Radosław Okulicz-Kozaryn

profesor, pracownik Instytutu Filologii Polskiej UAM i współpracownik Zakładu Bałtologii, kierownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, w latach 1995–1997 wykładowca w Katedrze Filologii Polskiej Uniwersytetu Wileńskiego; autor książek: *Mała historia dandyzmu* (1995), *Żagary* (1997), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty* (2004), *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* (2007; przekład litewski 2009), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce* (2013); redaktor tomów *Kresy – dekonstrukcja* (wraz z Krzysztofem Trybusiem i Jerzym Kałążnym, 2005) i *Ostać się wobec chaosu. Prace ofiarowane Profesorowi Tomaszowi Lewandowskiemu* (wraz z Mateuszem Bourkane, 2013), autor scenariuszy cyklów filmowych *Żagary* oraz *Futuryści, formiści, Nowa Sztuka* (wraz z Wiesławem Ratajczakiem) i filmu animowanego *Jeden dzień z życia kukułki zegarowej*.

Całość świata o szarej godzinie Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału

Szara godzina, należąc do rytuałów cyklu dobowego, była świętym momentem w dniu powszednim. Czas między zachodem słońca a całkowitą ciemnością, czas szarzenia, potocznie zwany też szarówką, zapraszał do zatrzymania się, zastanowienia, refleksji nad mijającym właśnie dniem, modlitwy, dyskretnego muzykowania, uprawiania sztuki, składania wierszy, marzenia. Miał charakter prywatny, poufny, intymny, ale te ważne cechy raczej kamuflowały, niż określały jego społeczną – jak w każdym rytuale, nawet spełnianym samotnie – wspólnotową istotę[1].

W szarej godzinie, choć to cząstka doby niepozorna i łatwa do przeoczenia, osadzone są odczucia o tak rozległej skali, jak odczucie ogromu i jedności wszechświata. Mówiąc jednak dzisiaj o tej niezwykłej porze dnia i towarzyszącym jej obyczaju, trzeba zaczynać od kwestii elementarnych, które jeszcze parędziesiąt lat temu wstyd byłoby objaśniać. To raczej ona pomagała niegdyś w wyjaśnianiu różnorodnych zagadnień, ściślej czy luźniej z nią związanych. Tak też w roli odniesienia posłużył się nią Georg Friedrich Hegel w znanym porównaniu filozofii do sowy Minerwy, która nie wylatuje wcześniej niż wieczorem, o zmierzchu, czyli o szarej godzinie, jak w polskim tłumaczeniu zostało oddane niemieckie *die Abenddämmerung*: „filozofia przychodzi zawsze za późno. Jako m y ś l o świecie pojawia się ona dopiero wtedy, kiedy rzeczywistość zakończyła już swój proces kształtowania i stała się czymś gotowym. To, czego uczy pojęcie, wykazuje

» 1 W. Burszta, M. Buchowski, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992, s. 47 i nast. Ze względu na znaczny stopień amorficzności nie jest to jednak zjawisko, które bez zastrzeżeń spełniałoby wszystkie kryteria antropologiczno-socjologicznej, synchronicznej definicji rytuału (np. wymóg standaryzacji). Dla takich metod analizy stanowi ono prawdziwe wyzwanie, którego nie będę podejmować. Bardziej obiecujące wydaje mi się ujęcie historyczne, poddające interpretacji różne świadectwa obserwacji – w starym znaczeniu tego słowa – i przeżywania szarej godziny.

nieuchronnie również historia, to mianowicie, że idealność występuje jako przeciwstawna realności dopiero wtedy, gdy rzeczywistość osiągnęła swą dojrzałość, i że idealność buduje sobie w postaci królestwa intelektualnego ten sam świat ujęty w jego substancji. Kiedy filozofia o szarej godzinie maluje swój świt, wtedy pewne ukształtowanie życia już się zestarzało, a szarością o zmroku nie można niczego odmłodzić; można tylko coś poznać. Sowa Minerwy wylatuje dopiero z zapadającym zmierzchem"[2].

Do zadań filozofii jednak nie należy tylko wybiegać myślą w przyszłość, ale i zwracać się ku samej sobie. Zgodnie z kierunkiem właściwym autorefleksji także ten znany obraz sowy wylatującej o zmierzchu kieruje uwagę na siebie, tym bardziej teraz, kiedy „pewne ukształtowanie życia" straciło już swoją oczywistość, zestarzało się i nie może być zrozumiane bez komentarza. Tak oto naturalne osadzenie refleksji ludzkiej „o szarej godzinie" domaga się niejako refleksji drugiego stopnia, innej jednak niż metafilozoficzne dobudowywanie kolejnych pięter abstrakcji. Tu potrzeba ruchu przeciwnego, zejścia do podstaw kultury, gdzie codzienny porządek rzeczy nabiera znaczeń wyższych, przypomnienia obyczaju, obdarzonego szczególną rolą w rytualizacji życia. Wówczas filozofia, odzyskawszy korzystne dla siebie warunki, mogłaby znów wzbijać się do lotu.

Funkcja szarej godziny dla pracy umysłu potrafiła być nawet odczytywana jako sprawcza czy współsprawcza. Myśl, najczęściej jednak nie podporządkowana rygorom logicznym, przybierała w tym czasie postać tak zwanego snu na jawie i wzlatywała „na skrzydłach zmierzchu"[3] w sfery niedostępne dyskursywnemu poznaniu. Nawet Heglowska filozofia o tej porze nie posługuje się pojęciami, ale obrazami, nie docieka rozumowo, ale „maluje swój świt". Szara godzina staje się wtedy niejako mistagogiem, podmiotem wtajemniczeń w głębszą naturę świata, kapłanką, czarodziejką, artystką.

„Otuliwszy naturę przeczuciem tajemniczym – pisał o niej Józef Kremer – nie wysłowionym, nie mającym wyrazów, a tęsknotą na pół tylko zrozumiałą, odśpiewuje nam niby czarodziejską operę, do której nam libretta brakuje; radzi byśmy odgadnąć słowa do tych melodyj – serce je tylko wróżyć zdoła; a tak samo miesza głosy swoje do tych pieśni, do tej muzyki tęsknej i samo muzyką się staje, rozpływając się w akordy a tony"[4].

Widać stąd, że znaczenie szarej godziny wykraczało daleko poza tu i teraz, budząc siły drzemiące pod powierzchnią świata i poruszając strunę ukrytą we wnętrzu człowieka. Objawiała przy tym wspólną im istotę,

» 2 G.W.F. Hegel, *Zasady filozofii prawa*, przeł. A. Landman, Warszawa 1969, s. 21; kursywę w pisowni wyrazu „myśl" zamieniono na druk rozstrzelony. Zob. F. Copleston, *Historia filozofii*, t. 7: *Od Fichtego do Nietzschego*, przeł. J. Łoziński, Warszawa 1995, s. 219.

» 3 Formuła Leopolda Staffa z wiersza *Sen na skrzydłach zmierzchu*.

» 4 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, Warszawa 1879, s. 103; pierwsze wydanie: Wilno 1863.

która wydała się muzyczna, choć przecież wyświetlała się też w obrazach. Trudniej było dla niej znaleźć słowo.

Działania szarej godziny można było doświadczać na przełomie dnia i nocy. Trwała ona krótką chwilę zamyślenia, ale była też zdolna wypełniać długie jesienne wieczory i ciągnąć się w zimową noc. Szara godzina sprzyjała gubieniu rachuby czasu i zdroworozsądkowej miary rzeczy, odbieganiu od teraźniejszości ku przeszłości, wybieganiu ku przyszłości, zatapianiu się w wieczności. O szarej godzinie, w odróżnieniu od innych godzin, nie można powiedzieć, że wybiła, przeciwnie, ona przychodziła bezgłośnie, niezauważalnie. Pojęcie godziny w jej nazwie zachowuje znaczenie dużo starsze niż zegary[5], które na wieżach naszych miast pojawiły się w średniowieczu, i nie oznacza nic innego, jak po prostu pewien czas, pewną porę. W naszej cywilizacji miar i wag, w epoce ścisłego obliczania, a zwłaszcza w wieku pary i elektryczności, czyli w wieku XIX – reprezentowała ona inne poczucie czasu, poczucie dawne, jeśli nie pradawne, aż z elektrycznością przegrała i została całkowicie wykreślona z porządku dnia, z wszelkich osobistych terminarzy i pamięci zbiorowej. Dlatego też niełatwo na nią trafić, a jeszcze trudniej odkryć jej fantastyczne wprost bogactwo. W tym celu trzeba przeprowadzić eksplorację historyczną i zobaczyć, kiedy to określenie pojawia się i jak jest objaśniane. Wprawdzie początki zjawiska łączono – jak James Frazer – z zalążkami wszelkiej ludzkiej refleksji nad budzącymi lęk zjawiskami[6] albo – jak Stanisław Witkiewicz – z przeżywaniem więzi plemiennej[7], najbardziej intensywnym w poczuciu zagrożenia przez naturę dzikszą od człowieka. Dużo jednak w takich ujęciach rzutowanych wstecz XIX-wiecznych poglądów na mentalność pierwotną oraz swego rodzaju naukowego wizjonerstwa, które odnaleźć też można w niektórych, niekiedy bardzo atrakcyjnych, holistycznych wizjach kultury ludowej jako rezerwuaru wierzeń przedchrześcijańskich. W inspirującym *Drzewie życia* Joanny i Ryszarda Tomickich skądinąd szeroko dawniej rozpowszechnione przekonanie, że „zachód słońca to przełomowy moment doby [...], przejście dnia w noc, a więc w porę działania złych mocy, których siła ginie dopiero z pierwszym brzaskiem"[8], znajduje bardzo ogólne wytłumaczenie w przyporządkowaniu stron świata domenom dobra i zła, a zarazem dość zdawkową egzemplifikację. Pozostaje ona zresztą w dość kłopotliwym stosunku do przytoczonej z nieco innej okazji wypowiedzi pewnej

» 5 Słowo „godzina" zgodnie ze swoją etymologią nie oznacza tu nic innego niż czas, porę. Franciszek Sławski w swoim *Słowniku etymologiczny języka polskiego* wyjaśniał, że „pojęcie godziny rozwinęło się wtórnie, stosunkowo późno, jak w ogóle potrzeba dokładniejszego precyzowania czasu", zob. t.1, Kraków 1954, s. 308.

» 6 J. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1978, s. 260.

» 7 S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Pisma zebrane*, pod red. J.Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. 1: *Monografie artystyczne*, Kraków 1974, s. 425–426.

» 8 J. i R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975, s. 92.

Kurpianki, z przejęciem mówiącej o różnych fazach doby, między innymi o zmierzchu: „wiecorem niebo najstrojniejse, wtedy na niebie są ołtarze”[9]. Słowa te zostały zacytowane jako przykład charakterystycznej dla „chłopskiej percepcji świata” równoczesności „postrzegania i przeżywania”, ale bez uwzględnienia ich estetycznego wymiaru tudzież pozytywnej konotacji „ołtarzy”, usytuowanych nie gdzie indziej, jak na zachodzie. A przecież ich cudowny widok zamienia świat w kościół i w jego kierunku, jak na obrazie Artura Grottgera, płynie modlitwa *Anioł Pański*, przekształcając spektakl natury w misterium[10]. Łatwiej więc już na pewno dojrzeć zaczątki celebracji zmierzchu w obrzędowości religijnej – zarówno w żydowskiej, jak i w chrześcijańskiej liturgii godzin[11]. W XIX wieku przekształciły się one w swego rodzaju liturgię szarych godzin, codzienny rytuał, który pomimo pewnej formalizacji oraz nasycenia religijnymi odniesieniami i pierwiastkami, miał charakter dość swobodny i przeważnie świecki. Szczególnie wdzięczne pola do śledzenia różnych postaci tego osobliwego kultu stanowią epistolografia, pamiętnikarstwo, eseistyka, a zwłaszcza szkice obyczajowe, powieści, a także malarstwo rodzajowe i pejzażowe, w szczególności stimmungowe, miniatury muzyczne, preludia, nokturny. Przykładów oddziaływania szarej godziny dostarcza w obfitości XIX-wieczna liryka, osobliwie młodopolska, a jeszcze w XX-wiecznej poezji znajdzie się niejeden wiersz zmierzchowy. Nawet najbardziej ascetyczne z nich apelują do wszystkich zmysłów, jako że czas zmierzchu jest czasem jedności.

Pierwszy bodaj w naszej literaturze osobny szkic *Szarej godzinie* poświęcił Fryderyk Skarbek, naśladowca Laurence'a Sterna, z wykształcenia ekonomista, autor wielu dzieł z tego zakresu, filantrop. Jakkolwiek zawierające ten szkic *Małe przyjemności pożycia* ukazały się w 1839 roku, w czasach rozkwitu romantyzmu, to reprezentują one wrażliwość oświeceniowo-sentymentalną. Skarbek z dowcipem wprowadza w skądinąd złożone i poważne zagadnienie, a zarazem stara się określić jego wartość emocjonalną i stopień satysfakcji, dostarczanej przez różne pory dnia, w czym, choć arystokrata, przypomina zresztą sposób ujmowania rzeczy przez ową chłopkę z Kurpiów. I on jednak bynajmniej nie ogranicza się do tego, co dostępne dla zmysłów:

„I tak zdaje się to być niezawodnym: że godzina poranna przyjemniejszą jest od popołudniowej, a zwłaszcza tej w której trzeba dać spoczynek umysłowi, dla tego że regulator naszej jedzącej machiny trawieniem

» 9 Ibidem, s. 94.

» 10 Por. W. Bałus, *Artur Grottger: polski chłop i sacrum romantyczne*, [w:] idem, *Figury losu*, Kraków 2002.

» 11 Pisałem na ten temat w rozprawie *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007 w rozdziale poświęconym roli szarej godziny w twórczości litewskiego artysty. Tutaj nawiązuję do poczynionych wówczas ustaleń, korzystam też z paru użytych tam przykładów, podporządkowując je jednak innemu, ogólniejszemu celowi.

jest zajęty; [...]. Samo południe gdy słońce najmocniej świeci i grzeje, zdaje się być także mniej przyjemnym od tej pory dnia, w której słońce już zaszło, a jeszcze noc nie nastała, a którą Francuzi nie wiem skąd *entre chien et loup*, a my daleko stosowniej szarą godziną zowiemy.

Jak szare nie jest ani białe ani czarne, ale pomieszanie jednego z drugim, tak szara godzina nie jest dniem ani nocą, lecz jest pewnym połączeniem tych obudwóch.

Jest jeszcze trochę światła dziennego, ale takiego które nie razi i nie wykrywa zbyt oczywiście przedmiotów, tak iż patrząc na nie możemy nie widzieć mniej powabnej strony, a dopełniać wyobraźnią to, co by w rzeczywistości zajmującym być nie mogło”[12].

Władysław Tatarkiewicz, uwzględniając refleksje Skarbka w swojej rozprawie *O szczęściu* i kierując się tytułem zbioru, zaliczył szarą godzinę do „małych przyjemności” ludzkiej egzystencji, które o tyle są w stanie rozweselać duszę, o ile nie doznaje ona większych utrapień[13]. Niemniej w oczach XIX-wiecznego autora pora zmierzchu ma znaczenie wykraczające poza doraźne uprzyjemnianie życia. Mógłby on ją, jak inny z jego współczesnych, Julian Korsak – poeta zaliczany do romantycznej szkoły litewskiej, jak Mickiewicz czy Syrokomla, ale w wyrazie często jeszcze zachowujący sentymentalną wstydliwość uczuć zabarwionych smutkiem – nazwać błogosławioną:

Jaką porę dnia wolę? – zmilczałem me zdanie,
A pomyślałem sobie, najmilsza mi pora
Błogosławione szare godziny wieczora! [...]
Wieczorem – chciałem dalej o wieczorze marzyć [...][14].

Kiedy słońce chowa się za horyzontem, osoba przystępująca do celebracji zmierzchu powinna zająć miejsce dogodne do skupienia się, możliwie odosobnione, a równocześnie – według relacji Skarbka – nieodległe od innych ludzi. Powinna mieć ona możność obserwowania paroksyzmów dziennego światła i – w dalszej kolejności – „znikania przedmiotów przed chwilą wyraźnie widzianych”. W obrazowym skrócie nasuwają one na myśl scenopis życia: od „czynności w sile wieku do spoczynku starości”, od naskórkowej urody lat młodych po „szlachetne rysy” starości. W szarej godzinie więc pisarz widział figurę przemijania i duchowego pogłębiania, a zarazem ćwiczenie się w starzeniu i umieraniu, choć nie poważył się tego otwarcie powiedzieć. Skarbek starał się ją przedstawić możliwe jak najprościej – w sekwencji ruchomych obrazów, scenek i sprowokowanych

» 12 F. Skarbek, *Małe przyjemności pożycia. Obrazy i wspomnienia*, Warszawa 1839, s. 42.

» 13 W. Tatarkiewicz, *Małe przyjemności*, [w:] idem, *O szczęściu*, Kraków 1949, s. 116–117.

» 14 J. Korsak, *Poezje*, Petersburg 1830, s. 68–69.

przez nie przemyśleń. Nie abstrahował od paradoksalnej – związanej z interferencją sprzecznych żywiołów dnia i nocy – struktury zjawiska i jego dramaturgii, choć oddawał je z powściągliwością i żartobliwym dystansem. W ten sposób zachowywał pozory wolnomyślicielskiej lekkości, a zarazem czynił zadość regule zmierzchania, które, zacierając kontury rzeczy i spowijając świat w aurę tajemnicy, wymaga od uczestników rytuału jej dochowania. Wyjawienie sensów, jakie zatrzymują się wówczas przed progiem wysłowienia, stanowi występek przeciw subtelności obrządku. Jest ono jak przedwczesne zapalenie światła. „Słyszałem nieraz ten wykrzyknik – przywołuje Skarbek zapamiętane przez siebie sytuacje – gdy lokaj za wcześnie świece wnosił do pokoju: «Ach po co światło? Nie trzeba świec jeszcze!»”[15] i na kanwie podobnych wydarzeń osnuł takie uogólnienie:

„Ileż to razy podobne świece rozjaśniają niepotrzebnie światłem rzeczywistości to, co tak pięknem było, póki je zasłona marzeń i złudzeń pokrywała!”[16].

Pod koniec XIX wieku myśli te znajdą swoją kontynuację w estetyce symbolistycznej, zwanej także estetyką zmierzchową – zamilczenie i sugestia zostaną w niej przeciwstawione nazywaniu. Jednocześnie w procesie scalania sztuk we wszechsztukę pierwszoplanowa rola przypadnie muzyce. Jej prymat, nie raz proklamowany z trybun estetycznych i znajdujący różne odzwierciedlenia w praktyce artystycznej, wieczorem dawał o sobie znać w sposób zgoła niespektakularny. *Musica universalis*, na którą ludzkie ucho zobojętniało wskutek przyzwyczajenia, otępienia, niedostatecznego przygotowania[17], zaczynała trafiać do słuchaczy nie wprost, na drodze zwykłej, a zarazem bardzo subtelnej. O szarej godzinie można było wysłyszeć lub inaczej odebrać dźwięki kiedy indziej umykające uwadze czy bagatelizowane. Zgodnie z jej paradoksalną naturą to, co najważniejsze, wydobywało się z tła cicho, jakby nieznacznie, tęsknie, angażując przede wszystkim ucho wewnętrzne. To, co święte, ujawniało się przy pomocy melodii powszednich, a niekiedy nawet jarmarcznych i takichże instrumentów. U Skarbka dźwięczał klawikord (w tonacji b-moll) – niby od niechcenia, wśród szumu cichych rozmów, we *Wspomnieniach* Elizy Orzeszkowej natomiast tęsknotę budziła dobiegająca z oddali muzyka katarynki[18]. Wchodziła ona w rolę pośrednika ze światem wyższym, niejednokrotnie splatając się z modlitwą, słuchaną bądź szeptaną w kręgu rodzinnym lub gronie przyjacielskim, w samotności czy też w obcym środowisku, pozwala ona zawsze połączyć się w duchu z bliskimi. Dlatego

» 15 F. Skarbek, *Szara godzina*, s. 45.

» 16 Ibidem, s. 47.

» 17 Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996.

» 18 E. Orzeszkowa, *Wspomnienia*, „Sfinks” 13/1911, s. 341.

ma ona wymiar wspólnotowy, a często też zabarwienie miłosne. Będąc rytuałem codziennym, pozwalała przekraczać ograniczenia codzienności, a jako zjawisko powszechne stwarzała szansę na wychodzenie ku drugim, cementując więzi, czy o podbudowie religijnej, czy świecko-altruistycznej (to jest dla współczucia wszechludzkiego). Myśl, uczucie, tęsknota mogły się zwracać do Boga, rozumianego osobowo, albo odnajdywać łączność z duchem przenikającym wszechświat, albo widzieć siebie jako cząstkę pankosmicznej substancji. Ograniczenie aktywności zmysłów, ich utemperowanie, przyćmienie świadomości, wydobywało jednak z zakamarków psychiki nastroje, dopuszczało do głosu przeczucia, na czele z przeczuciem śmierci. Edward Leszczyński, poeta młodopolski, nazwie zmierzch „godziną przedzgonną”[19]. W wierzeniach ludowych zaśnięcie w tej godzinie mogło skończyć się śmiercią[20]. Zupełnie czym innym jest sen na jawie.

Z jednej strony szara godzina uruchamia drzemiące wcześniej władze wyobraźni i przytłumione siły twórcze swobodne, choć raczej nie żywiołowe, z drugiej – właśnie otwiera na kontemplację tego, co duchowe, tajemnicze, dziwne. Jeżeli w szkicu Skarbka myśl, zaabsorbowana gaśnięciem dnia i znikaniem piękna fizycznego na rzecz wewnętrznego, nie wykracza radykalnie za granicę marzenia i pozwala mu tylko przyozdabiać świat widzialny, to późniejsi autorzy coraz chętniej będą wykorzystywali zmierzch do przenoszenia się – jak wierzyli jedni – w sfery idealne czy też – jak chcieli bardziej sceptyczni – w krainę ułudy. Co sentymentalizm miał za przedsmak wyższych rozkoszy, na którym należało poprzestać, by nie rozognić pragnień do stopnia namiętności i nie stracić „małych przyjemności pożycia”, sprzyjało jednak rozwojowi wrażliwości romantycznej.

W dzisiejszych interpretacjach sztuki XIX-wiecznej szara godzina cieszy się nieporównanie mniejszym zainteresowaniem niż efektowna noc romantyczna. Tylko nieliczni autorzy, jak Mieczysław Tomaszewski, uwzględniają ów „obszar cienia i zmierzchu” i wśród dzieł „poddających ton całej epoce” obok *Hymnów do nocy* Novalisa wymieniają *Pieśni zmierzchu* Wiktora Hugo[21]. Znawcy i monografiście Fryderyka Chopina trudno było pominąć jedno z dwóch „oblicz nocy” – według Tomaszewskiego zmierzch znajduje się już po jej stronie – skoro kompozytor z upodobaniem tworzył właśnie w porze wieczornej szarówki.

W 1854 roku Karol Libelt stwierdził, że „romantyczność jest zmierzchem, czyli szarą godziną, tak dziwnie do kontemplacji ducha przypadającą, li to północną porą duchów”[22]. Libelt parokrotnie poświę-

» 19 E. Leszczyński, *Wybór poezji*, oprac. H. Filipkowska, Kraków 1988, s. 161.

» 20 J. i R. Tomiccy, *Drzewo życia…*, s. 92.

» 21 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 427.

» 22 K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, Petersburg 1854, s. 175–176. Zob. też A. Melbechowska-Luty, *Nokturny – widoki nocy w malarstwie polskim*, Warszawa 1999, s. 53–54.

cał uwagę zmierzchowi, nie tyle jednak, ile inny filozof połowy XIX wieku, Józef Kremer. Ten ponownie dzisiaj doceniany estetyk w swojej wielotomowej *Podróży do Włoch* rozważał znaczenie szarej godziny, a nawet wyodrębnił ją jako osobne hasło w indeksie do swojego dzieła, dookreślając ją słowami „magia i poetyczność": „szara godzina – jej magia i poetyczność". Na odnośnych stronach opisu podróży znajduje się obszerne rozwinięcie tego hasła:

„Dziwna to magia tej szarej godziny, nie darmo u nas tak ukochanej! – Szara godzina, jakoś proroczo przemawiając do serca człowieka, budzi w duszy jego poezją niewymownej tęsknoty i wywołuje na jaw zagadki drzemiące za dnia w najgłębszych tajnikach piersi naszych. I nie dziw! – Bo gdy sama przez się ciemna noc, niby abstrakcja głucha, czarnym skrzydłem zasłania świat – wtedy dusza samotna, samoistna, oderwana od rzeczywistości otaczającej ją wkoło, pracuje sama w sobie; przeto albo przędzie długi wątek abstrakcyjnych myśli, albo, co jeszcze częściej bywa, puszcza wodze fantazji, która już samopas bujając po niestworzonych światach, wysila się bez końca, rodząc dzikim nieładem obrazy po obrazach. [...] Wręcz odwrotnie ma się rzecz wśród jasnego dnia; bo wtedy znowu cała rzeczywistość [...] przemawia prozą rozumową [...]. Dlatego też za dnia, fantazja przygłuszona przewagą obecności żywej i trzymana w karbach przez władzę sobie przytomnego ducha, stula się w sobie i śpi. Otóż szara godzina, będąc środkiem między negacją abstrakcyjną ciemności nocnych a rzeczywistością [...] widną białego dnia – jak z jednej strony chroni fantazją od bezuzdnego bujania, [...] tak z drugiej strony znowu nie więzi, nie krępuje tej wyobraźni obecnością przeważną rzeczywistego świata"[23].

Kremer dotąd umiejscawiał zmierzch w punkcie równowagi między dniem a nocą, teraz zaczyna przedstawiać jego dynamikę twórczą w duchu romantycznym – jako właściwe działanie twórcze natury, która sama przekształca się w sztukę i wciąga człowieka we współtworzenie oraz odczytywanie jej zagadkowego dzieła:

„W szarej godzinie przedmioty zewnętrznego świata niby są tym, czym są, a przecież nie są tym – one same przez się nabrały fantastycznego pozoru i wdzięcznej ułudy; zatem już z łatwością potrącają naszą wyobraźnię, by sobie z nich wymarzyła obrazy odpowiednie nastrojom tajemniczym uczuć naszych. A te uczucia nam samym nie znane, przemilczawszy przez dzień cały, zaczynają dopiero żyć w szarym mroku, jakby wieczorne kwiaty a motyle wieczorne.

W szarej godzinie świat na poły tylko widny, sam jest dziełem fantazji natury; on przestał być jasną, jawną prozą: on zamienił się w zagadkę sfinksową – on nam wróży o innym świecie wręcz różnym od rzeczywistego świata. Tak tedy on również budzi tajemnicze sfinkse w duszy śpiące, i wywołuje z piersi naszych prorocze tęsknoty; bo zagadka każda, bo tajemnica a wróżba każda, zawsze jest czym już istniejącym, choć jeszcze nie rozwiązanym – jest czymś już zaczętym, choć niedokończonym a niedomówionym; jest sama, jakby szarym ducha zmrokiem"[24].

» 23 J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 4, s. 102.

Tu właśnie pojawia się zacytowane na początku tego szkicu porównanie szarej godziny do śpiewaczki, a po niej do spektaklu operowego w tej jego odmianie, która „eksploatowała z wielką gorliwością" nie upiorne, ale nastrojotwórcze „oblicze nocy"[25]. Opera, a tu chciałoby się powiedzieć: dramat muzyczny w jego wersji Wagnerowskiej znalazł znakomitą wykładnię w eseju Charlesa Baudelaire'a *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu* z 1861 roku. To hołd złożony przez poetę muzyce jako sile sugestywnej, a równocześnie pochwała stworzonej przez kompozytora wizji jako „spotkania, koincydencji sztuk"[26]. To zarazem próba rozdzielenia kompetencji każdej z nich, ponieważ „dokładnie tam – jak mówi cytowany przez poetę muzyk – gdzie biegną nieprzekraczalne granice jednej z owych sztuk, natychmiast, z najściślejszą dokładnością, zaczyna się sfera działania drugiej"[27]. Wagner przy tym nie miał zaufania do prób ich wzajemnej transpozycji, które według Baudelaire'a były nie tylko uprawnione, ale poniekąd konieczne, jako że wynikały ze struktury Stworzenia:

„naprawdę byłoby to zdumiewające – pisał – gdyby dźwięk nie mógł sugerować barw, a barwy nie mogły wyrażać melodii i gdyby dźwięk oraz barwa nie nadawały się do przekazywania myśli; rzeczy bowiem zawsze przemawiały przez wzajemną analogię, od dnia, kiedy Bóg swoim słowem stworzy świat jako złożoną i niepodzielną jedność"[28].

Baudelaire dalej zacytował dwie pierwsze strofy swojego słynnego sonetu *Correspondances,* nieporównanie skromniejszego, lecz niemniej ważnego dla rozwijanych w drugiej połowie XIX wieku koncepcji sztuki integralnej niż Wagnerowska teoria *Gesamtkunstwerk* i jej autorskie realizacje. Jakkolwiek wiersz to i dziś jeszcze szeroko znany, trzeba go tu przypomnieć w całości, w tej kanonicznej wersji, którą u progu Młodej Polski stworzył Antoni Lange, nadając swojemu tłumaczeniu muzyczny tytuł *Oddźwięki*:

Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.

» 24 Ibidem, s. 103.

» 25 M. Tomaszewski, *Chopin…*, s. 428.

» 26 Ch. Baudelaire, *Richard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, przeł. E. Burska i S. Cichowicz, [w:] idem, *Sztuka romantyczna*, wstęp: A. Kijowski, komentarz i przypisy: C. Pichois, Gdańsk 2003, s. 366.

» 27 Ibidem, s. 374.

» 28 Ibidem, s. 368.

Człowiek śród nich przechodzi jak symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości,
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne,
Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,

Które się rozlewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie[29].

Czytając sonet w kontekście sztuki Wagnerowskiej – wobec rozległej perspektywy i niekwestionowanej dominacji dźwięku o wielkim wolumenie – trudno dostrzec ich związek z szarą godziną. Czy jednak owa „tajemnicza, głęboka jedność" (a w oryginale nawet „mroczna"), w której sobie „odpowiadają dźwięki, wonie, kolory", choć wielkością swą równać się może z „otchłaniami nocy i światłości" – nie związuje się w wyobraźni, pracującej na ich styku, na pograniczu jawy i snu? Przypuszczenie to wspierają inne wiersze poety z *Harmonią wieczorną* (*Harmonie du soir*) na czele, a fundament dla tej hipotezy znaleźć można w *Salonie 1846* w przytoczonym tam „trzecim z serii fragmentów *Höchst zerstreute Gedanken*" E.T.A. Hoffmanna[30]:

„Gdy słyszę muzykę, nie tylko we śnie i lekkim majaczeniu poprzedzającym sen, lecz nawet przebudzony, odnajduję podobieństwo i wewnętrzny związek między barwami, dźwiękami i zapachami. Wydaje mi się, że wszystkie je zrodził ten sam promień światła i że powinny się łączyć w cudownym koncercie. Zwłaszcza zapach pomarańczowych i brązowych nagietków działa na mnie w czarodziejski sposób. Pogrążam się wówczas w głębokim marzeniu i jakby z oddali słyszę poważny i pełny dźwięk oboju"[31].

Wprost znowu nie ma tu mowy o godzinie zmierzchu, na pewno nie ją wyłącznie ma Hoffmann na myśli, ale ślady jej przeżywania pozostają

» 29 Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, przeł. A. Lange, [w:] idem., *Kwiaty zła*, wybór: M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie: J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 21.

» 30 C. Pichois, komentarz do: Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład: J. Guze, komentarz i przypisy w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 455; „Pochodzenie tego cytatu ustalił Jean Pommier".

» 31 Ch. Baudelaire, *Salon 1846…*, s. 82–83.

czytelne: kwiaty najintensywniej pachną wieczorem, fascynacja oddalonymi dźwiękami muzyki, głębokie marzenie prowadzące do odczucia pełni świata. To zaś, że fragment ów zainspirował Baudelaire'a do stworzenia synestezyjnego sonetu, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Pośredni dowód na „szarogodzinność" *Oddźwięków* stanowi bodaj cała dążąca do realizacji postulatu syntezy sztuka symbolistyczna. Zmierzch jest w niej porą uprzywilejowaną. Nie sposób wymienić nawet drobnej części dowodów potwierdzających tę tezę. Sama tylko twórczość Leopolda Staffa, poety szarej godziny[32], dostarcza ich co niemiara. Na koniec zatem tych uwag wystarczy sięgnąć do studium, jakim w 1936 roku nieoceniony krytyk i myśliciel Karol Ludwik Koniński poprzedził *Rymy i rytmy* poety i dramaturga z przełomu XIX i XX wieku, Macieja Szukiewicza. Ten rzadko dziś przypominany twórca w monografii szarej godziny powinien zająć miejsce poczesne, choćby ze względu na blisko stustronicowy poemat kosmogoniczny *Na głębiach* o incipicie „Już mrok zapada. Usnął wiatr bezuzdy". Swojemu studium Koniński nadał tytuł nobilitujący młodopolskiego autora: *Mit poetycki Macieja Szukiewicza*, a zawarte tam obserwacje można odnieść nie tylko do tego twórcy, ale i do całej odchodzącej wówczas w przeszłość epoki, do jej mitotwórczych metod (*mythmaking*)[33]. Pisząc o „kosmogonii poetyckiej" Szukiewicza oraz „logice tożsamości powszechnej", jaka w jego kosmosie poetyckim rządzi, krytyk zwrócił uwagę na czas, w którym twórca dostępuje objawienia wyższego porządku. Dokonuje się to za pośrednictwem „melodyjnego krajobrazu zachodowego", w „godzinach ukojenia":

„w tym trwaniu czuje się człowiek zjednolicony z wielkim oto przed sobą światem, nieruchomo, jak on sam trwającym. A kiedy jeszcze w na wpół sennym błogim rozmarzeniu, dalekie senne horyzonty uniosą się nad duszą człowieka jakby widma senne, jak rzeczy, których rzeczywistość rozmiękła i rozrzedziła się – to już łatwo człowiekowi pomyśleć, że to i tamto, człowiek i świat to *jedno*; może nawet nie tyle pomyśleć, ile poczuć. Jeden wielki sen – ze swoją logiką, w której już *zasada tożsamości* przestała obowiązywać: nieprawda, że wszystko, co jest, jest samym sobą, ale prawda, że *wszystko jest wszystkim*"[34]. ●

» 32 Zob. m.in. S. Brzozowski, *Leopold Staff*, [w:] idem, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, Lwów 1907 wraz z polemiką I. Maciejewskiej, *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965, s. 218–219. Zob. też B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 103 i nast.

» 33 Zob. B. Bobrowska, *Mythmaking – Shelley i Tetmajer jako piewcy natury*, [w:] A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Interpretacje*, Kraków 2003.

» 34 K.L. Koniński, *Mit poetycki Macieja Szukiewicza*, [w:] M. Szukiewicz, *Rymy i rytmy*, Kraków 1936, s. VII.