyzmatycznym, męskim bohaterem Szandlerowskiego. I Judasz, i Ziemic z *Parakleta* czy *Tryumfu*, to postaci w gruncie rzeczy słabe, ogarnięte licznymi wątpliwościami, które, jeśli ponoszą klęskę, to nie w wyniku sprzecznych powinności czy żądy, lecz przez wewnętrzny konflikt. Do zguby tej przywiodły każdego z nich liczne rozterki polegające na wyborze między rozkoszami świata doczesnego a rozwijaniu duchowego aspektu ludzkiej egzystencji.

Już recenzent z „Gońca Łódzkiego” nazywa *Samsona* dramatem biblijnym. Jeśli chodzi o treść, *Samson* spełnia wszystkie kryteria. Tekst reinterpretował najprawdopodobniej

wydarzenia ze Starego Testamentu oraz dokonał przeniesienia biblijnych motywów do przestrzeni dramaturgicznej. A co z formą? Na ten temat trudno się wypowiadać. Jednakże na podstawie fragmentów zamieszczonych w „Bluszczu” można przypuszczać, że tekst mógł być napisany językiem sakralnym inkrustowanym leksyką młodopolską służącą do kreowania światów niedostępnych zmysłowej percepcji. Świadczą o tym nie tylko wyszukane metafory, ale i dynamika wyrażana wielokropkami, wykrzyknieniami, pauzami. Taki zapis wynika ze specyficznego postrzegania rzeczywistości przez bohatera, rzeczywistości niekoniecznie tej widzialnej (Samson został przecież oślepiiony), a przede wszystkim nadzmysłowej, boskiej, pozamaterialnej, dowodzącej istnienia świata innego niż tylko fizyczny.

Recenzja zamieszczona w „Gońcu Łódzkim” odznaczała się dużą rzetelnością oraz zawierała rzadko spotykany obiektywizm. Guranowski wskazał na profesjonalnie skonstruowaną ekspozycję oraz przekonujące pojawienie się Samsona i Dalili na scenie w akcie II. Chwalił również zakończenie dramatu jako „wprost porywające siłą dramatyczną”. Nie szczędził jednak i słów krytyki. Dialog między zakochanymi wydał mu się dość miałki, czemu – prawdę mówiąc – dziwić się trudno. Maniera nadawania enigmatyczności zjawiskom naturalnych wydającym się Szandlerowskiemu „cudownymi” była owym szańcem, którym „okopywał” poczucie winy. Recenzent wskazuje na układ sceniczny, który według niego był „w pomysły oryginalne niebogaty, co się zresztą tłumaczy brakiem rutyny dramatopisarskiej”³⁸⁰. W podsumowaniu podkreśla jednak, że jest to rzecz „szczerego talentu” oraz wyraża nadzieję na przyszły rozwój autora.

Żywiółowa reakcja Szandlerowskiego wynikała stąd, że był on niekontent, iż jego dramat wystawił teatr ogródkowy, co uznał za ujmę dla wielkości swej sztuki. Mimo to obiektywny recenzent był raczej zadowolony z gry aktorskiej, zwłaszcza jeśli chodzi o odtwórców głównych ról. „«Samson» odegrany był ze starannością godną szczerzej pochwały” – pisze, a więc znał zapewne dramat nie tylko w jego scenicznej odsłonie, lecz również musiał być dobrze zaznajomiony z tekstem. Zawiniły tu przede wszystkim wewnętrzne powikłania Szandlerowskiego, który był osobą neurotyczną, prawdopodobnie przewrażliwioną na własnym punkcie, co znajdowało swoje źródło w niskim poczuciu własnej wartości. Można na tej podstawie również przypuszczać, że marzenia o karierze literackiej były dla początkującego pisarza niezwykle istotne. To dodatkowy czynnik tłumaczący, dlaczego tak żywiółowo zareagował on na (w gruncie rzeczy pozytywną) recenzję w „Gońcu...”.

³⁸⁰ M. Guranowski, *dz. cyt.* s. 4.

Co ciekawe, również w *Samsonie*, podobnie jak w wypadku *Marii z Magdali* oraz *Parakleta*, można wykazać paralele między perypetiami zakochanych, a miłością Szandlerowskiego. Zdziwiające, że wyłącznie w pierwszym tekście bohater przedstawiony jest jako heros posiadający cały zestaw cech kulturowo przypisywanych mężczyznom. Później staje się on śliskim bogaczem (*Maria z Magdali*) bądź skonfliktowanym wewnętrznie neurotykiem (*Tryumf, Paraklet*). Skąd ta zmiana? Można domniemywać, że Szandlerowski we wczesnej fazie swojej twórczości odznaczał się zdecydowanie lepszym zdrowiem psychicznym i fizycznym. W ocalałych fragmentach *Samsona* oraz szczątkach *Elenchus cleri*...jego żywiołowość widać szczególnie wyraźnie. To prawdopodobnie ostracyzm społeczny, liczne przenosiny, trudności materialne, kłopoty zdrowotne spowodowały, że Szandlerowski – a zatem również i jego literackie *alter ego* – stał się człowiekiem niepewnym siebie, zagubionym i zastraszone, który w miłości do pięknej kobiety doszukiwał się źródła wyzwolenia. Jak wskazuje biografia, do samej śmierci autora planowali oni wspólną przyszłość.

LIRYKA

Symboliczne maski zmysłowości w zbiorze liryków *Sąd wam niosę!*

Liryka Szandlerowskiego, podobnie jak jego dramaty i *Confiteor*, nie wykraczają poza ramy i konwencje młodopolskiej estetyki. Autor już w 1903 r. usiłował zadebiutować swoimi lirykami, co potwierdza, jak ważna była dla niego kariera literacka. Przed opublikowaniem zbioru *Sąd wam niosę!* w „Gońcu Łódzkim” ukazało się kilka wczesnych tekstów Szandlerowskiego, publikowanych także pod pseudonimami. Należą do nich: *Dwa zwycięstwa*³⁸¹, *Róża*³⁸², *Oktawy*³⁸³, *Oktawy...*³⁸⁴ oraz *Do mnie!*³⁸⁵. W „Gońcu Łódzkim” znalazł się również sonet *Łzy*³⁸⁶ (patrz: aneks), niepublikowany w żadnym późniejszym zbiorze. Jeśli dokonać przeglądu najważniejszych motywów, środków ekspresji oraz chwytów literackich, uzyskamy artystyczny pejzaż przełomu XIX i XX w. Świat Szandlerowskiego, jakkolwiek sam autor pragnął wykraczać poza swoją epokę i jakkolwiek usiłował przenieść ludzkość na wyższy poziom duchowego pojmowania dzięki znanej ze zbioru listów *Confiteor* filozoficznej ekwilibryście, pozostaje zamknięty w kręgu młodopolskiej wyobraźni. Nie ulega jednak wątpliwości, że twórczość pisarza, obfitująca w takie topoty, jak: mity solarne, palingenezę czy niszczycielsko-twórczą siłę symbolicznego ognia, pozostaje niezwykle zróżnicowana, tak pod względem artystycznym, jak również tematycznym.

Podraza-Kwiatkowska o literaturze Młodej Polski pisze, że „powtarzalność elementów obrazowych zainteresowała również inne gałęzie nauki, które z kolei zaczęły inspirować naukę o literaturze. Są to: psychologia głębi, etnografia i religioznawstwo”³⁸⁷. Cały symboliczny aranż epoki – nie więcej, ale i nie mniej – znaleźć można w zbiorze wierszy Szandlerowskiego pod tytułem *Sąd wam niosę!* Szandlerowski, zanurzony i zafascynowany młodopolskimi środkami wyrazu, zupełnie zerwał z regułami klasycyzmu. W zbiorze listów, w odróżnieniu od reszty twórczości, rezygnuje nawet z motywów mitycznych (pojawiają się za to nawiązania biblijne) i jeśli korzysta z dorobku klasyków, to wyłącznie podczas kreowania obrazów, które Sabina Brzozowska określa jako „typ pejzażu-

³⁸¹ A. Szandlerowski, *Dwa zwycięstwa*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 320, s. 3.

³⁸² Tenże, *Róża*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 323, s. 2.

³⁸³ Tenże, *Oktawy*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 327, s. 4.

³⁸⁴ Tenże, *Oktawy...*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 331, s. 5.

³⁸⁵ Tenże, *Do mnie!*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 335, s. 3.

³⁸⁶ Tenże, *Łzy*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 314, s. 2.

³⁸⁷ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Uwagi wstępne*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni...*

atrapy, rodzaj wystudiowanej scenografii teatralnej”, gdzie „ów sztafaż współtworzyły alegoryczne postaci”³⁸⁸.

Wydany w 1907 r., zbiór zawiera dedykację: „Linie i Bronce”. Chodzi o dwie siostry Szandlerowskiego, które jako jedyne doczekały wieku dorosłego, Karolinę Michalinę (Szeszową) oraz Bronisławę (Wróblewską)³⁸⁹. Za *Sąd wam niosę!* twórca otrzymał pozytywną, choć niepozbawioną uwag krytykę od Józefa Kotarbińskiego, który określił go epitetem „silnego poety”, lecz jak wskazuje Samborska-Kukuć:

Szkoda wszakże, iż czytając pochwały Kotarbińskiego spuentowane stwierdzeniem: „Nowy poeta – prawdziwy silny poeta!”, nie wziął Szandlerowski pod uwagę zastrzeżeń dotyczących poetyki, recenzent bowiem przestrzegał przed „formą rozlewną” oraz sztucznością „w wyrażeniach niezwykłych, nastrzępionych”³⁹⁰.

Rzeczywiście, zbiór wierszy nosi znamiona „pisanego w pośpiechu”³⁹¹, może nawet nieprzemyślanego. Grzegorz Igliński określa język Szandlerowskiego jako wręcz „chropowaty”, zaś „chropowatość” ta „stanowi [...] o oryginalności i szczeroci wypowiedzi, ale też o niedostatkach poetyckiego talentu”³⁹². Nie chodzi tu wyłącznie o pewien niedosyt zabiegów literackich, brak poetyckiej kokieterii. *Sąd wam niosę!* również jako cały zbiór wydaje się pozbawiony odgórnego zamysłu. Część druga tomu, *Alma mater*, oraz trzecia – *Sonety* – zdają się chaotyczną konsekwencją autora piszącego wyłącznie pod wpływem emocji, jego niespokojnych myśli naznaczonych licznymi rozterkami. Polegały one przede wszystkim na usilnym pragnieniu nadania jego związkowi z kobietą formalnego statusu i jednoczesną przysięgą celibatu, wiążącą się z dalszym pełnieniem posługi kapłańskiej. W efekcie zbiór wierszy, powstający jako całość mniej więcej w tym samym czasie, co *Confiteor*, stanowi przepisane na język liryki wszystkiego tego, co znaleźć można w zbiorze listów. O ile jednak *Confiteor* posiadał myśl przewodnią porządkującą epistolograficzną narrację, obecną zresztą – co należy podkreślić – z uwagi na fakt, iż to Beatus dokonała selekcji tuż przed wydaniem, o tyle *Sąd wam niosę!* przypomina chaotyczną mozaikę drobnych utworów nagromadzonych od miesięcy w szufladzie. Trudno również znaleźć uzasadnienie dla butnego, wyzywającego tytułu zbioru, jest ono wyłącznie możliwe dzięki dokonanej rekonstrukcji światopoglądu Szandlerowskiego – polegał on przecież na pragnieniu przebudowania sposobu postrzegania świata emocji oraz świata duchowego przez

³⁸⁸ S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 34.

³⁸⁹ D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów...*, s. 34.

³⁹⁰ Tamże.

³⁹¹ Tamże.

³⁹² G. Igliński, *Noc w tomie Antoniego Szandlerowskiego „Sąd wam niosę!”*, [w:] *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*, s. 111.

ludzkość. Nie bez znaczenia był także żywiłowy bunt wobec władz kościelnych. Niestety, obecność takich tekstów, jak *Sądu nie uczynię...* wydaje się wręcz przekreślać pierwotny zamysł, czyniąc z tomu wyłącznie przeładowany emfazą zapis skomplikowanych uczuć 29-letniego poety, który nie potrafił zaakceptować własnej miłości do drugiej osoby ze względu na wybitnie cielesny charakter uczucia. Dlatego również poezja Szandlerowskiego, podobnie jak listy czy dramaty, przebiega pod znakiem sprzeciwu wobec świata, niezgody na rządzące nim zasady i konwenanse oraz protestu przeciw zepsuciu Kościoła³⁹³. Także tutaj znaleźć można praktykę polegającą na sublimowaniu niepożądanych popędów. Silna ekspresyjność wypowiedzi Szandlerowskiego ma ponadto swoje korzenie w młodopolskiej estetyce.

O metodzie ekspresji i sposobie ewokowania nastroju pisze Jan Kaczyński:

Liryka młodopolska osiąga go też przez transpozycję, ekwiwalentyzację, sugestię, ale oprócz tego przez opis, narrację, tok dyskursywny. Stosowane są zatem często równoważniki uczuciowe w postaci opisów krajobrazu, którego elementom przypisuje się wartości antropomorficzno-emocjonalne [...] ³⁹⁴.

Wszystkie te elementy są obecne w zbiorze wierszy *Sąd wam niosę!* Podmiot liryczny nie jest w żadnym razie sędzią, to prędzej miotający się w pułapce własnego afektu słaby, wyniszczany przez chorobę nerwową człowiek. Nie dostrzegając żadnych dróg wyjścia z trudnej sytuacji, ucieka on w świat sztuki, poezji, filozofii oraz wyjątkowo wnikliwej introspekcji, która zamiast dodawać mu odwagi w walce z przeciwnościami losu, całkiem go paraliżuje. Utwór *Sam wstanę!* mówi o zwycięstwie, ale dopiero po śmierci, gdy ludzie – jak przewiduje: „lemieszce przeciągną po mym grobie” (SWN 53). Natomiast w wierszu *Sądu nie uczynię...* deklaruje tę bezsilność wprost. Podobnie jak w zbiorze listów, poeta z początku porównuje się do Jezusa, lecz gdy stają przed nim umarli, gotowi, by wymierzyć im ostateczną sprawiedliwość, obezwładnia go kompletna niemoc.

Choć pozbawiony myśli przewodniej, zbiór *Sąd wam niosę!* nadal pozostaje niezwykle bogaty pod względem pojawiających się w nim motywów, chętnie wykorzystywanych w literaturze przełomu XIX i XX w. Ze względu na swą specyfikę można uznać go wręcz za zapis wrażliwości epoki Młodej Polski, kompendium filozoficznej, religioznawczej oraz psychologicznej wiedzy ówczesnych twórców, dowód ich fascynacji światem wewnętrznym oraz wszystkim, co transcendentne, związane ze śmiercią czy przemijaniem. Był to tylko z pozoru adekwatny środek wyrazu, który umożliwił skonfliktowanemu wewnątrznie księdzu katolickiemu sublimować pragnienie realizacji popędów zakazanych przez wiarę.

³⁹³ Zob. J. Kaczyński, *Tradycja religijna w literaturze Młodej Polski XIX wieku*, Częstochowa 1996, s. 65.

³⁹⁴ Tamże, s. 76.

Poczucie kresu znajduje wyraźne odzwierciedlenie w przywoływaniu mitów solarnych, w nawiązaniach do palingenezy oraz symboliki ognia. Jak uważa Jerzy Paszek, „charakterystyczną cechą literatury wieku XX jest to, że nowe zafascynowanie fenomenem ognia [...] objawia się bardzo często poprzez nadawanie dziełom literackim tytułów odwołujących się bardzo często do metaforyki «ogniowej»”³⁹⁵.

Iwona Loewe pisze z kolei:

Tego typu kolokacje sprzyjają zwłaszcza wyrażaniu motywu Nirwany, przemijania, zdeterminowania ludzkiego losu i powszechnie panującej *niemocy*. Przeciwny obraz ewokują peryfrazy połączone wspólną metaforą pojęciową UCZUCIE TO OGIEN'³⁹⁶.

Tezę tę można odnieść również do liryki Szandlerowskiego, który w wierszu otwierającym zbiór – *Stań, słońce* – pisze:

Stań, słońce! Oto jałem się dziś pracy twórczej...
Jak Bóg, wyrzucę z siebie ogrom po ogromie...
Już pierś moja napięta rozpręży się... kurczy...
Czuję... czuję... przepala mię rodzące płomie! (SWN 1)

Ogień u Szandlerowskiego nie zapowiada jednak odrodzenia, to całkowite wyniszczenie duchowe prowadzące do poczucia kresu oraz wewnętrznego wypalenia, do acedii. Inaczej na sprawę tę patrzy Igliński, który w wierszach solarnych poety doszukuje się chęci „rozświetlenia świata nauką świętą”³⁹⁷. Oba stwierdzenia mają swoje uzasadnienie, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę wewnętrzne rozterki autora oraz sprzeczne, choć nadal odczuwane jednocześnie emocje. W wierszu otwierającym tom w procesie palingenezy umiera stary podmiot liryczny – ksiądz pozbawiony powołania – rodzi się natomiast poeta. Dalsza lektura zbioru świadczy o niemocy, jaka ogarnęła go już na samym początku drogi duchowego:

Tak mi pilno do ludzi...Lecz lży jak mgły nocne
Zaciemniają mi drogę i... rozpaczne twarze...
Zasię te – jak wygaste męczarn trybularze –
Że zmartwiałe, milczeniem klną siły przemocne...

Tak mi pilno do ludzi... Tylko w sercu cięży
Niemoc bezgłosej nędzy i beczucie nieba...
Wydrzeć – serce... a oczy – wyłupić mi trzeba,
By dobiec, nim w piersiach ból w jad się rozweży... (SWN 32)

Na niemoc Szandlerowskiego wynikającą z niedostatków medium, jakim jest słowo, zwracano już uwagę. Anna Leo np. zauważa: „[...] Pozostawało twórcy jeszcze tylko słowo –

³⁹⁵ J. Paszek, *Świat ognia w literaturze lat 1880–1918*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 126.

³⁹⁶ I. Loewe, *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*, Katowice 2000, s. 80.

³⁹⁷ G. Igliński, *dz. cyt.*, s. 120.

słowo, które wydawało się nieraz pustym i twardym, konwencjonalnym i niedostatecznym. Sam skarży się na to w listach”³⁹⁸. Faktycznie, Szandlerowski nie odnajdywał się w poezji. Poeta skryty jest za maską młodopolskiej manieri ujawniającej się przede wszystkim w zaskakujących metaforach („męczarń trybularze”). Modernistyczna estetyka stała się w tym wypadku jego drugą, przekłamaną twarzą. Niemniej nadal w jego słowach pobrzmiwa nie tylko poczucie wyobcowania z tłumu czy przeświadczenie o tym, że jest się wyrzutkiem „umarłym dla świata”, lecz również pragnienie osiągnięcia przed śmiercią określonego celu. Mowa tu o szczęściu duchowym. Brak perspektyw, by je osiągnąć, sprawia, że poeta zdaje sobie sprawę, iż znalazł się na równi pochyłej prowadzącej do zagłady. Gnany przez umykający czas, pragnie przestać czuć, utracić serce. To świadczy o bezsilności, niemocy i rodzącej się rozpacz. Widać w tym fragmencie również fascynację biblijnym Samsonem, bo podmiot liryczny mówi w końcu o wyłupieniu oczu jako narzędzia poznania³⁹⁹. By przekonać samego siebie, że nadal możliwy jest czyn, deklaruje, iż posiada nadludzką siłę, aby zmierzyć się z przeciwnościami losu. Te jednak w ostatecznym rozrachunku okazują się dla niego nie do pokonania. Wola mocy, o której Szandlerowski pisze, okazuje się ułudą:

Przyjdzie nareszcie czas... Nie! Przyjść mu – każę!
Przyjdzie w rubinach... bo z bólów mych zrodzon!
Zapali wokół piorunowe stráže:
Padnie fałszywy bóg w serce ugodzon! (SWN 11)

Fałszywym bogiem jest prawdopodobnie dotychczasowe życie Szandlerowskiego, pozbawione celu, sensu, a nade wszystko – miłości. Wraz z poznaniem kobiety poeta otrzymał nowe życie, co pozwala mu pożegnać się z dawnym. Inicjuje to ważne przemiany duchowe, a po dotychczasowym pejzażu duszy, pejzażu statycznym i pozbawionym barw, pozostają wyłącznie cmentarze. Krajobraz ten wskazuje na zainteresowanie śmiercią, chęć rozplynięcia się w nirwanie, „wolę mroku”, o czym wspomina Szandlerowski w wierszu *Pragnę cię mroku!* Igliński w kontekście zbioru pisze wprawdzie o poczuciu wewnętrznej siły⁴⁰⁰, ale to tylko puste deklaracje poety. Ostatecznie okazują się przecież czcze, a sam twórca wyznaje, że brakuje mu odwagi, aby całkowicie zrekonstruować samego siebie i zwyciężyć z otaczającym go światem. W wierszu *Moja trwoga* czytamy:

³⁹⁸ A. Leo, *dz. cyt.*, s. 640.

³⁹⁹ Zob. G. Igliński, *dz. cyt.*, s. 117–118.

⁴⁰⁰ Tamże, s. 117.

Nie wiem, co to drżeć przed kim!... Bo serce swe skułem
Splecionym – z ogniów twardych, stalowych – łańcuchem!
Lęk wydarłem zeń wszelki! Bojaźń – wzgardą strułem!
Przetopiłem je w granit – niech nie będzie kruchem!

Lecz próżno serce przed jednym powściągam
Od trwogi szalonookiej, z źrenicą wypełzłą:
Przed niemocą tworzenia!... (SWN 2)

W zbiorze wierszy ważną rolę odgrywa motyw strachu. Szandlerowski zdaje się nie istnieć poza swoim afektem, a ponieważ jest świadom zakazu jego realizacji, odczuwa lęk przed nicością⁴⁰¹. Jedyną ucieczką to sztuka. Niepewny swojego talentu, zaczyna się zastanawiać, czy ścieżka artystyczna, jaką obrał, jest tą właściwą – czy zapewni mu ona możliwość realizacji własnych pragnień. Dlatego tak żywiołowo i osobiście reagował na wszelkie słowa krytyki, dlatego też, czytając opinie na temat *Samsona* czy rady Kotarbińskiego, miotał się i obruszał. Stąd w jego twórczości nie tylko opisy słońca, ognia, odrodzenia, lecz również ciemności, nocy, umierającego księżyca.

U Szandlerowskiego, podobnie jak u pozostałych twórców epoki, w tym u Tetmajera, symbole wód, księżyca i kobiety są ze sobą ściśle połączone. Anna Czabanowska-Wróbel pisze, że „poezja Młodej Polski, podobnie jak sztuka tej epoki, przynosi wiele dowodów potwierdzających ukrytą jedność motywów lunarnych i akwaticznych”⁴⁰². U Szandlerowskiego noc oznacza ponadto „smutek wynikający z ogarniającej podmiot słabości, wyczerpania, zrezygnowania, zwątpienia. «Noc ukojna» byłaby zatem równoznaczna z obezwładnieniem, marazmem duchowym, utratą mocy apostoelskiej lub wieszczcej”⁴⁰³. To także symbol zakazanej miłości. Dzień u Szandlerowskiego symbolizuje miłość czystą, boską, noc natomiast – afekt zakazany, napiętnowany grzechem seksualnego popędu. Na dysonans ten zwróciła uwagę Katarzyna Badowska, analizując liryki *** [*Przyjdiesz w upalny skwarny dzień...*] oraz *** [*Przyjdź do mnie nocą...*]:

Kochanka księdza i pierwsza edytorka jego prac nie umieściła ich w druku obok siebie, a szkoda, ponieważ zestawione dają się deszyfrować jako awers i rewers projektowanej przez podmiot sceny miłosnego spotkania. Sytuacja liryczna została w nich zarysowana na zasadzie odwróconego lustrzanego odbicia⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Zob. U. M. Pilch, *Strach nicości – młodopolska liryka wobec kategorii braku*, [w:] *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przelomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka, Toruń 2019, s. 39–52.

⁴⁰² A. Czabanowska-Wróbel, *dz. cyt.*, s. 33.

⁴⁰³ G. Igliński, *dz. cyt.*, s. 122.

⁴⁰⁴ K. Badowska, *W objęciach Persefony. O dwóch wierszach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*, s. 133.

Z czasem wszystkie lęki Szandlerowskiego przerodziły się we frustrację, ta zaś – stała się wreszcie gniewem, wręcz furją. W wierszu *Zwątpienie* podmiot liryczny daje upust negatywnym emocjom:

Spętałeś mnie, gdym światy śnił,
 krwiożerczy, zły potworze!
Spętałeś mnie, gdym wbił swój wzrok
 w płomiennie, złote zorze!
Spętałeś mnie, gdym uczucia zbył
 wpatrzon w zwycięską tarczę!
Spętałeś mnie! Lecz biada ci
 gdy rykiem burz zawarczę! (SWN 16)

Jego gniew jest jednak bezsilny. Szandlerowski pragnie młodopolskiej ucieczki w szaf twórczy, bunt, skrajny indywidualizm, lecz nigdzie poza realizacją zakazanej miłości nie potrafi znaleźć upragnionego spełnienia. Ostatnim aktem ratunku wydaje się młodopolska nirwana, którą autor rozumie nie jako rozpląnięcie się w niebycie, ostateczne wyzwolenie, lecz jako przestrzeń niegościnną, pozbawioną światła, przejmującą dreszczem. Jak pisze w wierszu *Pragnę mroku*:

Precz gwiazdy!..
Precz jasny dniu, skąpany w rosie lśniącej!..
Przepadnij, żarne niebo!.. stopnij w swym żarze słońce!..
Zgińcie! spoielcie się, ciała wirujących kręgi!
Przekleństwo mi... żem czytał z waszej księgi
Żem was jak bóstwo czcił, wchłaniał was promień każdy,
Dziś... depcę was..! bo – pragnę innej jazdy... (SWN 38)

Jest to fragment przesycony młodopolską symboliką, sprawiający momentami wrażenie, jakby był emulacją twórczości Micińskiego, Stanisława Koraba-Brzozowskiego czy Antoniego Langego. Słońce i gwiazdy nie stanowią źródła światła, Szandlerowski pod dyktando młodopolskiej symboliki mnoży antynomie, wieszczczy zagładę wszelkim ciałom niebieskim, zaś świat porównuje do wielkiej księgi, w której zapisane są losy bytów astralnych i ludzi. Nie brak w wierszach również archaizmów (słowo 'jazda' zostało użyte w staropolskim znaczeniu i oznacza podróż, drogę), co przydaje jego tekstom mistycznego, a nawet baśniowego charakteru.

W twórczości pisarza uwagę zwracają i inne jeszcze dysonanse. Poezja Szandlerowskiego charakteryzuje się tym, że wraz z pięknym, nieco archaizowanym językiem idzie w parze przesadny pesymizm preradzający się w katastrofizm. Widać to już w wierszu bez tytułu:

Chryste... Chryste!...
Sądź nas o lwie... baranku Boży!...
Nas winnych sądu dziś – zaiste...
Ręce twe – lilie pół przeczyste...
Jasność twych lic – blask słońca trwoży...
Sądź nas, o lwie... baranku Boży! (SWN 20)

We fragmencie da się zauważyć kolejne sprzeczności – Chrystus jest jednocześnie określony epitetem lwa, ale i baranka, „lilii przeczystej”, istoty jaśniejszej niż słońce; jest również – jak w Kasprowiczowskich *Hymnach* – figurą nadciągającej paruzji.

Dalej w tym samym wierszu pojawia się metafora, która znajdzie potem swoje echo w symbolice *Parakleta*:

Dałem wam wszechmiłości cud...
I krzyż... i moc... (SWN 20)

Już tutaj mowa o cudzie, ale i o krzyżu, który odegrał ważną rolę w akcji *Parakleta*. Obietnicę wyzwolenia dzięki zbawczej mocy Chrystusa wzmacnia symbolika drzewa życia pojawiająca się w wierszu *Do mnie!*:

Bóg mię jak drzewo zasadził olbrzymie
W mrocznej dolinie stęchlizny i błota
I kazał rosnać... wciąż rosnać...
[...]
Jam drzewo żywota,
co was przygarnie rzuconych bezdomnie... (SWN 12)

Igliński podaje za *Leksykonem symboli*⁴⁰⁵: „Rajskie drzewo życia obdarza nieśmiertelnością, «symbolizuje początkową pełnię Raju i jest zarazem symbolem wyczekiwanego spełnienia kresu czasów»”⁴⁰⁶. Kolejna sprzeczność: drzewo kosmiczne u Szandlerowskiego to również symbol posłannictwa miłości, posłannictwa, które szczegółowo wyłożone zostało w zbiorze listów, a które pojawia również w liryce.

Jak pisze Grzegorz Leszczyński: „Drzewo jest też – jak w dawnej religii kreteńskiej – siedzibą bóstw, symbolem wiedzy (drzewo wiadomości dobrego i złego) i życia (stąd drzewa rosące w ogrodach podziemnych)”⁴⁰⁷. Wprawdzie Szandlerowski nie adresuje jeszcze swojego tekstu do ukochanej wprost, jednak jego rozterki, poczucie rozdarcia między dwiema równorzędnymi wartościami, obowiązkiem posługi kapłańskiej a szczęściem osobistym,

⁴⁰⁵ *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, tłum. J. Prokopiak, Warszawa 1992.

⁴⁰⁶ G. Igliński, *dz. cyt.*, s. 121.

⁴⁰⁷ G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przelomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990, s. 52.

zarysowuje się tu szczególnie wyraźnie. Dlatego też w zbiorze pojawia się postać szatana-kusiciela. W wierszu o wymownym tytule *Czym winien?*, obok *Alma mater*, jedynym ukończonym poemacie Szandlerowskiego, podmiot liryczny pyta:

Cóżem zawinił, że gdy twórcze mocy
Tajemną ręką dawały mi życie,
Z słonecznej rzęsy spadł promień sierocy...
Przeniknął duszę i uwiązał w niej skrycie...
Że odtąd zawsze myśl moja tęskniąca
Mknie ku wyżynom... do blasku!... do słońca!... (SWN 26)

Mamy tu do czynienia z liryką maski – w poemacie mówi sam Lucyfer, postać równie skonfliktowana wewnętrznie jak jej wersja z *Parakleta*. Skomplikowane emocje wywołuje trudno do przepracowania, bo naznaczona poczuciem popełnionego grzechu, zmysłowość, zbyt silna, aby móc opierać się jej skutecznie i bez zatracenia samego siebie.

Namiętność odgrywa niebagatelną rolę w twórczości Szandlerowskiego. Erotyczny charakter ma chociażby wiersz *Schlone*, w którym poeta deklaruje: „Wszechogniem gorze mi lico!..”, „Miecz mój słoneczny – ciemnością niesplamion!..”, „Ja – bóg o nowy świat oparty!...” (SWN 40).

Istotnym symbolem młodopolskim wydają się również łzy wskazujące na młodopolską wrażliwość artysty, który nie potrafi sobie poradzić, zestawiając świat swojego ducha, swoich marzeń z szarością przyziemnej rzeczywistości. Motyw ten pojawia się w wielu utworach zbioru. W wierszu *Czym winien* łzy roni orlica, symbol siły nieczystej, bo pojawiającej się, jak Lucyfer w *Paraklecie*, „w piorunowej chmurze” (SWN 26), a także w wierszu *Panie!..*, gdzie podmiot liryczny wyznaje Bogu swoje cierpienia w gorzkiej modlitwie („łzy mi płyną z oczu”) (SWN 31). Symbol ten pojawia się także we wspomnianym już utworze [*Tak mi pilno do ludzi...*] (SWN 32) – w tym wypadku nie płacze siła wyższa ani „ja” mówiące w wierszu, lecz obserwowani ludzie wokół. Szandlerowski odwraca zatem wielokrotnie metaforyczne znaczenie łez, ukazując ich różne aspekty, co najlepiej widać w sonecie *Łzy*.

Bogactwo młodopolskiej symboliki to jeden walor zbioru wierszy *Sąd wam niosę!* Drugi stanowią liczne nawiązania literackie oraz intelektualizm, które, podobnie jak *Confiteor*, świadczą o dużej erudycji autora oraz szerokich doświadczeniach lekturowych. Szandlerowski przede wszystkim chętnie nawiązuje do tradycji biblijnej, a z bogatej, zwłaszcza nowotestamentowej symboliki korzysta niemal w każdym swoim tekście. Prócz przepowiedzianego w *Apokalipsie* powrotu Jezusa, tragicznej historii Samsona

i wyczekiwanego przez chrześcijan czasu paruzji, przywołuje również motyw męki Chrystusa: „Wszystko ożywa i wlecze mię do Gethsemani!” (SWN 2). Wspomina ponadto o skazie grzechu pierworodnego: „Ja miecz Archanioła” (SWN 12). Niektóre teksty zostały nawet wystylizowane na modlitwy, a w szczególności *Panie!* oraz *Mów do mnie, panie!*, na co wskazują nie tylko tytuły, lecz również treść wierszy.

W *Mów do mnie, panie!*, pełnym paralelizmów składniowych oraz inwokacji do Stwórcy, czytamy:

Mów do mnie, Panie, bom spragnion Twej mowy...
Łam ze mną słowa, jakoś chleb łamał,
Gdy Twoje uszy zranił krzyk głodowy,
Co z Ciebie śnił brać sytość – i nie kłamał... (SWN 37)

Jest to odwrócenie nadawcy i odbiorcy komunikacji względem psalmu *De profundis* (*clamavi ad te, Domine...*). Prócz nawiązań do Wulgaty na dodatkową uwagę zasługuje symbolika żniw, która wydaje się charakterystyczna dla retoryki piszących księży, zwłaszcza w kazaniach wiejskich⁴⁰⁸. U Szandlerowskiego symbol ten konstruuje wypowiedź literacką w wierszach *Me żniwa* (SWN 4), *Stracone żniwa* (SWN 47) oraz *Zawód*. W drugim z wymienionych tekstów czytamy:

Chyżo do dom biegnę! Spichlerze otworzę...
Patrzę – pustka!...
...Jednego nie znalazłem ziarna! (SWN 5)

Zdaje się, że tego typu symbolika wpisana jest we wszystkie wiersze, które mają kaznodziejski charakter – przypowieści biblijnych skoncentrowanych na siewach czy zbiorach jest całe mnóstwo. Wymienić można chociażby oddzielanie ziarna od plew z Ewangelii według świętego Mateusza czy też słynną przypowieść o talentach. Żniwa są również związane z zaślubinami, które w tradycji ludowej oznaczają ponadto: „błogosławieństwo, magię życzeniową, symbolikę wianka i czepca, symboliczne wyłączenie z grupy młodych i włączenie do grupy starszych”⁴⁰⁹. Szandlerowski, zafascynowany estetyką epoki, w której żył, znał zapewne postulaty pojawiające się między innymi w prasie, by

⁴⁰⁸ Potwierdzają to takie publikacje, jak na przykład *Mowy do ludu wiejskiego* zebrane przez plebana Zaczerskiego, Jana Jarmusiewicza (zob. J. Jarmusiewicz, *Mowy do ludu wiejskiego krótkie i łatwe, na wszystkie niedziele i święta*, Wiedeń 1841, s. 47, 166, 167, 232). Z równie dużą, jeśli nie większą, częstotliwością pojawiają się bezpośrednie zwroty do Matki Boskiej, co również da się zauważyć w twórczości Szandlerowskiego – do Matki Boskiej porównywał przecież miłość swojego życia, Helenę Beatę.

⁴⁰⁹ J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 331.

chronić i wynosić na piedestał elementy ludowej twórczości⁴¹⁰. Ponadto mieszkał i prowadził życie duszpasterza właśnie na wsi.

Na estetykę wierszy Szandlerowskiego złożyło się ponadto jego wykształcenie. Tłumaczyłoby ono tak duże nagromadzenie znaków przestankowych – nie tylko wielokropków, lecz również wykrzyknień oraz retorycznych pauz, których rytm wyznaczają myślники. Są to zabiegi oratorskie, którymi młody ksiądz musiał być karmiony już w seminarium oraz podczas posługi kapłańskiej. Tak intensywne natężenie wymienionych środków stylistycznych świadczy ponadto o silnie emocjonalnym charakterze wypowiedzi, nieważne, czy wypowiedź literacką konstruuje poeta w jednym z liryków, czy ogarnięty chorobliwym pobudzeniem nerwowym Ziemic z *Parakleta* bądź *Tryumfu*.

Tradycja literacka, jaką da się zauważyć w zbiorze wierszy, wykracza jednak poza nawiązania biblijne. To tradycja romantyczna (a właściwie neoromantyczna, wyrażana „w formule górnej, ale niewiele znaczącej”⁴¹¹) stanowi główne źródło inspiracji Szandlerowskiego⁴¹². Poemat *Czym winien?* przypomina *Demona* Michaiła Lermontowa, u którego tytułowy bohater w równym stopniu ogarnięty jest pasją skierowaną do kobiety i który jest równie rozdarty między powinnościami wynikającej z własnej konduity, a pragnieniem osobistego szczęścia. Na pisarstwo początku XIX w. naprowadza przede wszystkim wiersz *Do młodości*, tytułem nawiązujący do wiersza Friedricha Schillera, treścią natomiast – do *Ody do miłości* Adama Mickiewicza:

Hej – w przyszłość... w przyszłość cudami słoneczną!

Wzgardźmy przeszłością, co nas w siebie wplata,
Zatruwa krew serdeczną
Z grobami wiąże i brata!... (SWN 23)

Na tradycję romantyczną wskazują ponadto zamieszczone w zbiorze *Sonety*. To właśnie w nich Szandlerowski próbuje odsłonić się ze swoją miłością do – tajemniczej i jeszcze wówczas nienazwanej z imienia – ukochanej. Pisze o żniwach (a więc i zaślubinach), które przepadły, lecz które dzięki miłości odżyły niczym dzwon w sercu (*Stracone żniwo* oraz *Ożyło!*). To właśnie silny afekt wyznaczył nowy kierunek życia piszącego księdza. Tekst

⁴¹⁰ Zob. L. Tarnowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Warszawa 1979, s. 53.

⁴¹¹ Zob. J. Krzyżanowski, *dz. cyt.*, s. 325.

⁴¹² Choć nie tylko – wiersz *Pójdź do mnie...* to ponura, przepojona goryczą i poczuciem niemocy, parafraza fraszki Jana Kochanowskiego *Na lipę*:

Pójdź do mnie... do mej chaty – jak sen gruszy – cichej...
Siądziem w zbożnem milczeniu na progu prostaczem...
Wsączymy ukojenia słodycz – w serc kielichy...
I nad naszą niedolą – jedną łzą zapłaczem... (SWN 6)

o nieco buńczucznym tytule *Co, nie znam drogi?* stanowi zapis prób przeprowadzenia duchowej przemiany przez poetę, który urąga przeciwnościom losu oraz ludziom pragnącym pokrzyżować jego plan, by osiągnąć szczęście i spokój ducha:

Tak wszystkie wasze światy – ja podepcę!
A nim podeptać – ukorzę, zohydżę!
Wgryzę się w serce... krew strutą wychłopcę... (SWN 50)

„Piekło to inni” – powiedział Jean Paul Sartre. Podobne odczucia przejawiał wobec ludzi sam Szandlerowski. Nerwowy, samotny, niezrozumiany przez społeczeństwo, pragnął, aby wszyscy ludzie wokół zniknęli. Jeśli „w *Młodej Polsce* jedną z płaszczyzn tej dyskusji był konflikt „chorych” („nerwowców”) ze „zdrowymi”⁴¹³, Szandlerowski niewątpliwie opowiadałby się po stronie „młodych” (co widać w konflikcie z władzami kościelnymi) oraz „chorych” (co prześwituje przez całą jego twórczość).

W wierszu *Odejdźcie stąd* poeta deklaruje, że pragnie przede wszystkim samotności i wytchnienia w trudach i bólach dnia codziennego. Na tym zasadza się artystyczny indywidualizm Szandlerowskiego. Na tym oraz na jego niezwykle głębokim uczuciu do kobiety. Tak silne wyobcowanie połączone z przeświadczeniem o własnej mocy zostało bez wątpienia zainspirowane *Snami o potędze* Staffa. Podobnie jak w *Kowalu* motyw kuźni pojawia się również w sonecie *Dotrwam...*:

Jakoż mi pracować w skrzepłej mrozem kuźni?!
Młot żelazny w stalaktyt, a kowadło – w bryłę
Lodowatą zastygły! na próżno opile
Rozpaczą dźwigam dłonie... i daremnie bluźni

Pięść groźnie zaciśnięta [...] (SWN 52)

W odróżnieniu jednak od podmiotu lirycznego wykreowanego przez Staffa, „ja” mówiące w wierszu u Szandlerowskiego wyraża silne wątpliwości odnośnie własnej, domniemanej potęgi. Nietzscheanizm będący filozofią swobody ponownie staje się jednak dla autora *Parakleta* filozofią emocjonalnego spętania, załkiem pozbawionego zarówno drogi ucieczki, jak również dalszych perspektyw⁴¹⁴. Poeta jest świadom swych słabości, zaś jego poczynania paraliżują wewnętrzny konflikt oraz niewysłowiona, niedookreślona trwoga przed jutrem. W sonecie *Noc gwiezdna...* mimo wewnętrznej szamotaniny przyznaje przed samym sobą własną słabość: „Nie podejmę już wici... walki – nie obwieszczę!...” (SWN 54). Wyłącznie

⁴¹³ M. Kurkiewicz, *Symbole, narracje, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007, s. 237.

⁴¹⁴ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1987, s. 262.

samotność oraz praca nad sobą, praca polegająca na ascezie i duchowym umartwianiu (o czym mówi wiersz *Flagellatio*, czyli biczowanie) może dopomóc podmiotowi lirycznemu w procesie rekonstrukcji własnego „ja”. Przemianę tę uniemożliwiają nie tylko ludzie wokół, lecz również wewnętrzna troska, permanentne poczucie osamotnienia oraz ból wewnętrzny, który został, zgodnie z młodopolską modą, porównany do chłepczącego krew wampira (*Cierpienie*).

Sonety wydają się najbardziej przemyślaną częścią zbioru – jako cykl opisują wewnętrzną walkę poety z samym sobą, z własnymi słabościami. Choć zdarzają się odstępstwa od tej reguły, podczas lektury wyłania się pewien schemat: jeden utwór mówi o przemożnej słabości oraz wycieńczeniu duchowym, w kolejnym natomiast podmiot liryczny przy pomocy perswazyjnych wykrzyknień obwieszcza światu, że wstaje z popiołów, odradza się – gotów do dalszej walki. Ukazują one silne rozchwianie emocjonalne, których przyczyna staje się klarowna dopiero w tekstach *Róża* oraz *Mówili, żem bez serca*. Autor pisze w nich o „tęsknocie żrącej” (SWN 58) oraz że „Ten tylko żyw zostanie, kto idzie w tęsknotę” (SWN 60).

Warto podkreślić, że w zbiorze Szandlerowskiego *Beatus* pozostaje anonimowa. Prawdopodobnie jest to spowodowane tym, że wiersze, choć opublikowanej jako ostatnie, powstawały najwcześniej ze wszystkich utworów, bo jeszcze w roku 1903, o czym świadczą pojedyncze publikacje w przywołanych czasopismach. Jako adresatka liryki kobieta pozostaje konsekwentnie ukrywana przed światem, zamaskowana licznymi metaforami oraz niedopowiedzeniami.

Zdaje się, że Szandlerowski nigdy nie chciał zostać księdzem, kariera duchowna umożliwiła mu jednak pozyskanie wykształcenia, którego nie mogły dać – pewnie ze względu na niski status materialny rodziców – studia świeckie. Liryki świadczą o tym, że nieustannie szukał ucieczki. Edward Jakiel stwierdza, że niestabilność emocjonalna Szandlerowskiego wynikała z „delikatnego i czułego sumienia (*conscientia tenera*)”⁴¹⁵. Pierwszą próbą buntu był paszkwil *Elenchus cleri...*, drugą manifestacja miłości do kobiety.

Nigdy jednak od wiary się nie odwrócił, o czym świadczy chociażby próba napisania *Raju*, poematu o aspiracjach wielkiego dzieła epickiego. Sprzeciwiał się raczej organizacji kościelnej i niektórym zasadom nią rządzącym. W wierszu *Wam bluźnię*, również zamieszczonym w numerze „Sfinksa”, pisze o tym wprost:

Nie znalazłem Boga w świątyni...

⁴¹⁵ E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego...*, s. 216.

Nie znalazłem Boga wśród was...
Nie wiem, czyli – w ołtarzach Bóg zgasł,
Czyli wyście Go tylko zgasili...⁴¹⁶.

Raczej trudno byłoby domyślić się, że autorem tej reprimendy był ksiądz katolicki.

⁴¹⁶ Tamże, s. 300.

PODSUMOWANIE

Za czasów Szandlerowskiego panował – wówczas bardzo kontrowersyjny, na co wskazuje Todorov – pogląd, że wszelkie misteria są efektem zbiorowych wyobrażeń ludów pierwotnych⁴¹⁷, ich sposobem, by obcować z *sacrum*. Wszelako *Samson*, *Maria z Magdali*, *Tryumf*, a zwłaszcza *Paraklet* to misteria indywidualne, których forma zrodziła się w wyniku osobistych doświadczeń i poglądów autora, jego sposobu rozumienia młodopolskiego sztafażu symbolicznego. Ucieczka Szandlerowskiego w świat legend i mitów wyrasta z głębokiego niezadowolenia z zastanej rzeczywistości, z braku umiejętności wpisania się w ramy społeczne.

We frustracji Szandlerowskiego – czy też we frustracji manifestowanej przez podmiot czynności twórczych – widać efekt usilnej wiary w dogmaty wiary katolickiej i podążanie za poglądami Ojców Kościoła. To właśnie zalecenia religijne, połączone z siecią obwarowań społecznych, doprowadziły autora do silnego konfliktu wewnętrznego, który z kolei przeistoczył się w potrzebę tworzenia jako sposobu ekspresji. Czy oznacza to jednak, że cała jego twórczość przebiegała pod znakiem buntu, niezgody wobec zastanych, trudnych do obalenia norm? Oczywiście, że nie. Można nawet dojść do wniosku, że bunt w tekstach Szandlerowskiego zepchnięty został na dalszy plan. Zarówno w *Paraklecie*, jak i w *Marii z Magdali* można dostrzec próbę pogodzenia dogmatów wiary chrześcijańskiej z pragnieniem emocjonalnej samorealizacji u boku kochanej kobiety. We wszystkich dramatach Szandlerowskiego to właśnie kobieta posiada moc, aby wybawić mężczyznę, lecz z jakiegoś powodu – prócz *Parakleta* – gubi go. *Paraklet* w ogóle stanowi rewolucję artystyczną w twórczości autora. Bożenna w odróżnieniu od Dalili czy Marii Magdaleny nie jest już wampem, kobietą fatalną, która przywodzi głównego bohatera do zguby, lecz jego wybawicielką, pocieszycielką, duchową przewodniczką, momentami nawet samą Matką Boską czy Wielką Boginią. Oba sposoby przedstawiania kobiety były równie mocno zakorzenione w młodopolskiej estetyce, co wyraźnie podkreślił już w swojej książce *Nagie dusze i maski* Gutowski, niemniej zmianę percepcji Szandlerowskiego należy odnotować. Oznacza ona bowiem, że być może autor w momencie pisania *Parakleta* zdążył pogodzić się już z trudnym afektem, afektem zakazanim, potępianym nie tylko przez władze Kościoła, lecz podlegającym silnemu ostracyzmowi społecznemu.

⁴¹⁷ Zob. L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992, s. 59.

Szandlerowski nie zgadza się z zastaną rzeczywistością, w swym dążeniu do zmiany pozostaje jednak pasywny. Przenosi obowiązek realnego działania do sfery mistycznej, pozbywając się niejako części odpowiedzialności za dostrzegane w społeczeństwie dysfunkcje. A zatem fabrykowanie teorii? Zdecydowanie, lecz nie zawsze w sposób naiwny. Autor bowiem korzysta z dorobku takich filozofów, jak Max Stirner, Philipp Mainländer, Henri Bergson, Peter Wessel Zapffe czy Friedrich Nietzsche. Ponadto wspiera się teorią ewolucji, której działanie rozszerza na duchowe aspekty życia człowieka, ponieważ to właśnie na ich gruncie ma się dokonać bliżej niedoprecyzowana przemiana. Niedoprecyzowana – bo sublimująca seksualne pragnienia Szandlerowskiego. Jako ksiądz katolicki próbował pogodzić dyrektywy wiary z chęcią emocjonalnego oraz fizycznego spełnienia. Do pewnego stopnia zaślepiony dogmatami, szukał punktów wspólnych, nie potrafił zaś kwestionować, chyba tylko w celu proponowania błuźnierczych reinterpretacji biblijnych. Wydaje się to zasadną motywacją dla powstania dramatów, zwłaszcza *Marii z Magdali* i *Parakleta*.

Sam biografizm jednak – zwłaszcza przy założeniu, że teksty te powstały we współpracy z Beatus – nie wyczerpuje wystarczająco tematu. Ważną rolę odgrywały również intelektualne zainteresowania artysty, jego przemyślenia, a także kwestie estetyczne: wybór środków ekspresji. W każdym tekście, a w szczególności dramatach i listach, widać wiele punktów stykowych. Każde z dzieł do pewnego stopnia wkracza w tematykę biblijną. Podobnie jak „postaci ze starych legend” w zbiorze listów, mają one za zadanie przedstawić trudne koleje losu dwojga zakochanych, których wprawdzie połączyło uczucie, lecz ziemskie zasady działają na niekorzyść tej miłości. Prócz *Samsona* wszystkie dramaty poruszają tematykę nowotestamentową. Dopiero jednak *Paraklet* nazwać można mistycznym, skupia się on na pozatreściowych aspektach konstruowania rzeczywistości scenicznej i przypomina dojrzałe dzieła Wyspiańskiego: takie, jak chociażby *Akropolis*. O ile w *Samsonie* oraz *Marii z Magdali* nie ma postaci fantastycznych, o tyle w *Paraklecie* występują one może nawet w nadmiarze. Pojawiają się tam nie tylko Jezus, Lucyfer i Bóg, lecz również czyste idee, jak na przykład Chór Potępionych i upersonifikowany świat dźwięków. *Parakleta* uznaje się za najdojrzalsze dzieło Szandlerowskiego i tak też jest w istocie. Autor w dramacie tym doprowadził do perfekcji gatunek, jakim jest dramat biblijny. Oczywiście, *Judas z Kariothu* Rostworowskiego to tekst niemalże doskonały pod względem konstrukcyjnym, lecz to właśnie *Paraklet* najlepiej oddaje biblijny język oraz biblijną przestrzeń pozamaterialną. Nie tylko skutecznie operuje staro- i nowotestamentowymi figurami, lecz również wprowadza na scenę mechanizm ich działania (pierwszy akt zawiera zapowiedzi

drugiego, drugi trzeciego i tak dalej). Wyszukany język obfituje ponadto w liczne, młodopolskie konstrukcje, tak językowe, jak i składniowe. Oto garść przykładów: *okądzielać, wpierścieniać, rozpierścieniać, rozradlić, stać modlnie*. Bogate metafory, jak chociażby *okłęby węzowisk czy gwoźdźziny strzał* potwierdzają modernistyczne fascynacje Szandlerowskiego, który swój poetycki język wzbogaca dodatkowo romantycznymi inspiracjami leksykalnymi (*zniżyć, proroki*). Nie brak i biblizmów, a także archaizmów, skomplikowanych konstrukcji zdaniowych: „a niż żrącą Miłością się chłostać, / Stokroć ważyłem pomstę Twą obronną” (P 56). Pojawiają się takie frazy, jak *lotów pniewie*⁴¹⁸ czy epitet, jaki mógłby pojawić się u Mikołaja Reja w jego tekstach traktujących o Cnocie: *wszechwładna, przemożna, nieśmiertelna Dziewa* (T 134).

Czy biografizm, który wybrzmiewa podczas analizy wszystkich tekstów Szandlerowskiego, nadal może budzić wątpliwości? Taka postawa metodologiczna nie powinna dziwić, nie po analizie dramatów, a zwłaszcza *Tryumfu*. Obok *Confiteor* to właśnie ten tekst dowiódł, jak bardzo niezrozumiała byłaby twórczość Szandlerowskiego, gdyby nie patrzeć na nią przez pryzmat jego życiorysu. Takie sceny, jak chociażby nagły spór Ziemica z Prorokami, władzami kościoła, wydawałby się kompletnie niezrozumiały, może nawet bełkotliwy dla osoby, która czytałaby go bez wiedzy, kim był Szandlerowski oraz która nie znałaby jego skomplikowanych perypetii miłosnych. To, a ponadto paralele między głównymi bohaterami, język miłości, identyczny, jak ten, który znaleźć można w zbiorze *Confiteor* i którym posługują się zakochani w dramatach, a także obecność złych władz kościelnych (*Wysłannicy w Marii z Magdali, Prorocy w Tryumfie* oraz *Sędzia w Paraklecie*) wystarczająco dowodzą, że obrana metoda jest słuszna, prowadząca do rozpoznania szerszych i prawdziwszych aniżeli antybiografizm w duchu Barthesa, ograniczający się jedynie do immanentnego wymiaru tekstu.

Jak zatem prezentuje się całokształt twórczości Szandlerowskiego na tle historycznoliterackiego procesu? Stanowił przede wszystkim zapis trudnej, bo zakazanej miłości, wypełnia go poczucie rozdwojenia między dotychczasowymi powinnościami, a szczęściem osobistym, które jednak wiąże się z popełnieniem grzechu, jest czymś występny, złym. To kronika duchowych, filozoficznych oraz mentalnych przemian autora, zainspirowanych czy zainicjowanych przez uczucie. Choć publikowane, teksty Szandlerowskiego zawężone były do bardzo skromnego grona odbiorców, właściwie wyłącznie do samego autora oraz jego ukochanej, może również do kilku najbliższych

⁴¹⁸ Prawdopodobnie od stpol. *pniec* – wisieć.

przyjaciół. Interpretacja dzieł w oderwaniu od biografii byłaby więc karkołomna i chyba nawet niemożliwa, nic zatem dziwnego, że współcześni nie potrafili *Marii z Magdali* czy *Parakleta* uznać za teksty uniwersalne, godne uwagi. Stąd m.in. milczenie na pogrzebie, stąd też – zdawkowe zdania dotyczące twórczości, a pojawiające się w nekrologach. *Sąd wam niosę!*, *Samson*, *Maria z Magdali*, *Tryumf* i wreszcie *Paraklet* stanowiły przejaw piśmiennictwa niemal wyłącznie do użytku osobistego, funkcjonowały jako swoista korespondencja duchowa dwojga zakochanych, a ponieważ opublikowano je przy okazji dla szerszego grona odbiorców, zostały odebrane jako coś dziwnego, hermetycznego. Rzadko bowiem się zdarza, że prywatna korespondencja miłosna zwyczajnych ludzi (zwyczajnych nie oznacza pozbawionych talentu literackiego) przybiera formę dramatu. Częściej jest to liryka czy epistolografia.

I właśnie to zrodziło główną trudność podczas analizowania dzieł Szandlerowskiego, właśnie to sprawiało, że również badacze patrzyli dotychczas na jego teksty z dystansem, może nawet pewną niechęcią. Dopiero teraz, po latach, analiza tekstów zdołała poszerzyć naszą refleksję nad tym, czym tak naprawdę jest jego pisarstwo. Sytuacja Szandlerowskiego od samego początku skazywała go – jako twórcę – na porażkę. Jego utwory pozbawione interpretacyjnego klucza były po prostu hermetyczne. Wydaje się, że Helena Beatus była tego świadoma. To właśnie dlatego wydała teksty Szandlerowskiego, zaczynając od zbioru listów, a kończąc na liryce. Uczyniła to w niezgodzie z chronologią powstania, ale z rozmysłem, nie chciała bowiem, aby wznowione druki spotkały się z równą obojętnością, co pierwsze wydania za życia autora. Był to pomysł trafiony. Teksty, interpretowane w kolejności zaproponowanej przez Beatus, pomogły o wiele lepiej zrozumieć hermetyczny i niezwykle skomplikowany zamysł ogólny autora, dostrzec w jego twórczości sens, logikę oraz przejawy artystycznego kunsztu.

ANEKS

**Elenchus cleri alias choleri saecularis ac irregularis Cosistorii Varsaviensis pro
Anno Domini 1906**

abo

Ołtarzyk Złoty, gdzie znajdziesz sprosne żywoty braciej konsystorskiej

(fragmenty)

Chcesz poznać całą scenerię

Bogów tworzących mizerię?

Pójdź – a ujrzysz całą serię.

*

Zwą ulicę bałamutnie –

Miodową... tam same trutnie

Wiodą o żer krwawe kłótnie...

Cóż począć?... Zwie się Miodowa...

Pałac trójnoga – trzygłowa –

Stamtąd idzie boża mowa.

*

Chryste – zwałś to winnicą...

Gronem i winną macicą...

Dziś jest – Miodową ulicą...

Znaczy: z winnicy – winiarnia

Temu, co władzę zagarnia...

Dla podwładnych – „szpargarnia”...

Bowiem niech szparag pomyka

Nad ziemię – kankanonika...

Zwierzchnika lub dostojniak...

Nożem go i do koszyka...

*

Na prawo – poźal się, Boże...

Ciemno, brudno niby w norze –

Zachodzą czy wstają zorze...

Jest to obscura camera,

Myślałbyś, że to „dwa zera”,

A tam się... sanhedrion zbiera...

Kto ad astra per aspera

Prze – niechaj giry zadziera...

W ciemność wzrok swój dobrze wpiera...

*

Ujrzy drzwi... przy nich cerbera...

Cerber wszystko z ciebie zdziera,

Pierwsze drzwi z cicha otwiera...

Nim otworzy drzwi – przeczytaj:

„Ave” – jeśli wolisz – „witaj”...

Kultura tu, a nie Kitaj...

Pomnij, że tędy prowadzi

Droga do bożej czeladzi,

Co czeladzią jest wciąż rzadziej...

Lecz zawždy władnym harapem,

Co pędzi krwawym etapem

Każdego, kto nie jest capem...

Wiesz już? – Dobrze. Teraz pomnij,

Że tu ludzie są ułomni...

I codziennie – nieprzytomni...

Nieprzytomni, bo ułomni...

Ułomnością swą ogromni...

I dla młodych – karkołomni...

Że „ułomni” – wzrok dociecze...

Chociaż, jeśli masz, człowiecze,

Serce – to ci krwią ociecze...

*

Sam przez siebie mówi napis,

Że ma tutaj żłób swój – Apis

Obleczon w lazuli lapis...

Nim się wnurzysz w toń przeklętą,

Radzę zmówić pierw memento...

Przybrać postać w krąg wygiętą...

Pomnij – jesteś przed wszechwładzą,

Której jeśli nie okadzą,

Na nic się twe prawa zdadzą...

*

Głosem przemów doń tremolo...

Zmruż oko przed aureolą...

Bądź coraz to più piccolo

*

Apis minę ma odświętną...

Odświętną przez swoje piętno...

A przez piętno – hyperwstrętą...

Nie myśl, że go tym ubodłem...

Hańba jest mu świętym godłem...

Byczych cudów wiecznym źródłem...

*

Głosik słodki... pieszczotliwy...

Jak balsamy, jak oliwy...

Lecz w końcu bierz lewatywy...

Jak doń mówić – zgadnij, proszę.

Gdyś w kaloszach – zdejm kalosze...

Gdyś z kogutem – miej kalosze...

Gotów cię osiedlić w niebie,

Lecz gdy zoczy, żeś w potrzebie,

To cię w bezdeń nóżką wgrzebie...

(Prawem bożem – się znaczę! Wasze – depcę, kruszę...

W gwiazd, w księżyca zawierusze

Biegę w szczęście! Pochwycę je swą własną dłonią...

Już mię w biegu tym wasze pioruny nie zgonią...

Wyleciałem nad pęd chmur...

Ponad śnieżne szczyty gór...

Nic mię nie wstrzyma w tym pędzie!..

Szczęście mem być musi – będzie!

Tak, kapłani, ta sprośna i ta cudzołożna

To – wszechwładna i przemożna..

Nieśmiertelna Dziewa!

Stańcie przy niej i spójrzcie na jej boskie lica

Jak się natchnieniem obłoczy,

A rozgorzą wasze trzewa

Zstąpi na was duch proroczy,

Rozedni wam tajemnicę

I załężę w was owoc, jak kwiat, gdy dojrzewa...

Ta wszechwładna, przemożna, nieśmiertelna Dziewa!..

Ten, co świadom świata ruchów,

Co się sam Miłością zwie,

Ściągnął ku Wam ręce dwie,

I tchnął w piersi boskie żary!

Wyście zgasili pożary,

Co miały zżreć ziemię, niebo...

I stać się szczęścia kolebą,

Nieśmiertelną szczęścia pieśnią,

O jakiej serafy nie śnią!..

Z tej miłości, którą dał

Ten, co się Miłością zwie,

Nie zostało kropli krwi!

Chłęptali ją i żłopali

Święte proroki narodu,

Aż krzepła w lodowy wał

W bezduszość i zimno lodu!
I potoczyli, pchnęli, martwą bryłę
W myśli, w sumienie, w ducha, w serce –
Te krwią Miłości opile
Dusz mordercę... serc mordercę!..
A kiedy ona schodzi, ta zesłanka boża
I niesie w dłoni odkupienia czarę...
Wołacie, że nas wiedzie na bezdroża,
Że sprośnych chuci gra fanfarę...
Że miast tłum ciągnąć – hen – ku wyży,
Żenie go coraz niżej, niżej...

[..]

Zwycięstwo moje! Jam jest dziś zwycięzca!..) ⁴¹⁹ (T. 133-137)

⁴¹⁹ W nawiasie znajdują się fragmenty, które pasują do estetyki paszkwilu, ale mówią o Bożennie. Ich istnienie świadczy o tym, że albo zostały one dopisane na rzecz *Tryumfu*, albo że Helenę Beatus poznał Szandlerowski jeszcze przed rokiem 1906, kiedy to tekst *Elenchus cleri alias choleri* się ukazał.

Są łzy, co zalśnią w błękitach przez chwilę
I z cicha znikną w trwożnej ócz głębinie,
Jak pieśń, co dźwięczy rozkosznie i mile,
A potem mdleje, rozwiewa się, ginie...

Są też łzy inne... Tych gdy potok spłynie
Gaśnie i znika barw i światła tyle.
Że zćmią się oczy... Tak, gdy rosa minie,
Kwiat już nie przędzie woni w dawnej sile...

A i takich łez nie brak, co w głębi
Serca ognistym strumieniem wciąż biega
I nie przestają go szarpać, choć jęknie...
Lawa wulkany wtedy się oziębi,
Gdy pierś mu przeżre i wytryśnie z niego:
Łzy takie oschną, gdy serce już pęknie...

⁴²⁰ Zob. A. Szandlerowski, *Łzy*, „Goniec Łódzki” 1903, nr 29, s. 2.

Indeks nazwisk

Bibliografia

- Abrams M. H., *Formy wyobraźni romantycznej*, tłum. P. Graf, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 203–227.
- Badowska I., *Poeta. Ks. Antoni Szandlerowski*, „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej”, nr 41/3, 1911, s. 3.
- Bajda J., Łoboz M., *Młoda Polska*, Katowice 2004.
- Bartyzel J., „*Judasz z Kariothu*” Karola Huberta Rostworowskiego. *Dzieje recepcji scenicznej i krytycznoliterackiej*, *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. J. Błoński, J. Degler, J. Popiel, D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Beatus H., *Zachód*, Warszawa 1914.
- Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2013.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Bieńkowska D., *Polski styl biblijny*, Łódź 2002.
- Biliński K., *Dramaty Antoniego Szandlerowskiego – w poszukiwaniu młodopolskiego Fausta*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 2., Białystok 2001, s. 101–110.
- Biliński K., *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izydora Wysolucha*, Gdańsk 1994.
- Biliński K., *Szandlerowski Antoni Władysław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 46, Kraków-Wrocław 2009–2010, s. 601–603.
- Bitka Z., *Wędrowanie do kresu cierpienia. Motywy archetypowe i symboliczne w prozie Jerzego Krzysztonia*, Opole 2001.
- Błażejowski T., *Diabeł uczłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, s. 173–186.
- Błażejowski T., *Diabeł w literaturze polskiej*, Łódź 1998.
- Bodkin M., *Studium o „sędziwym marynarzu” i archetypie odrodzenia się*, [w:] *Sztuka interpretacji*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1971, s. 333–368.
- Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
- Burszta J., *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

- Cieśla-Korytkowska M., *Caractère national et supranational de la littérature*, Kraków 1996.
- Cioran E., *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995.
- Clayton J. D., *Pierrot in Petrograd. Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, Londyn 1993.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013.
- Czachowski K., *Obraz współczesnej literatury polskiej (1884–1933)*, [w:] *Neoromantyzm i psychologizm*, t. 2, Lwów 1934.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020.
- Czermińska M., *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 28–49.
- Czerski J. M., *Literatura epistolarna Nowego Testamentu*, cz. I, *Listy Pawłowe*, Opole 2013.
- Czerwińska M., *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 28–49.
- Czerwiński M., *Smutek labiryntu. Gnoza i literatura. Motywy, wątki, interpretacje*, Kraków 2013.
- Dąbrowska A., *Kolor a młodopolski świat wyobraźni (na przykładzie wybranych wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera)*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne”, 1998, z. 44, s. 15–41.
- Ejzak B., *Black Love. On the Colours of Feelings in Confiteor by Antoni Szandlerowski*, „Czytanie Literatury” 2019, s. 349–360.
- Ejzak B., *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego*, „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” 2021, z. 2, s. 109–118.
- Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ichnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska*, t. 3, Warszawa-Kraków 1919.
- Filipkowska H., Fita S., *Inspiracje i motywy biblijne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1999.
- Filipkowska H., *Koncepcje mitu i jego związków z literaturą w krytyce literackiej Młodej Polski*, Lublin 1988.
- Fita S., *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1993.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Gadamer H. G., *Symbol i alegoria*, [w:] *Symbole i symbolika*, tłum. M. Łukasiewicz, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 98–107.
- Gawiński A., *Antoni Szandlerowski*, „Sfinks” 1911, t. 13, z. 2, s. 207–309.

- Głowiński M., *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997.
- Gnoza. Gnostycyzm. Literatura, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012.
- Gostomski W., *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, „Książka” 1912, nr 8, s. 357–360.
- Górnicki Z., *Woda w duchowych przeżyciach człowieka*, Kraków 2008.
- Guranowski M., *Z Teatru (Samson, dramat w 3 aktach Ant. Szandlerowskiego)*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 143, s. 3–4.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Helsztyński S., *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*, [w:] tegoż *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 38–49.
- Helsztyński S., *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie warszawskich Powązek*, [w:] tegoż, *Dobranoc, miły książę. Ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 227–242.
- Henke R., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
- Ihnatowicz E., *Kraszewski – pisarz współczesny*, Warszawa 1996.
- Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red.: I. Witt, M. Rupińska, Toruń 2002.
- Jagodzińska J., *Misterium romantyczne*, Toruń 2006.
- Jakiel E., *Ks. Antoniego Szandlerowskiego literackie uobecnienia casus conscientiae*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006.
- Jakiel E., *Portret emocjonalny apostoła-zdrajcy w dramacie Karola Huberta Roztworowskiego Judasz z Kariothu (na podstawie analizy didaskaliów)*, „Studia Językoznawcze” 2019, t. 18, s. 163–177.
- Jakiel E., *Wokół „Eleusis”. Problem eklezjalny*, „Język – Szkoła – Religia” 2009, nr 4, s. 117–127.
- E. Jakiel, *Zapomniana powieść Melitty „Zachód” o księdzu Antonim Szandlerowskim – młodopolskim poecie*, „Kiivs'ki Polonistični Studii” 2012, t. 19, s. 313–319.
- Jarmusiewicz J., *Mowy do ludu wiejskiego krótkie i łatwe, na wszystkie niedziele i święta*, Wiedeń 1841.

- Jastrun M., *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Jung C. G., *Wspomnienia, sny, myśli*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1999.
- Kaczmarek W., *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
- Kaczyński J., *Tradycja religijna w literaturze Młodej Polski XIX wieku*, Częstochowa 1996.
- Kazańczuk M., *W kręgu piekła barokowego*, „Teksty Drugie” 1998, z. 6, s. 23–46.
- Kobielus S., *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec 2006.
- Kennard J. S., *Masks and Marionettes*, New York 1935.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalczykowska A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
- Kowalski K., Krzak Z., *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989.
- Kozikowski E., *Antoni Szandlerowski*, [w:] tenże, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 289–312.
- Kulczycka-Saloni J., *Młoda Polska*, Warszawa 1991.
- Kuligowski W., *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań 2004.
- Kurkiewicz M., *Symbol, narracja, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007.
- Kuźma E., *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu (Grupa „Zdroju”)*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 107–149.
- Künstler M. J., *Mitologia chińska*, Warszawa 1985.
- Legeżyńska A., *Wystarczy mocno i wytrwale zastanowić się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 13–27.
- Legutko G., *„Miłość nasza jest jak Sfinks...” Confiteor Antoniego Szandlerowskiego i Zachód Heleny Beatus*, [w:] *Postać księdza w literaturze*, red. G. Głąb, S. Radziszewski, Radom 2014, s. 97–114.
- Leo A., *Twórczość Antoniego Szandlerowskiego*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, nr 11, s. 633–645.
- Lévy-Bruhl L., *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1992.
- Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, red. S. Brzozowska, A. Mazur, Opole 2013.
- Loewe I., *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*, Katowice 2000.

- Lorentowicz J., *Młoda Polska*, t. 1, Warszawa 1908.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 11–27.
- Łoch E., *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, Lublin 1988.
- Maciejewski M., *Ażeby ciało powróciło w słowo. Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991.
- Makowiecki A., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Malej I., *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)*, Wrocław 2008.
- Markuszevska A., *Poetyckie światy romantyków. O młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego i Henryka Reeve’a*, Toruń 2017.
- Marx J., *Młoda Polska*, Warszawa 1997.
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
- Mazanowski A., *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*, Kraków 1902.
- Melberg A., *Mimesis Platona*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 5–36.
- Miodońska-Brookes E., *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.
- Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Mrówka K., *Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 4, s. 45–55.
- Muchembled R., *Dzieje diabła*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2009.
- Munk B., *Motyw Judasza w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2010, s. 110–131.
- Nasiłowska A., *Biografie: zwrot biograficzny*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 27.04.2022].
- Nawerska L., *O mitach greckich w mitycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. I. Witt, M. Rupińska, Toruń 2002.
- Allardyce N., *The World of Harlequin. a critical study of the commedia dell'Arte*, Cambridge 1963.
- Nycz R., *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z.1, s. 205–220.

Oczko P., *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

Orgelia G., *The Commedia dell'Arte*, tłum. L. F. Edwards, New York 1968.

Ostasz L., *Pojęcie potencjalności i aktualności w interpretacji bytu*, Kraków 1993.

Okońska A., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1991.

Ostaszewska D., *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski: obrazy, konwencje, stereotypy*, Katowice 2001.

Owczarski W., *Diabeł w dramacie polskim. Z dziejów motywu*, Gdańsk 1996.

Perkowska I. M., *Natura człowieka w twórczości Dostojewskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Philosophica” 2006, nr 18, s. 103–114.

Pietrzycki J., *Antoni Szandlerowski. „Confiteor” – Warszawa 1912*, „Gazeta Lwowska” 1912, nr 130, s. 4.

Pilch U. M., *Strach nicości – młodopolska liryka wobec kategorii braku*, [w:] *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka, Toruń 2019, s. 39–52.

Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.

Podstawka A., *Dramaturgia Macieja Szukiewicza*, Lublin 2006.

„Poeta ze średniowiecznej ekstazy”. *Książki Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, red. K. Badowska, D. Samborska-Kukuć, Łódź 2022.

Postacie i motywy faustyczne w literaturze Polskiej, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2001.

Popczyk-Szczęśna B., *Postać Judasza w dramacie polskim XX wieku. Potyczki z referencją*, Kraków 2003.

Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1994.

Preeshl A., *Shakespeare and Commedia dell'Arte. Play by Play*, New York 2017.

Preeshl A., *The many faces of Brighella: The knave we love to hate*, [w:] *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, red.: J. Chaffee, O. Crick, London & New York 2015, s. 114–122.

Preeshl A., *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London-New York 2017.

Ratajczak D., *W kryształ i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.

Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.

Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2005.

Rossa-Trejten A., *Od społecznej degradacji do początków emancypacji. Wizerunek „gorszej” kobiety w wybranych tekstach literatury polskiej XIX w.*, [w:] *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red.: D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 139–146.

Rożek M., *Diabeł w kulturze polskiej*, Warszawa-Kraków 1993.

Rudolph K., *Gnosis. The Nature & History of Gnosticism*, Edinburgh 1983.

Rzepczyński S., *Projekt „innego” biografizmu*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2007, nr 5, s. 171–176.

Samborska-Kukuć D., *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 339–361.

Samborska-Kukuć D., *Słowa szanice i słowa kamuflaże w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Słowo: struktura, znaczenie, kontekst*, red. E. Szkudlarek-Śmiechowicz, A. Wierzbicka, E. Olejniczak, Łódź 2020, s. 287–300.

Samborska-Kukuć D., *Twarze Draculi i inne pre-teksty metafizyczne. Zbiór studiów, szkiców i esejów*, Łódź 2018.

Sawrymowicz E., *O źródłach artyzmu „Hymnów” Kasprowicza*, [w:] *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. Marii Bokszczanin, Stanisław Frybes, Edmund Jankowski, Warszawa 1968, s. 570–589.

Schelling F. W. J. von, *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.

Schuré E., *Ewolucja boska. Od sfinksa do Chrystusa*, tłum. A. Leo-Rose, Nowy Sącz 1998,
Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.

Skoczek A., *Młoda Polska, cz. 1*, Warszawa 2006.

Skwarczyńska S., *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006.

Skwarczyńska S., *Wokół teorii listu (Paradoksy)*, [w:] *taż, Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 187–186.

Starnawski J., *Od zarania literatury polskiej po wiek XX*, Łódź 2003.

Storey R. F., *Pierrot. A Critical History of the Mask*, Princeton 1978.

Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

Szaruga L., *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997.

Sztołk K., *Motyw Judasza w twórczości Stefana Żeromskiego (na tle epoki)*, Białystok 2014.

Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Kraków 1999.

- Taborski R., *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie do 1939 roku*, Warszawa 1994.
- Tarczewski J., *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, „Prawda” 1911, nr 5, s. 10–11.
- Tarnowski L., *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Warszawa 1979.
- Timofiejew G., *Poeta ze średniowiecznej ekstazy. W 25-lecie śmierci Antoniego Szandlerowskiego*, „Kamena. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 8, s. 161–163.
- Tieck L., *Sabat*, tłum. Z. Fonferko, Warszawa 1977.
- Todorov T., *Symboliczność i interpretacja*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2018.
- Trześniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Trześniowski D., *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1993.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdynia-Gdańsk 1987.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
- Winiarczyk A., *Katabaza w starożytności*, „Studia Filozoficzne” 1989, nr 9, s. 109–122.
- Wiśniewska L., *Mity, mitologie, mityzacje. Nie tylko o literaturze*, Bydgoszcz 2005.
- Wyka K., *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1987.
- Wyka M., *Z problemów młodopolskiego heroizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. s. 81–95.
- Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red.: W. Gutowski i E. Owczarz, Toruń 2003.