

Urszula M. Benka

Media pożądania

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 67-81

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Urszula M. Benka

Media pożądania

Wam to wszystko opowiadam
małym powietrznym czarownicom
które jedyne możecie zrozumieć ten szept
niezrozumiale kochanka kołyszący
nie do snu
ale do normalnego spania
by wypoczął i nabrał sił do następnych snów
jeszcze bardziej ekspresyjnych
[J. Styczeń *Mroczne medium pożądania*]

Kobieta, adresatka tych wyznań Janusza Stycznia, pozwoli się zaskakiwać tą natarczywą wszechwiedzą, bowiem przeważnie nie domyśla się nawet, że jeszcze tutaj, w bezpiecznej kawiarni, staje się tylko nagłą enuncjacją wewnętrznych sekretów poety. Ten — nie przestraszy się żadnej swojej demonstracji. Osobisty los kobiety ciekawi go, owszem, szczególnie los wyznaczony przez sztukę, o ile kobieta przypadkiem się nią para. Jest to właśnie jedna z tajemnych metod ekstrapolacji wewnętrznych zmagania Janusza Stycznia: pozwolić kobiecie tworzyć, uczynić z niej nie tylko muzę, czyli jak właśnie powiedziała Erica Jong, śmierć pojmowaną oksymoronicznie, nie tylko archaiczną Wielką Boginię, ale — realnie — dać szansę wystąpienia w misterium, w charakterze Eurynome, która zada cios jego sobowtórowi. Poeta

popelnia samobójstwo i musi je wyrazić na wiele oksymoronicznych sposobów. Jest Osjanem i Wajdelotą, jest Odysem i Nikim; w poplamionym garniturze z wystającą z kieszeni gazetą, jest zarazem Adonisem i Kalibanem. Czytelnik przywykły do pisarstwa na miarę epoki, ściśle respektującego wszystkie siedem jej cnót śmiertelnych, gubi się w tych sprzecznościach, Adonis przebrany za dzika wprawia go w popłoch. Otóż stan ten wyraża, niestety tylko w zapomnianym języku, prawdę, iż Adonis był również dzikiem, i był obmierzły, i to właśnie czyniło go perwersyjnie kuszącym dla Umarłej, dokonał bowiem wykwintnego samobójstwa, rodzaju zbrodni doskonałej, pozbawionej motywu, immanentnej — czyli kreatywnej w samej swej istocie. Nie starając się wcale o mistykę w teologicznym słowa znaczeniu, Styczeń w chropawych swych wersach dosięga tajemnicy mistyków — wielu religii — iż zło jest w nas, i ono stanowi nić łączącą labirynty ludzkie i boskie.

„Niepokojące muzy” w tym języku — to korowód Straszliwej Najstraszliwszej, odbitej w licznych lustrach jej sypialni, gdzie poeta lubi pełnić honory kata i pazia, sutenera, klienta, ojca zresztą i samej Świętej Ladacznicy. Jak wyznał w *Statku upiorów*, zakłada na tę okazję pokracczny strój jak szata utkana z piór quetzala, którą wkładali kapłani azteccy. Ogniste pióropusze migające wokół bioder jak miecze pokrzwawione, jak mroczna fala listopadowych liści w Zaduszki, jak gwiazdy spadające: zarówno mżawka jesienna jak potop, to ciągle — Woda, eliksir, oceany, Wąż Okeanos, to jednocześnie ziemia i grób, skała, piekło i wyniesienia nad gwiazdy. Był jako wir porywający zdumionych na równi z tymi, co nie zauważą nawet porwania.

Branka, wszedłszy do pionowego labiryntu Janusza Stycznia, na chwilę przed swym końcem w wymiarze egzystencjalnym zrozumie, że znalazła się w miejscu dziwnie sobie znajomym, jak gdyby od praczasów jej sens sprowadzał się do trafienia z powrotem w tę przystań, jak w łono matki. Partenogenetycznej swej matki, której obie płcie, jakie my dostrzegamy, są tylko niczym błoto i skała, morskie fale i góry lodowe: tym samym, tylko wyrażone w innych językach. Płeć to iluzja — zapomnieliśmy bowiem, porwani egzystencją na ziemi, że cały „byt” tutejszy jest tylko ciasnym gardłem, przez jakie przyszło nam brnąć z poprzedniej do następnej fazy istnienia; są one wielopłciowe, zarazem męskie, żeńskie, seraficzne. W wąskim gardle materii przyszło się nam niejako rozdziwić. O czym wiedziały mity z trudem przypominając sobie, że na Początku

człowiek był Jeden, androgyniczny. Jak Adam. Jak grecka istota szukająca się potem po ziemi w rozproszonych częściach. I tu jest jakby klucz do sedna nekrofilii wraz ze wszystkimi jej przejawami: nekrofilia jest pędem ku tożsamości, potrzebą tożsamości, jej instynktem. I dlatego Umarła jako Nie Stawiająca Oporu, rzeczywista czy też wyobrażona, czy też zaledwie doznawana poprzez poezję, dopełnia brakujący nam obszar.

Wróć jednak do pionowego labiryntu i do ofiary poety. Staje zatem zdumiona, w komnacie, gdzie rozpoznaje instynktownie każdy mebel i sprzęt, a komnata ta powtarza się w kulturze tak uporczywie, iż przypuszczać by można, że płynie przenikając zapory czasu. Tylko kurz grubą warstwą ciężący na niej i półmrok stwarzają złudzenie, iż kolejne epoki dokonały tu zmian. Gdyby spojrzeć z punktu widzenia psychiatrii, rzecz można, iż tanatofilia polega na lubowaniu się wizją własnej śmierci lub sytuacji jej bliskich, jak głębokie omdlenie, bezbrzeżny sen. Archetyp Śpiącej Królowny jest jej naczelnym hasłem, jak hasłem nekrofilii jest kulminacja baśni o Śnieżce. Niesiona w kryształowej trumnie przez krasnoludki, martwa Śnieżka zachwyca królewicza, który nie bacząc na nic, odmyka wieko i rzuca się namiętnie na zwłoki, całuje je, i wtedy dopiero — przypadkiem — trujące jabłko wypada z ust. Gdyby nie to pocieszające zakończenie, ten fragment baśni odpowiadałby idealnie nekrofilicznym upodobaniom w zakresie estetyki, także i samą lapidarnością ujęcia: biała jak — śnieg, czerwona jak — krew. I czarnowłosa. Tanatofilia to wczucie się w głęboki żal otoczenia, w rozpacz partnera, to lube muskanie niebezpieczeństwa. Uprzywilejowanym miejscem tanatofila jest parapet okna, najlepiej wysoko nad ziemią, albo też skraj przepaści. Zajęciem — kroczenie po krawędzi, aż do zawrotu głowy, z przywołaniem motywu Ikara „gdzie zasługą upaść z chmur”. Podobnym progiem istnień jest trumna.

W paryskich domach publicznych zeszłego stulecia dbano, aby nie brakło specjalnych pomieszczeń z katafalkiem wśród gorejących świec. Na życzenie gości studzono też całuny, „numerek” zaś poprzedzała lodowata kąpiel zapewniająca skórze odpowiednio niską temperaturę, bez czego wprowadzenie w stan ekscytacji osób usposobionych nekrofilicznie bywa żmudne, jeśli w ogóle da rezultaty. Stosowano makijaż z przewagą martwej bieli, fioleto, odcieni ziemistych i trupich. Dobierano pachnidła i garderobę. Literatura owej doby, zwłaszcza przeznaczona dla szerszej (!) publiczności, nie bez przejęcia kreuje obrazy, w których

nieodmiennie umarła ukochana, nadal piękna, jest przedmiotem admiracji i uniesień. Opisy pocałunków, rozpaczliwie namiętnych uścisków, okrzyki pełne pasji, wyznania o ileż śmielsze niż wielbiciel odważyłby się wyjawić żywej. Jednym ze stałych elementów tej mozaiki jest np. szczególnie egzaltowana „szalona spowiedź”, bez żenady obnażająca cielesne żądze, skrywane dotąd pod liryczną konwencją. Te właśnie cechy gwarantowały czytelniczy sukces, masowy nakład i zrozumiały poklask odbiorcy. Pisarstwo, o jakim mowa, objęte terminem „melodramat”, cechowało się zawsze uśłowianiem wyrażenia odwiecznych prawd — i za takie uznawali je odbiorcy. Wątpliwości sprowadzają się właściwie do „jakości ujęcia”, co w niczym nie podważa zasady, iż upodobanie w śmierci i stosowanie wobec niej kategorii erotycznych, mówienie o śmierci w języku miłosnym, nie tylko nie jest rzadkością, ale wręcz — wyczekiwany niecierpliwie dowodem, że autor r o z u m i e czytelnika. Wystarczy przyjrzeć się potencjalnej reakcji na romans, który by pominął ów ekstremalny wymiar uczucia: romans ten nie ma szans w konkurencji z „prawdziwą literaturą miłosną”.

Sprawa zatem nie mieści się w granicach patologii, przeciwnie, zarysowuje się fakt, iż patologią byłoby raczej coś, co pozbawiłoby miłosny archetyp śmiercionośności, obojętne czy w umownym, jak przyjęto uważać, świecie sztuki, czy też w realnych stosunkach ludzkich. Trzeba powiedzieć wreszcie, iż sama nekrofilia, o ile nie posuwa się do bezczeszczenia „cudzych” zmarłych, darzona jest rodzajem tajemnego szacunku, intuicyjnym zrozumieniem, tkwi bowiem w naturze miłości i stanowi reakcję oczywistą. Tak samo jak każdy mord na tle seksualnym stanowi natychmiastową podniecię, której dopiero opierać się można z pewnych względów, o jakich poucza nas otoczenie, tak oczywiste jest wewnętrzne przyzwolenie kochającej osoby, by jej partner (pod warunkiem, że kocha) spotkał się z pokusą nekrofilii. Co oznacza, że gdyby reagować miał przeciwieństwem nekrofilii, tj. wstrętem do zwłok, dowiódłby, że uczucie zostało gdzieś wyszczerbione.

Literatura dla pospółstwa, cokolwiek by wydziwiać na temat jej artystycznych groteskowości, posiadała sekret oksymoronu kształtującego psychikę, bezwiednie też ciążyła ku mitycznym formułom: elipsie, lapidarnemu szkicowaniu postaci i problemów. To stawiało ją w bezpośredniej kolizji z „pisarską sztuką”, wymagającą bogatych charakterystyk i komplikacji wątków, dyskusji z poglądami epoki na poziomie opinio-twórczym. Uznany kanon prozatorski wymagał tego, ponadto wielce

zaważył klimat: „mitotwórstwo” uprawiano w warunkach urągających swobodnemu duchowi mitu. W archaicznym micie immanentna jedność opisywana była metaforycznie jako wieloaspektowa gmatwanina, w języku przeważnie antropomorficznych symboli. Natomiast kultura ostatecznie zdefiniowała się przeświadczeniem, iż miast jedności jest wielość (stare metafory sprowadzono więc do ustaleń dosłownych), a wszystkie zachowane symbole potraktowano jak desygnaty. Tak oto wewnętrznie sprzeczna dusza stała się walczącymi ze sobą stronami, dobrą i złą; strona dobra zachowała swój ludzki charakter, a zła nabrała cech demonicznych aż po wyemanowanie Demona. Odrodzony czy też zbawiony człowiek ma być kikutem po amputacji zła, jedyna bowiem zalecana postawa wobec zła, to nie jego zrozumienie, lecz likwidacja. Pradawne symbole ożyły — jako ponadludzkie istoty lub atrybuty istot, ich święte emblematy, ich diaboliczne emblematy, i znowu — nie funkcjonalny sens, ale kategoria zewnętrznego podobieństwa bywała decydująca: koźlonogi satyr lub Priap uznani zostali *a priori* za diabłów. Symbol ptaka natomiast ostał się jako jedyna, niepodważalna wykładnia. Trzeba przyznać, że w wielu wypadkach ta walka ze „złem” okazała się triumfalnym zwycięstwem: kultura odniosła je w pierwszym swoim impecie nad „śmiercią”, „szaleństwem” i lunarnym typem umysłowości. Śmierć ugięła się pod ciosem religii. Szaleństwo pod ciosem medycyny. Lunarny typ umysłowości padł prawdopodobnie pierwszy, pod ciosem logiki.

Logika, Religia i Nauka wiodły odtąd swe boje z różnym powodzeniem, jest jednak faktem, że dyskusja z nimi staje się bezprzedmiotowa, gdy pozostaje się w ramach pierwszej z nich. Logika to nić, która wyprowadza z labiryntu „chaotycznych”, kulście zrośniętych, synchronicznych uwrażliwień myślenia lunarnego; jest w istocie labiryntem zatomi-zowanych, niekoherentnych obserwacji. Ta linearność, przeciwstawiona zwycięsko Księżycowi, oddaje więcej z dziejów ludzkiego ducha niż szczegółowe rozpoznania historycznych odpowiedników Pazyfae, Minosa, Minotaura, Dedala, konstruktora budowli, nie mówiąc o Ariadnie i Tezeuszu. Historyczny labirynt w Knossos ma plan zresztą prosty: podoby do rytualnego topora, jakich wiele znaleziono na Krecie. Labirynt-Topór to Księżyc, Miłosna Śmierć, udławiona tą nicią, wleczona później przez morza jakby w głąb swego wnętrza, za umykającym pospiesznie okrętem bohatera, i porzucona na pastwę Boga, na pustej, niczyjej wyspie. Pewne mity mówią, że królewna zabita została przez

bliźnią siostrę Appolona: patrona nauk i logiki. Bliźnia siostra, to duch nauki i logiki. Przyjdzie jeszcze sporo o tym powiedzieć.

Literatura niskiego lotu smakuje więc sytuacje, gdy heroina leży bezwładnie, otruta, poraniona, porwana i związana niby w klasycznym *bondage*; w kuchni z piekarnika ulatnia się gaz i w ostatnim dosłownie momencie mężczyzna przybywa na ratunek, całuje poblądłe wargi. W razie tragedii odcina miękki pukiel i jego życie upływać ma w kamiennej rozpaczce za nieboszczką. Literatura wysokiego lotu stroni może od rekwizytów kuchennych — pielęgnuje wszelako identyczne wzorce. Pafnucy z *Tais* Anatola France’a przebudzi się erotycznie dopiero w grobowcu, czego nie dokonała żywa aktorka w Aleksandrii, doskonała Zmarła wyobrażona na fresku. Czego kobieta nie jest w mocy wyzwolić z mężczyzny w konwencjonalnych warunkach, wyzwala w „domu umarłych”, jako zmarła dla świata, wypędzona, zelżona, skazana w celi. Mężczyzna będzie pięściami bił w kryptę jej grobu i gryzł do krwi palce. Kobieta — ujmie w dłonie odciętą głowę mężczyzny i nie zawaha się powiedzieć słów równających się wydaniu na nią wyroku:

Ach! nie chciałeś się zgodzić, bym ucałowała twe usta, Iokanaan. Cóż to! Ucałuję je teraz. Ukaszę je zębami jak dojrzały owoc. Tak ucałuję twe usta, Iokanaan.

[...] Kocham cię dalej i kocham tylko ciebie... Pragnę twojej urody. Głodna jestem twojego ciała. I ani wino, ani owoce nie mogą ukoić mojej żądz. Cóż teraz pocznę, Iokanaan? Ni rzeki, ni jeziora nie ugaszą już mej namiętności. [...]

— Ona jest monstualna, twoja córka. Ona jest zupełnie zbydlęcona. Przy tym to, co ona robi, jest zbrodnią.¹

„Miłość bardzo przypomina torturę, albo zabieg chirurgiczny. (...) On albo Ona będzie operatorem, czyli katem; drugie przedmiotem, ofiarą” — powiada Baudelaire w *Dziennikach poufnych*. Bez względu na to, czy odwzajemnia się namiętność, czy nie, bo jeśli tak, czeka los trutnia, a jeśli kto chce namiętność odrzucić, zostanie symbolicznie zabity i symbolicznie przywołany z martwych. Ot, w formie kukły, nad którą mamrotane są gusła:

Oh for a candle I could light
to draw you closer...
Oh for a poppet
made like you
with your own lovely body

¹ O. Wilde *Salome*, tłum. (z jęz. franc.) U. M. Benka (nie publikowane).

sewn again of cloth,
 with your own pale
 unseeing eyes,
 with your own cock sweetly curving,
 remade in wax or clay...²

Warto może wśluchać się w te słowa, bo nie są tylko bezradnym sygnałem erotycznej obsesji czy seksualnego skrzywienia. W wypadku Janusza Styczenia najmniej bowiem chodzi o perwersyjność, od podniety non-konformizmu czy inności. Dzieje się raczej tak, że to w obronie naturalności nieperwersyjnej rozszerzyć on próbuje i unerwić swe samorozumienie, i dlatego uprawia swój „nałóg” ku czci Pani Śmierci, Nadobnej Miłośnicy. Ta D a m a ma ciało z wieczoru, „ale wszystkie cienie nie złożą się na jej postać”. („Nic w tych oczach nie mam, prócz wieczoru”...) „Jest Ona milczeniem i muzyką milczenia”, nie dziwi się, ale milczy („jest tak cicha, że wszystko nacicha”);

— leżąc pod ziemią będę wachał wszystkie kwiaty
 sadzone przez ciebie na grobie
 ach, jaka to będzie rozkosz!

[J. Styczeń *Poprzez serce i poprzez zwierciadło*]

Janusz Styczeń unika form dosadnych: robi wszystko, by ich uniknąć. Innym poetom ucieczka ta powiodła się lepiej: odskoczyli w imaginację. Realna kobieta, z której czerpali natchnienie, znikła z obszaru podległego dyktatowi kultury — wynurza się dopiero na łonie „bezgrzesznej przyrody”: z toni wód. Najdosłowniej. Tafla jeziora jest grobowcem dla żywych, a jednocześnie ogrodem rozkoszy. Jej mieszkanki przyjmą postać na wzór i podobieństwo Umarłej — martwice o licach przezroczystych, o palcach białych, pajęczych, o źrenicach zmatowiałych i rybich. Symbol zimnokrwistości ogarnie je ciasno: pokryte śliską łuską, bestialsko dziewicze, zintegrują w sobie ów pozornie męski archetyp: Węża i Trutnia; ich śmiech wieczysty oznacza dla mężczyzn załaskotanie na śmierć, a tradycyjny przekaz zadba już, by nic nie uronić z ich diaboliczności. To znaczy, z tak oczywistego w kulturze dzisiejszej skojarzenia węża z szatanem — skąd pierścień odgina się zaraz ku Teji, która starła szatana, jak Eurynome.

Ucieczka przed samopoznaniem prowadzi więc ku tym samym obszarom sensu, prosto w ich głuchy gąszcz, choć egzegeci uparcie poprzestają

² E. Jong *Witches*, New York – Scarborough Ontario 1981.

chcą na odniesieniach najmniej w tym wszystkim wartych uwagi: socjalno-moralistycznych. Umyka więc ich oczom intrygujący fakt, że kobieta żywa w rzeczywistości zostaje rytualnie, jak w magii, zabita, i na kartach jawi się już upiorem, z którym autor doprawdy poczyna sobie do woli, któremu kładzie w usta spazmatyczne, bezwstydne zgoła błaganie o seksualną inicjację — w zbiorowej orgii:

Niechaj podbiegną młodzieńce,
 Niech mię pochwyć za ręce,
 Niechaj przyciągną do ziemi,
 Niech poigram chwilkę z niemi.
 [Adam Mickiewicz *Dziady*, cz. II]

Bezwolny upiór pokutuje w ruinach cerkwi, na cmentarzu, na dróg rozstaju, cierpiąc należne zniewagi od postronnych nieskorych wnikać w mistyczne niuanse Przeznaczenia. To poetyckie morderstwo wydaje się bezpiecznym środkiem, by osiąść nareszcie Oporną, choćby za cenę złamania jej karku w grubiańskiej pieszczocie, za którą ten sam moralista ciśnie kamieniem w realnym życiu. O ile jednak w *Balladach i romansach* zabita zostaje ta, która ważyła się odrzucić zaloty, to w poezji wrocławskiego Nosferatu zginie ta, która je przyjmie. Naruszyła cielesne tabu. Poeta melancholijnie marzy:

zamiast dziewczyny mieć jej postać we śnie,
 zamiast życia mieć nocny księżyc życia,
 zamiast namiętności mieć palącą się świecę,
 zamiast ciała mieć szaty tego ciała [...]
 zamiast nocy mieć oślepiający, nieustanny
 dzień śmierci.

Delikatną aluzją do kontemplacji rozkładającej się Damy są słowa:

lubiał patrzeć na nią tak jak na obraz,
 widzialny we wszystkim, ale niewidzialny
 w aurze i nastroju,
 patrzył na nią i za każdym razem
 widział inne cienie i inne światła,
 p r z e m i e n i a j ą c e jej włosy, oczy,
 zasłonięty biust [...]
 patrzył na nią i chciał wzrokiem
 pobrać z niej trochę wieczności dla siebie,
 ale przecież nie chciał wieczności jej pozbawiać

Aura jest wciąż ta sama: w napięciu aż po śmierć drga boski zachwyty, od

którego serce, konając, bierze nieznaną rozkosz. Przyjacielem wizjonera jest Mrok; Mrok przywołuje kobietę — w postaci księżycy. Jej oczy, pełne piersi, węzeł włosów, są pełnią, lecz oto: „Ja nie chcę wiedzieć tak dużo, wolę mrok niż marzenie”, usłyszy od poety. Poeta, choć do wyjaśnień nieskory, powie coś o „księżycowej nagości” (podkreślenia moje — U. M. B.):

muszę okryć się mrokiem, muszę kobietę
okryć mrokiem,
mrok szeleści wszystkimi gałęzmi, że cały czas
jest przy mnie, niech popatrzę,
jak w ogromnym ciele ciemności
kobieta może zniknąć.

Mrok kusi, by słuchać go dalej:

prawdziwa przeszłość składa się ze śmieci,
rzeczy i pamiątki gniją i zespalają się ze sobą,
tworzą jedno wspólne ciało przeszłości,
w tym ciele przeciwieństwa się godzą,
wrogie pamiątki całują się,
kwiaty miłości spowiadają się wszystkim
brudom

— Jakim?... Włosy kobiety już nieobecnej, choć do tej chwili co dnia ujmowane nabożnie, adorowane — wrzucone do śmietnika, do ostatniej mogiły, skąd wrócą duchem.³ By spętać każdą śmiertelniczkę, co wtargnie do sanktuarium: nawiedzonego domu poety. Łono natury tutaj ma także swój punkt docelowy: grób porośnięty liliami, te lilie są jak sztylety, a oblubienica prowadzona do trumny. Pęt nie nałoży się tylko tej, która (dawszy się zabić) przystanie na rolę identyczną, choć może służebną z pozoru: praczki brudów świata. W istocie to miejsce poczesne: Tej, Która Brudy Świata Bez Pamięci Gromadzi.

Janusz Styczeń nazwie ją w swoim wierszu Parką. Nada jej tytuł przynależny Afrodycie. Jestem pewna, że nie zawaha się nawet, by wnieść ofiarę do rangi morderczego kapłana i żadnego krwi bóstwa, podobnie jak muza tożsama jest z artystą i — przekracza go nawet, w jakimś szerszym wymiarze odniesień. Jedność przeciwieństw, dogłębny oksymoron tej poezji sprawi, że muza — niekoniecznie nawet Eurydyka! —

³ S. Symotiuik *Śmietnik jako zaświat*, „Pismo” 1988 nr 2, s. 92.

nie wie, że jej twarz stała się podobna
do twarzy Orfeusza,
i to jest podobieństwo zupełnie lustrzane
wie o tym jej serce i bije rozszalałe
i w sobie jej serce odnajduje serce Orfeusza
i dziewczyna otwiera usta i mówi
sercem Orfeusza
[*Tren*]

Jej droga ku niebotycznym możliwościom jednoczenia się z Ciałem Tajemnicy właściwie jest otworzona. Poeta nie cofa się przed archetypem partenogenetycznego stworzenia przez Kobietę, kreśląc obraz jakże podobny najpierwotniejszym wizjom:

[...] kobieta wiecznymi wodami omywa męczyznę,
męczyzna ma zamknięte oczy,
nie chce patrzeć w ciemną wieczność,
wie, że ręce praczki są z wiecznością oswojone
i pewne, i jego ciało na nowo wyłonią z wód
potem kobieta dosiada konia,
chce go do końca wyróżnić z chaosu
[*Księżycowa praczka*]

— a kobiety miesza ją swoje wody ze źródeł płci i urodzin. Te krynice są niczym lustra, które można pić, bo kordiał — to tożsamość. Samego siebie pić do upojenia, w narcystycznej biesiadzie, płomiennej, wielojęzycznej, dionizyjskiej. Toast wzniesiony z siebie podczas zaślubin znów będzie pierwotnym rytmem i także miejsce dobiera mu autor: na grobie. Czemu nada rangę tytułu.

Aby rozwijana tu myśl stała się wyrazistsza i bardziej spójna, trzeba teraz oddać się rozważaniom nieco odmiennym: przyjrzeć się Sztuce, ma ona bowiem dla Stycznia władzę i wartość Sacrum. Porównanie jego Boga ze Sztuką w *Szymonie Szupniku* jest czymś bez precedensu w tradycji literackiej i kulturowej, w jakiej poeta ten tworzy — lecz dźwiga też ciężar znaczeń pojawiających się w konsekwencji. Janusz Styczeń nie zachnie się na pewno, gdyby nazwać go poetą apollińskim. Kojarzy to pojęcie z Marcelem i opozycją pomiędzy „być” i „mieć”; otóż poeta apolliński dystansuje się od mar swej epoki zwanych dufnie Stylem i Obowiązkiem. Poeta—mędrzec, stary centaur wychowujący młodzieńca, czeladnika zaledwie swej sztuki, któremu wyrывa się jeszcze szalony nieogładzony krzyk miast metafory. Coś więcej w tej

materii powiedzą same wiersze, tak autotematyczne i skore odróżnić żłudną od mądrej *ars poetica*, groteskową iluzję od prawdy o roli i powołaniu artysty. W dramatach Stycznia to problem eksponowany na płaszczyźnie wiecznego sporu o Styl i Formułę, często jednak trudno się oprzeć wrażeniu, iż to tylko zasłona kryjąca znacznie intymniejszy stosunek, bowiem *s z t u k a* dla Orfeusza—poety jest *E u r y d y k a*. Damą, umiłowaną, boską, dla której w prywatnym życiu swym godzi się na celibat i szereg ograniczeń, omalże rytualnych. Jak blisko w istocie pierwiastek apolliniński i sztuka znajdują się od Upragnionej Umarłej, zdać sobie można sprawę wniknąwszy nieco w naturę rządzących nią boskich sił, czyli wydobytej na jaw kwintesencji. Dla Gravesa było oczywiste, że *m u z a* to odpowiedniczka Bogini, ale pomijając okrężną tę drogę uważny słuchacz Homera domyśli się, że patron sztuk, pan na Parnasie, Apollo, to demon śmierci. Tanatos—artysta, rzecz można, a samo jego imię oznacza po grecku „niszczący”, „zabójczy” — i nie inaczej się jawi on w *Iliadzie*, jak w glorii zagłady i mordu. Apollo Smintejski, „Mysi”, karze plagą gryzoni, a nie tylko pomorem tysięcy, jak u stóp Troi, gdzie nie oszczędził nawet stadniny achajskiej. Opłakując śmierć Patroklesa, Achilles nazwie go najzgubniejszym spośród bogów. Przypomina Syreny, które również, opanowawszy tajniki śpiewu, pełne są okrucieństwa. Historia rozszarpanego Marsjasza zwraca także uwagę, że maestia posiada swój punkt krytyczny, od którego jest samobójcza — a nie tylko, że „bóg był zazdrosny”. Homerycki jego przydomek: Lykogens, to Zrodzony z Wilczycy, Wilczy, Krewny Ludzi—Wilków; dla Pauzanasza jest Kierującym Losem, jak Parka. Lub samą Mojrą, jak wywodzi w swym fascynującym eseju Ignacy R. Danka.⁴

Posiadał bliźnię siostrę, jak i on żądną krwi, niszczycielkę. Artemida Dzika, Zwierzęca — to demon nagłej śmierci, pokotem zwalającej zdrowych i w pełni sił. Celuje szczególnie w zagładzie kobiet, zowie się często Lwicą — w jej władaniu znajdowała się całą fantastyczna zoologia. Bliźnia Apollinowi i lustrzanie podobna, zarazem starsza rangą i dostojenstwem (to ona czyni bratu wymówki w *Iliadzie*, a on jej nie śmie nic odrzec), w wierzeniach archaicznych dominowała w tym związku. Ofiary ludzkie składano Artemidzie do czasów stosunkowo późnych i Homer prawie na pewno znał mity wywodzące się z nich, chociaż pominął w eposie mord popełniony na Ifigenii, zarazem nie złagodził go

⁴ I. R. Danka *Pierwotny charakter Apollina i Artemidy*, Wrocław 1987.

wcale taurydzką wersją porwania. Etymologia imienia Artemidy to słowa: krajać, zabijać oraz rzeczownik „rzeźnik”, boska łowczyni bowiem dostarczała stale świeżego mięsa na Olimp. Nosiła złoty miecz, kołczan — jak zwierciadlany cień Apollina zgładziła bezlitośnie potomstwo Niobe. Obrzędy na jej cześć odbywały się głuchą nocą.

Pierwotnie Artemida również zawierała w sobie „obszar apolliński” — nie tylko jako kolejne uosobienie Wielkiej Bogini, ale jako żeńska wersja Apolla, tożsama z nim nawet w tradycji homeryckiej jako pani nagłej śmierci i strzelectwa. Oboje ich wydała na świat Noc, matka śmierci. Letoidzi to hipostaza Hekate. W orfickim Hymnie do Hekate ta ostatnia jest synkretyzowana z Artemidą, przydomki zaś obu bogiń i cechy dowolnie zmieszano — ostała w tradycji jako matka obojga, Latona wywodzi imię od „Jestem w Ukryciu” i rdzenia oznaczającego Noc. Artemida Agrotera jest boginią wojny i próbuje prześcignąć Atenę w tym rzemiośle. Stawszy się opiekunką zwierząt i ptaków, przejęła też pewne cechy czczonej w Knossos Bogini-Gołębicy, skąd wzięły się niespotykane w sztuce minojskiej skrzydła Artemidy Pani Zwierząt. W kretańskiej Artepie przysługiwał jej specjalnie podkreślony przydomek Bezskrzydła. Na pewno zespoliła się całkowicie z taurydzką boginią śmierci i jako taka nosi tytuł Trzymającej Złote Wrzeciono — nie jako patronka tkactwa, lecz Mojra z nożycami. To ona pozbawiła życia Ariadnę i do niej modliła się Penelopa o rychły swój zgon (bogini uważana była za uosobienie śmierci „miękkiej”, łagodnej i bezbolesnej, nagłej i nie poprzedzonej chorobą).

Charakterystyczne, że w mitologii germańskiej najstarsza z Walkirii, Berta, jest też boginią śmierci i wojny, i też jest u kądzieli, ewolucja religii zamieniła ją zaś w upiora, w Białą Damę — postrach zamku (Berta bez końca przędła złotą nić)⁵ — stąd być może przedostając się do opowieści o śmiertcionym wrzecionie Śpiącej Królowny, gdzie sen oczadził zresztą nie tylko Piękną, ale i całe miasto. Śpiąca Królowna stanowiłaby więc Mojre-Profanę, która tknęła niegodnie świętego emblematu bogini. Ginie też jak Ariadna, miękka i słodka śmiercią, a wspomniałam już wśród uwag o bogini księżycy, że w tamtejszych obrzędach ofiara jest zarazem lunarnym i śmiertcionym bóstwem. Tu dodać można, iż sama Artemida ostatecznie uznana została za bóstwo lunarne. W baśni, o której mowa, śmierć jest odwracalna, ale to samo

⁵ Tamże.

dotyczy mykeńskiej ofiary z Ifigenii, to samo Ariadny i Penelopy. Cudowne zjawienie się kochanka jest jakby w stanie przebłągać Lwicę i wtedy Umarła podnosi się z mar, by znowu sycić tego, kto nie wzdraga się przed Umarłą...

Rozwijające te analogie hymny mówią, iż Artemida–Rzeźniczka to „piękna jak Nauzykaa” i „mądra jak Penelopa”, „bardzo podobna Penelopie” — preapolińska żeńska wersja boskiego pierwiastka sztuki. Kreatorska Eurydyka u Stycznia (lustrzana z Orfeuszem), Nauzykaa u Gravesa (właściwa autorka *Odysei*), w osobistym odczuciu wrocławskiego mordercy muz — sztuka po prostu, by domknąć ciągły tych skojarzeń.

Zresztą do końca poszczególne dziedziny sztuk apolińskich znajdowały się we władaniu sił żeńskich: muz obdarzonych autonomią, a kult Apollona na Delos i w Delfach był ściśle powiązany z kultem Artemidy, patronki korowodów. Męski bóg stał się naczelną postacią triady (Apollo, Artemida, Latona), otrzymał zwierzchnictwo nad Muzami, które jeszcze w Hymnie homeryckim XXVII tańczą wraz z Charytami — pod przewodem Artemidy. Wzajemnie analogiczne były też funkcje rodzeństwa w muzyce. I tylko związkowi z siostrą Apollo zawdzięcza swój status; jak wskazuje hymn homerycki na cześć Apollina, dziewczęta stanowiły jego chór na Delos i opiewały zarazem Latonę i Artemidę — miała ona funkcję chóralną, a brat jej muzyczną; Zwierzęta patronowały płasom i „dzikim” impulsom artystycznej kreacji, gdy Zabójczy wziął pieczę nad artystami tworzącymi nowszą, mniej żywiolową, za to bardziej ideową i intelektualną formę kultu.

Sama natura obojga bóstw zdaje się wskazywać, iż nie nadawały się one na partnerów erotycznych; Bliźnięta te, choć spojone na mnóstwo innych sposobów, ani między sobą, ani na zewnątrz nie łąkną stosunków miłosnych; Artemida nawet ostatecznie zostanie uznana za dziewicę. Była, by tak się wyrazić, olimpijskim katem dla ludzi (wcale nie tylko kobiet) wiążących się seksualnie z bogami. Zanim powstały bóstwa antropomorficzne, Artemida z Apollem stanowili być może jedno, o nieokreślonej płci, do którego dawni przodkowie Greków modlili się w sposób znany nam z religii prymitywniejszych Rzymian: *Sive deus, sive dea es, sive mas, sive femina*. Na aspekt ten, przekroczenia granicy płci, tak istotny dla „apolińskiego poety”, zwróciłam uwagę specjalnie. Aspekt sztuki i aspekt śmierci zrosły się lub też znalazły doskonałe wzajemne uzupełnienie. Nie umiem się oprzeć pokusie, by nie widzieć

świętych jeleni galopujących w ikonografii średniowiecznej właśnie w gęstwach Artemis, czyli jej gajów, akurat przez jej zastrzeżone polany, gdzie sama była Pozostającą w Ukryciu nieodrodną córą swej matki i kto ją ujrzał, konał. Gdzie była Niewidzialna jak Hades. Jelenie z krzyżami w porożu piły z jej źródeł. Nie mogę się oprzeć pokusie, by nie dostrzec wśród nich jednorożca — zwierzęcia, które Styczeń uzna chyba za swój animistyczny portret. Jednorożec i Dama i — jak na gobelinach kluniackich — Sztuki Nadobne: oto jak w odmiennym paśmie kultury te elementy znów jednoczą się, grawitując nieodparcie ku sobie, w tragicznej harmonii. Dzika triada: Miłość, Śmierć oraz Artyzm. I, jak na gobelinach, symbol lwa czyli Diany, Dziewicy i zarazem Matki, Księżycy w Nowiu. U Stycznia zaś senna lwica — to jego Blanche, wybranka poety wędrującego w otchłaniach tej onirycznej dramaturgii.

Może kogoś zdumieć niekonsekwencja autora: postacie kobiece naraz niejako rwą się odegrać główną rolę, Muzy Miłosnej Zagłady. Na wszelki wypadek rzucę: u Kallimacha Artemis jest zgoła dziewczynką. Podziały na czern oraz biel rozłożone są tak, by się wzajemnie przeniknąć: Janusz Styczeń nie próbuje bowiem obsadzić mitologicznego spektaklu; raczej każdorazowo umie go ujrzeć w kobiecie. Nie chodzi mu także o zmuszanie odbiorcy, by w przystępnej scenerii wrocławskich mieszkań, gdzie pozuje się na cyganerię, zechciał od razu doczytywać się sensów na miarę Ajschylosa — ma na to zbyt wiele autoironii. Najdalszy od epigonizmu, od mitologicznej dekoratywności czy erudycji; pozwala s w y m w e w n ę t r z n y m kobietom biec jak zakłete w tym samym kierunku sensu, ponieważ w każdej dostrzega najprawdziwszy oksymoron. Ośmielę się rzec: to on go pociąga. Nie wiotkie półcienie duszy, lecz grube szramy zablizniające się na ponownie zrosłym ciele Tajemnicy: tak mylnie widywanej wciąż jako rozdarta, jako Tiamat. Zatem — nie słodkie krągłości, lecz mięso. Wektor skojarzeń wieść będzie ku „Padlinie”, ku cuchnącej jatce Rzeźniczki, ku Parce gnijącej wśród swoich wiecznych brudów opisanych z naturalistyczną pedanterią, jak gdyby każda zatłuszczona łyżka, każdy ogryzek i szpargał miały ciężar symbolu. Godnego, ach, zestawienia z księżycem, lazurem wód egejskich, łzami światła, lodowatą pokusą i cyklem wierszy o ś w i ę t y c h.

Niuans psychologiczny tej dramaturgii, tej dramatycznej poezji, nie polega bowiem na pogłębianiu czy dowodzeniu. Polega na kontraście wpisanym immanentnie w chaos sprzed Stworzenia, czyli poprzedzają-

cym wyodrębnione później, jednorodne już elementy. Które dopiero w trakcie jakiejś zupełnej orgii łączą się ze sobą na powrót, jak w obrzędzie Płodnego Chaosu. W tym celu jednak ich formalna skorupa musi się rozpaść, by „kobiety” pomieszały swe „wody narodzin i płci”. Kontrast więc aspektów duszy, a nie motywów zachowania. Czytelnik, przywykły do egzystencjalnych przyczyn zachowań, tkwi w behawioryzmie — tu zaś, pozwolę sobie rzec, chodzi o fenomenologię. Rzecz jasna, skazuje to postaci Janusza Stycznia na boczny tor dramaturgii. Skazało go jednak już z góry rozumienie na serio, a nie na niby, oksymoronu. Jego „element zaprzeczający” nie jest bowiem kaprysem ni szarżą wynalazczej inwencji. „Czarny śnieg” pada u Stycznia realnie. „Zimny ogień” pali się bez udawania, krzepnąc w ciemniejszym blasku, w skończonych granicach Nieskończonego.