

Smutny jest koniec wędrówki szlakiem frontowych transformacji Rosenberga; szlakiem prowadzącym do miejsca, gdzie historyczny sztafaż potęguje uczucie zagubienia i przygnębienia, a opowieść o klęsce narodu żydowskiego zdaje się zapowiadać nieuchronną śmierć poety. Powrót do korzeni i kulturowej tradycji, której dalszy ciąg pisał całym swoim życiem buntownika, z jednej strony utwierdza poetę w przekonaniu o etycznej ambivalentności wojny, pokazanej tu między innymi jako mechanizm cywilizacyjnego rozwoju, z drugiej zaś uświadamia mu jej wszechobecność.

Wszechobecność wojny, istniejącej w tak różnych czaso-przestrzeniach i przybierającej tak odmienne formy, zdaje się dźwić z kunsztownych konstrukcji podmiotu lirycznego i stosowanych przezeń strategii, które, choć pozwalają mu uciec tak daleko poza front i gdzie tylko chce, nawet na papierze nie mogąc ująć w wojny naprawdę. Uporczywie powraca ona jako temat kolejnych wierszy, za każdym razem bardziej fascynująca, niezwykła i pogłębiona, nieczym idea, z której miała rodzić się poezja – zrozumiała, a jednak nieuchwytna.

To wojna powiedziała ostatnie słowo. Pokonana życie. A jeśli nawet pokonana pisane w okopach wiersze, nadała im wielkość nad którą można się tylko zdumać, i jak Keith Douglas, inny angielski poeta, o całą wojnę później, napisać: „Rosenberg, powtarzam tylko, co już powiedziałeś”¹⁷.

Isaac Rosenberg zginął na froncie 1.04.1918 r. Miał 28 lat.

LUBELSKIE MATERIAŁY
NEOFILOLOGICZNE NR 18
LUBLIN 1994

Aleksandra Kędzierska

Motywy piękna i cierpienia w opowiadaniach Oskara Wilde'a

Zdaniem Oskara Wilde'a (1854-1900) „mapa świata nie zawierająca krajiny Utopii nie warta jest nawet spojrzenia bowiem jedyny kraj gdzie ludzkość zawsze znajduje przystań”¹⁸. Taką właśnie krajinę wychwycenia wyczarował on w swoich baśniach, których daleki od idealnego świat ubogacał na przemian to pięknem to znów cierpieniem. Wzajemne powiązanie tych dwóch kategorii jest nie tylko wyróżnikiem większości utworów wchodzących w skład tomików *Szczęśliwy książę* (1888) i *Dom granatów* (1891), ale, co ważniejsze, zdaje się ono stanowić wykładnię wczesnych estetycznych założeń Wilde'a, próby rekonstrukcji których podejmuje się niniejsza praca.

Ponieważ docierając do czytelnika „implicitnie”, założenia te nie posiadają jeszcze w baśniach swej dojrzałej aforystycznej postaci (typowej dla dzieł późniejszych), naszą próbę odnalezienia ich musimy oprzeć na analizie danych tekstowych, które dla klarowności wywoła ograniczamy do przesłędzenia wybranych relacji piękna i cierpienia, ufając, że uzyskane tą drogą informacje pozwolą na przybliżenie istoty piękna, którego charakterystyka uwzględnia tak specyficzną procesy tworzenia, jak również omówione w jego ramach postawy artysty i odbiorcy.

Rzadko badane jako literatura niepoważna, baśnie Wilde'a mimo swej długowieczności¹⁹ nie doczekały się na gruncie polskim żadnego poważniejszego

¹⁷ H. Pearson, Oscar Wilde, przekł. J. Dmochowska, PIW, Warszawa 1952, str. 212.

¹⁸ Pierwsze tłumaczenia baśni Wilde'a autorstwa Marii Feldman, pojawiły się w 1905 r. w zbiorze pt. *Opowiadania, w skład którego weszły następujące utwory: Szczęśliwy książę, Słotki i róża, Prawdziwy przynajściel, Nadzwyczajna rakietka, Olbrzym-Samolub, Urodziny infancki, Młody król, Rybak i jego dusza*.

¹⁹ Cytat pochodzi z wiersza K. Douglasa *Desert Flowers*. Podaję, w przekładzie własnym, za P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, OUP, London 1977, str. 253. Wersja oryginalna brzmi: „Rosenberg, I only repeat what you were saying”.

opracowania³, mamy zatem nadzieję, że artykuł niniejszy, będący pierwszym tego rodzaju przyczynkiem,

być może przekona innych, że w tej baśniowej krainie poezji wyobraźni, tej roziskrzonej „utopii”, warto znaleźć przystań nie tylko estetyczną, ale i hadawczą.

Tekstem w oparciu o który snuć będziemy nasze rozważania o pięknie i cierpieniu, jest zbiorowa edycja baśni Wilde’a, które w tłumaczeniu E. Berybensz (Młody król M. Feldman (Szczęśliwy książę, Słowik i róża, Urodziny infantki Rybak i jego dusza) i W. Lewika (Gwiazdus, Olbrzym-Samolub) wydane zostały nakładem WPTKW w 1988 roku, w suliście pojawienia się w Anglii tomu *The Happy Prince and Other Tales*⁴. Zarówno polskie jak i angielskie wydanie otwiera opowieść o szczęśliwym księciu, która dotykając istoty piękna i cierpienia wprowadza czytelnika w samo „serce” estetycznej problematyki Wilde’a, sens istnienia sztuki i jej użyteczności.

„Na wysokim cokole, górując nad miastem, wznosił się pomnik szczęśliwego księcia. Cały był pokryty złotymi blaszkami, oczy miał z dwóch szafirów, a na rękojęści miecza świecił olbrzymi rubin.”⁽⁷⁾ Przedstawimy w ten sposób swego bohatera, narrator szybko dodaje „Ogromnie go też podziwiano, ogromnie”, a konkretyzuje rodzaj zachwytu przytacza opinię jednego z radców, który stwierdza „Jest taki piękny jak kurek na dachu... tylko mniej pożyteczny.” I choć są to niewątpliwie słowa uznania, dźwięczy w nich jakby nuta niechęci do tego, co nie znajduje praktycznego zastosowania w codzienności, co wyrosła ponad przeciętność, a mierząc wysoko i wymykając się prawom tradycji, może zajmować miejsce tak godne i centralne. Bo też pomnik, stanowiący organizmną część pejzażu miasta i temat rozlicznych komentarzy. Jego mieszkańców, znajduje się niejako w środku życia, dominując je i zarazem organizując.

Tak wyraźnie i już od samego początku narracji zaznaczony autorytet, sygnalizowany spójalnie przez określenia syluujące go w planie etycznej wysokości⁶ („górując”, „wysoki cokół”, „wznosił się”) zdaje się potwierdzać pierwszoplanowość oraz istotę piękną, które w pomnikowym, jakże ironicznym,

³ Szczęścia niektórych baśni i ich krótkiego omówienia dokonuje na dwóch stronach Jan Parandowski w swej pracy pt. *Antinous w aksaminnym berście*. Nasza Księgarnia, Lwów 1921, str. 29-31.

O baśniach wspomina też J. Żubawski w przedmowie do *Oskar Wilde. Eseje. Opowiadania. Bajki. Poematy proza*, Płw, Warszawa 1956, str. 12.

⁴ Angielska edycja zawierała tylko pięć utworów: *Szczęśliwy książę, Słowik i róża, Prawdziwy przyjaciel, Nadzwyczajna rakietka i Olbrzym Samolub*.

⁵ Wszystkie cytaty pochodzą z tomu Oskar Wilde, *Bajki*, WPTKW, Warszawa 1988. Numer strony podany w nawiasie.

⁶ O etycznym nacechowaniu przestrzemi pisat między innymi M. Elhad, *Patrz Sakrum, mit, historia* tłum. A. Tańkiewicz oraz *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski.

symbolu uosabia szczęśliwy książę: „szczęśliwy”, gdyż takim „uwieczniona” go zbiorowa pamięć mieszkańców, którzy nie wychodząc nigdy poza stereotyp, nie przyopuszczą nawet jak bardzo źle ma się ich bohater. Jak się okazuje, droga ku szczęściu nie jest bynajmniej łatwa, a prowadzi przez świadomość i doświadczenie cierpienia, które los każdego człowieka włącza w tę najbardziej zdaniem Wilde’a zajmującą, najgłębszą, i najpotężniejszą tajemnicę: „jaką jest niedola człowieka”.

Modelując w baśniowej przestrzeni portret szczęśliwego księcia, narrator stopniowo wprowadza nas w jeden z wielu aspektów niezwykłości i paradoksalności sztuki. Zobaczymy przecież, że pomnikowe piękno bynajmniej nie musi być niewzruszone, a choć właściwie niezmienną, należy wszakże, ze względu na swą wertykalność, także do planu nieba, podlega ziemskiemu, czyli „niskim” prawom cierpienia. Jego obecność ujawnia się z całą wyrazistością w momencie spokania głównych bohaterów baśni: księcia i legącej do ciepłych krajów jaskółki, której serce „drży współzuciem” na widok zapłakaną, a mimo to niezwykle pięknej księżki iwarzy. Dopiero „uskrzydlenie”, cecha sugerująca wyższy poziom duchowości⁷, umożliwia dostarczenie tego, czego nie widzą w sztuce przypisani swej horyzontalności ludzie — jej niezwyklej wrażliwości, mierzonej każdą łzą serca, które na widok ludzkiej nędzy „bezsłownie musi płakać”. Serce sztuki, symbol tkliwości a zarazem centralny ośrodek jej „uczłowieczenia” i humanitaryzmu, nie jest bynajmniej zło. Pospolitość ołowiu, z którego jest odlano, stoi w oczywistej sprzeczności z zewnętrznym pięknem posągu. To zaś, wespół z cierpieniem, podważającym szczęśliwość księcia, nie tylko odziera go z atrybutu wyjątkowości, ale dowodzi niejednorodności sztuki, w której można upatrywać istotę jej złożoności oraz wieloznacznego charakteru.

Może właśnie „ołowianność” serca jest źródłem determinacji księcia w niesieniu pomocy, źródłem siły perswazji, dzięki której nakłania jaskółkę do rozdawania biedakom skarbów, tworzących jego piękno. Niestety, znużona pracą i czuwaniem szwaczka nie widzi wspaniałości rubinu. Nie docenia książęcego daru (choć jest to przecież dawanie z samego siebie i ze swego życia) ani młody pisarz, który znajdując szafir myśli tylko o własnej sławie, ani dziewczynka z zapłakani⁸, dla której szafirowe oko księcia jest jedynie „zwykłym szkicikiem”. Piękno bowiem docenić może tylko ten, kto je naprawdę kocha, jak jaskółka, która wciągnęła w orbitę jego oddziaływania, oddaje za nie swoje niewinne życie. Rzykiem wrażliwego odbiorcy jest odkrywanie głębi treści tkwiących pod zewnętrzną powłoką piękna, zaś piękna tego dramatem to, iż owa głębia, nieustannie spływana powierzchownością osądu, nie może sama wywierać się ze swego zniewołenia, ani też ujawnić swego sensu.

⁷ Patrz hasło „bird” (ptak) w *A Dictionary of Symbols*, J.E. Circot, Philosophical Library, New York 1962, str. 22-7.

⁸ Nie jest to bynajmniej jedyna zbieżność między baśnianą Wilde’a i Andersena. Inne motywy to np. zapożyczona od duńskiego pisarza syrenka, która nie ma nóg, czy ofiarany słowik.

Ołtarność księcia i jego wrażliwość na cierpienie pozwalają na traktowanie piękna w kategoriach estetycznych. Jest więc ono synonimem miłości bliźniego, która będąc jego siłą jednocześnie popycha je ku samozniszczeniu. Piękno, które pragnie dawać siebie, jest ze wszech miar godne szacunku, niemniej jednak jest w księciu jakas bezwzględność, która nie zważa się przed poświęceniem jaskółki, ani nawet samego siebie. Kto wie, może kara za ten subtelny rys Machiavelizmu, a także za szafowanie samym sobą jest to, że los księcia zależy od ludzi pozbawionych zmysłu estetycznego. Nie mają go przecież tak naprawdę ojcowie miasta, zbyłi praktyczni, by przeniknąć to, co widzialne, i by przecież tajemnicę cudu, która ciągle tkwi w pomnikowym, choć bynajmniej już nie pięknym dziele sztuki (rozdawszy swe skarby książę wygląda nieczym żebrał). Nie ma go inspektor gisemi, który próbując wszelkich sposobów przeoplenia pękniętego z bólu serca, desperowany, wyrzuca je na śmieci. Sztuka, nie tylko opiera się destruktywności ludzkich działań, (w czym jawi się jako niezalczony w swej egzystencji był), ale zachowuje swoją moc nawet wtedy gdy zostaje zamknięta w kształt pozoromnie bezużytecznego przedmiotu. Moc tę rozpoznać mogą jednak tylko byty doskonalsze duchowo — anioł, lub sam Bóg — który przyjmując księcia do raju, przyznaje tak pięknu jak i sztuce należne im miejsce w planie nieśmiertelności. Tam mogą się one realizować w pełni chwały Najwyższego, który będąc stwórcą, czyli artystą doskonałym, jest zarazem idealnym odbiorcą.

Wszystko więc kończy się dobrze, a choć cierpienie znajdując wreszcie swój sens, staje się ono ostrzeżeniem dla sztuki, która angażując się w cele społeczne, zwykle gubi samą siebie. Ponadto, wyzwalając i ujawniając piękno duchowe, cierpienie wskazuje istotę spójności dzieła sztuki, wyrażającej się w harmonii treści i formy. Co więcej, będąc niezastąpionym źródłem wiedzy o sztuce, a zarazem jej podstawa, pozwala ono na interpretowanie jej w kategoriach licznych anomalii (np. użyteczność — bezużyteczność; życie — martwość; piękno — brzydota etc.), które decydują o wewnętrznej dynamice sztuki i jej wieloznaczności.

Zaprezentowaną powyżej charakterystykę atrybutów piękna i cierpienia poszerza baśń Słowik i róża, wnosząca do naszej rekonstrukcji poglądów estetycznych Wilde'a sugestie dotyczące jego koncepcji artysty i procesu tworzenia. Koncepcja ta, także wyrastająca na gruncie świadomości i doświadczenia cierpienia, oscyluje wokół kolejnego skrzydlatego bohatera-słowika, piewcy romantycznej miłości. Słowik pragnie pomóc zrozpaczonemu studentowi, który bez czarownej róży dla swej ukochanej, straci szansę przetrwania z nią całego balu. By zaradzić nieszczęściu słowik musiałby całą noc śpiewać z piersią wbiłą na cieni różanego krzewu, a choć życie za jedną różę „to cena nader wysoka”, mały pieśniarz decyduje się nim opłacić szczęście czlowieka, którego uważa za ideał prawdziwego kochanka.

Wyspiewując swą obietnicę pomocy, słowik zwraca uwagę adepta filozofii, który odierwawszy się od swego rozważania dostrzeżga w nim prawdziwego artystę. Ponteważ jednak młodzieniec rozumie tylko to, co napisano w księgach, jego

ocena słowiczego artysty jest przede wszystkim wyrazem jego własnych ograniczeń i bardzo niedoskonalej percepcji. „Formę opomował — mówił do siebie — ale czy ma również uczucie? Obawiam się, że tego mu brak... wszystko u niego jest stylem pozbawionym wszelkiej szczerości. Nie umiałby się poświęcić dla innych. Myśli tylko o śpiewie, a każdemu wiadomo, że sztuka jest egoistyczna. A jednak należy przyznać, że umie wydobyc kilka precudnych tonów. Szkoda tylko, że nie mają one żadnego znaczenia i nie przynoszą realnej korzyści.”⁹(20)

„Większa miłość”⁹ słowika zadaje kłam tezie o egoistyczności sztuki, którą charakteryzuje autentyzm i intensywność przeżycia, wyrastającego z wierności własnym przekonaniom. Stwórcza moc uczucia sprawia, że dzięki słowikowi sztuka staje się zyciem (róży), która to transformacja, uwielenzona wyczarowaniem-kwiatu, możliwa jest dzięki cierpieniu; również tutaj staje się ono najważniejszą substancją piękna. O jego niezwykłości decyduje sam proces tworzenia, traktowany jako „wyczarowanie”, czyli działanie dokonujące się pod wpływem jakiejś tajemnej siły, poprzez którą artysta nadaje swemu tworzywmu pożądany kształt. Mimo pierwsiatka magiczności, który, zmieniając artystę w czarodzieja, czyni go postacią wyjątkową i nieprzeciętną, tworzenie jest przede wszystkim zmaganiem się i wzajemnym ze sobą ścieraniem podmiotu i przedmiotu działania, zaś fizyczność, intensywność i intymność kontaktu przypomnia aki erotyczny, którego ukoronowaniem zdaje się być wzajemne przeniknięcie się twórczego ducha i artystycznej materii.

Stwarzane róży trwa całą noc, a poszczególne jego fazy, obrzucające rozwój i moc miłości, o której traktuje pieśń słowika, odpowiadają kolejnym stadium pojawienia się, rozkwitania i pąsowienia kwiatu, którego wzrost i barwa zależą od piękna słowikowej pieśni, i od cierpienia, jakie cieni różanego krzewu zadaje słowikowi, stopniowo przebijając jego serce.

Swe zabiegania o szkarłatną różę zaczyna słowik śpiewając o narodzinach miłości chłopca i dziewczyny. Wówczas to, na najwyższej gałęzi krzewu zaczyna rokwitać cudowna róża „listek za listeczkiem, w miarę jak pieśń nowa następowała po pieśni przetrzmiałej.” (21) Był to jednak zalodwie pozbawiony barwy zarys, cieni kwiatu. By zarys ten mógł stać się kształtem realnym, słowik musi mocniej przytulić się do ostrego ciernia. Ból czyni jego śpiew potężniejszym i bardziej namiętym, to zaś wprowadza do pieśni motyw zmysłowej miłości, która niewinnego chłopca i dziewczynę zmienia w męzczyznę i kobietę. Wreszcie, gdy cieni znajduje drogę do malerkiego serduszka, z gorzkiego bólu rodzi się pieśń o „miłości sięgającej poza grób”, tak wielkiej, że potrafi dać życie. Obracem tej właśnie miłości i pieśni jest rodzająca się w ekstatyze szkarłatna róża.

To szczególne zespolenie piękna i cierpienia prowadzące do narodzin kwiatu, za każdym razem określanego w kategoriach cudowności (np. „zakwitła

⁹„Większej miłości nikt nie ma nad te, jak kto życie swoje zakłada za przyjaciół swoich”. Pariz Ewangelia św. Jana 15, 13 w: Biblia, Brytyjskie i Krajowe Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1975.

cudowna róża”, „cudowna róża stała się szkarłatna” etc.) staje się swoistą eksterioryzacją perwersyjności twórcy, który prawie z ochotą przystaje na ból, tuż się do cierńa śmierci tak, jak gdyby tylko ten rodzaj otwarcia się na dogłębność przeżycia mógł zaowocować nie cieniem dzieła, lecz dziełem pełnym.

Baśń wszakże wskazuje na jeszcze inną przyczynę, która determinuje wspaniałość dzieła, odsłania kolejną tajemnicę jego powstania. Tę mianowicie, że kreacja artystyczna bierze swój początek już w subiektywnym doznaniu słowika, z którego wyczarowuje on portret wyidealizowanego odbiorcy — prawdziwego kochanka — istnieniem którego określa sens swej sztuki i ofiarności. Niestety, student nie jest ani romantycznym kochankiem, ani nawet prawdziwym estetą. Czarowność róży kojarzy mu się jedynie z długą tacińską, nazwą, a wyrzucenie kwiatu do rynsztoka, gdzie trafiają go koła przejeżdżającego wozu, najdobitniej manifestuje jego postawę wobec piękna, które samo w sobie nie ma dlań żadnego znaczenia. Tak więc piękno, kracie i nietrawę, znów pokutuje za to, że sztukę poświęcono dla złudnego ideału; ponieważ brak w tej baśni dobrego Pana Boga, który mógłby je ocalić, giną na zawsze artysta i kwiat, a wszystko przez pewnego adepta filozofii, który okazał się być tylko „zwykłym studentem”.

Mimo iż w zarysowanej relacji piękno było z reguły owocem cierpienia, choć mogło go też i doswiadczać, Urodziny Infanki Wilde's są jedną z niewielu „okazji” do zademonstrowania niszczącej siły piękna, które stale się przyczyną cierpienia. Uosobieniem piękna jest w tej baśni mała księżniczka, która wiedzioma karysem rzuciła pokraczemu karłowi wypiętą z włosów różę. Ten, nieświadom swej komiczności i brzydoty, przyjmując ów próżny gest za znak miłości. Cahując kwiat, snuje marzenia o życiu i szczęściu we dwoje, a wędrując w poszukiwaniu księżniczki przez patacowe komnaty trafia do „najwspanialszej i najpiękniejszej”, która w jednym ze swych lustec ukazuje mu wizerunek potwora, o dziwo, także posiadającego i całującego różę. Pojąwszy prawdę, karzeł „wydał głośny okrzyk rozpaczcy i z kłanieniem padł na podłogę. Więc to on sam był utomny i garbaty, wstrętny i śmieszny. On sam był potworem i z niego śmiały się dzieci i mała księżniczka, od której oczekiwali miłości, gdy ona szydziła tylko z jego brzydoty i naśmiewała się z jego powykrywianych członków (...)” Jak zranione zwierzę usunął się w ciemny kąt i tam przycupnął jęcząc¹⁰. Infanka wchodzi do komnaty „prawdy” na sam moment agonii małego karła, którą, podobnie jak jej goście, bierze za „zajmujące przedstawienie”, zaś dowiedziawszy się, że piękno mu serce, gniewnie woła: „Na przyszość rozporządźcie, by ci, co się ze mną bawią, nie mieli serc.” (67)

Egoistyczne i okrutne piękno pokonało serce, a wraz z nim dobroć i niewinność. Ale przecież prowokując zainteresowanie odbiorcy, wzbudziło w nim pragnienie obcowania z tym, co piękne, prowadząc zarazem do poznania prawdy, a przez to do zdemaskowania, napiętnowania i uśmiercenia brzydoty. Po raz

¹⁰ O. Wilde, Baśni, op. cit., p. 64.

kolejny piękno, ujawniające ironię i paradoksy rzeczywistości, wymyka się jednoznaczności eyczynych ocen, zapowiadając już teraz, że „wybrani są ci, dla których piękno posiada wyjątkowe znaczenie piękna.”¹¹

Bezlistosny sztydca jest także Gwiazduś, ukarany jednak za wyrządzone krzywdy utratą piękna, które jak się okazuje, godnie jest podziwian tylko wtedy, gdy ma oparcie w dobrym. Zakochany w sobie chłopiec jest ucieleśnieniem piękna wysłanego, które skażone upadkiem z nieba, w ziemskiej rzeczywistości, rzuca na niego jakiś niedobry czar. Pyszakowaty, samolubny, o sercu tak twardym, że nie zawaha się przed odrzuceniem matczynej miłości (nie chce być synem „paskudnej żebraczki w łachmanach”), Gwiazduś pada wreszcie ofiarą swego narcyzmu. Zmieniony w potwora, wiele musi przejść by uzyskawszy przebaczenie mógł wrócić do swej dawnej postaci. Stając się testem jakości piękna, które dokonali uszlachetniając, cierpienie odczarowuje zły urok, prowadząc chłopca tam, gdzie piękno ma swoje miejsce, ku królowaniu i miłości.

Wyniszczający ogień próby spowodował przedczesną śmierć chłopca. Nie zawsze jednak cena umiłowania piękna jest tak wysoka. Czasem piękno odplaca wzajemnością na miarę estetycznej wrażliwości, jaka powinna cechować autentycznego miłośnika sztuki. Takim wybrańcem piękna jest Młody król, tytułowy bohater kolejnej baśni, w której z relacji piękna i cierpienia rodzi się postać idealnego odbiorcy.

Przywrocony do łask królewski wnuk, od momentu przybycia do patacua zdadała niezwykle wprost oczarowanie pięknem, z którym każdy kontakt, zawsze fizyczny i zmysłowy, prowadzi do wyrażanej głośnym okrzykiem radości. Obcując ze sztuką, król zachowuje się jak ktoś, „kto spodziewa się znaleźć w pięknie złagodzenie bólu i wyhawienie od nudy” (103), przeczuwając, że „tajemnic sztuki najlepiej uczyć się w skrytości, i że piękno, podobnie jak mądrość, kocha samotnych wielbicieli” (104). Uwielbienie weneckich obrazów, greckich kamei, i innych wspaniałości, o które młody król ociera się na każdym kroku, przypomina „oddawanie czci jakims nowym bogom”, dla których największym hołdem jest zapatrzenie, dotyk, bądź też pocałunek. Kształując jego subtelną wrażliwość, piękno pozwala królowi nie tylko „przezczać” swą tajemnicę, ale wręcz mu ją w powiekach, czyniąc go jej naocznym świadkiem. Powietrza mu ją w przedkoronacyjną noc, w trzech snach opowiadających historię powstawania królewskich szat, berła i korony. Obecny w tych wizjach, z bliska obserwuje on proces tworzenia piękna, uświadamiając sobie, że nie byłoby go, gdyby nie cierpienie. To ono przędło przetykaną złotem szalę; było obecne we łzawym połysku perł i krwistości rubinów zdobitych pozostałe insygnia. W wyniku tej najbardziej pouczającej z „odkrywczych podróży” przez piękno, zaczynając rozumieć, że umiłowanie piękna jest w istocie swój ym samym, co umiłowanie cierpienia, król postanawia udać się na koronację w prostym pasterskim odzieniu,

¹¹ Oskar Wilde, Portret Doriana Graya, tłum. M. Feldmanowa, Warszawa 1971, PWN, str. 5.

za berto mając jedynie „chropawy kij”, a za koronę gałąź głogu owiniętą wokół głowy.

Odrzucając stroj, który, by stać się symbolem piękna jakiegoś dotychczas nie widziano, musiał pochłonąć wiele ludzkich ismieni i też, król przeciwstawia się sankcjonowaniu potęgi powstrzymanie uznawanych kanonów piękna, tworzonego dla ludzkiej przyjemności. Ta zniewaga tradycji, która w oczach poddanych zastępuje na śmierć i wzgardę, daje królowi szansę uczeszczenia, tym razem na jawie, w kolejnej tajemnicy piękna. Oto na stopniach ofiarza, z mocy Bożej chwały, powstaje, tkana promieniami słońca, nowa złocista szata koronacyjna. Obumartwy kij zakwitła liliami białszymi nad perty, a suchy cień różami czerwieniami od rubinów. Wążczone w oliarę Chrystusowego męczeństwa, piękno jawi się jako triumf krzyża, pozwalający z perspektywy koronacyjnego przeciwstania, pełniej zrozumieć zdolność piękna do miłości, oraz jego związek z cierpieniem. Modląc się przed wizerunkiem Chrystusa, idealny odbiorca, odrzucający piękno tego światła być może w przeczeniu napotkania większego, staje twarzą w twarz z samym Bogiem, artystą najgenialniejszym, który stwarzaniu piękna nadaje rangę cudu, objawiając w nim swą miłość i nowę, Boże wybraństwo.

Motyw miłości stanowiącej istotę piękna rozwija dalej opowieść o rybaku (Rybak i jego dusza), który dla piękna wyrzekł się własnej duszy. Na piękno natrafił on przypadkiem, gdy wyciągnął sieci znajdujące w nich przeciwniej urody wodnicę. Początkowo istotna jest dłoń nie tyle ona sama, co jej użyteczność — za zwrócenie wolności syrenka będzie swym śpiewaniem kierować do jego sieci ławicę ryb. Ale w miarę upływu czasu rybak zaczyna tęsknić do spokań z wodnicą, tęsknić za jej niezwykłym głosem, a pragnąc być zawsze blisko jej piękna, chce się nawet upodobnić do innych podmorskich istot. Wreszcie, wyznawczy jej swą miłość, dowiaduje się, że może liczyć na wzajemność, ale tylko wtedy, gdy odda swą duszę — „Wodnicy bowiem nie mają dusz”.

Dla tego „bezdusznego”, a jednak budzącego miłość piękna, rybak porzuca ludzki świat i nadzieję zbawienia. Z tego piękna czerpie siłę, by odpiąć pokusy odrzuconej duszy, która obietnicami skarbów i mądrości stara się rozdzielić kochanków. Gdy w końcu jej się to udaje, i gdy Rybak uznymstawił sobie, co bezpowrotnie utracił, życie jego staje się tragedią, której dopełnia śmierć ukochanej. Cierpieniu rybaka, najdotkliwшему w scenie spowiedzi nad zwłokami wodnicy, kładzie kres jego śmierć, na zawsze i ostatecznie łącząc go z utraconym pięknem, które po trzech latach wydaje niezwykły owoc. Jest nim „dzwiczne kwiecie”, wyrosłe na opuszczonej mogile kochanków. Jego przedziwna moc przemienia księdza, który udawczy się do kaplicy by pokazać ludowi rany Chrystusa i mówić o gniewie Pańskim, sam nie wiedząc dlaczego, mówi o Bożej miłości. Tym razem objawia się ona przybierając kształt „cudnego kwicia”, symbolu odkupieńczego cierpienia, ogarniającego nawet takie piękno, które człowiek przeklina, uważając za pogańskie, i dlatego niegodne miłości.

Wymykający się ślad, że wszelkie piękno nosi w sobie ślad Boga, a będąc Bożym stworzeniem potrzebuje miłości, ginąc, gdy jej nie znajduje.

Potwierdzeniem tej charakterystyki piękna jest baśń Olbryzim-Samolub, w której piękno żyje naprawdę tylko wtedy, gdy doświadcza ludzkiej na nie owarości i radości obcowania z nim. Reprezentowane przez ogród Olbryzima, piękno rozkwita w obecności dzieci, które ten ogród uczyniły miejscem swoich zabaw. Zamiera jednak, gdy Samolub odgradza je od matych przyjaciół wysokim murem. Z tego więzienia — także duchowej — zimny, uwalnia je inne piękno, prąsiego muzykowania, budzącego nie tylko uspijony ogród, ale nawet wrażliwość Samoluba, do którego wreszcie dociera połęga piękna. Otwarcie się na nie pozwala mu zobaczyć „najcudniejszy widok” — drzewa okrywające się kwieciami z radości spotkania z dziećmi.

Cud wiosny nie dotarł tylko w jedno miejsce ogrodu, gdzie maty chłopiec nie mógł wejść na swe, bardzo jeszcze „zimowe” drzewko. Widok zapłakanego malca sprawia, że Olbryzim przestaje być samolubem, a co więcej; z biernego obserwatora święta narodził się piękna przesiada się w jego uczestnika, a nawet we współtwórcę piękna. Podosada malca wysoko, a gdy ten siedzi na gałęzi drzewko „natychmiast rozkwita”.

Cud przemienienia zimny w ogródzie Olbryzima kończy cierpienie zbyt długo uspijonych drzew, dając jednak początek innemu, jakie kryje się w spotkaniu tego, co w człowieku najlepsze, najszlachetniejsze, i w tęsknocie za prawdziwą miłością. Ona właśnie przynosi Olbryzimowi w darze jeszcze jeden cud piękna. Znów w środku zimny, widzi on drzewko pokryte białymi kwieciami. Jego gałązki „nienitły się od złota, a spod gałązek wyzierały srebrzyste owoce. Pod drzewkiem stał chłopczyk, którego tak bardzo ukochał... Na dłońach dziecka widać było blizny od gwoździ, takie same blizny miał chłopiec na obu stopach.” (135)

Spotkanie z malcem (i bezbronnyim pięknem) przetrada się w spotkanie ze zmarłym wchwałym Chrystusem, który zabiera Olbryzima do raju — ogrodu wiecznej radości i niesmiertelnego piękna. Dzieci, które przychodzą do ogrodu Olbryzima następnego dnia widzą już tylko martwego człowieka, który leży pod drzewem obsypany białymi kwiatami. Ta poetycka wizja kończy baśń, zamykając zarazem cały polski zbiorek. Znika cierpienie, pozostaje piękno, które w tym ostatnim obrazie zaznacza swą dominację nad człowiekiem i ludzką śmiertelnością, raz jeszcze sygnalizując istotę i doniosłość problematyki estetycznej, która czyni baśnię Wilde'a swoistą przypowieścią o pięknie i jego losach.

Dzieje piękna nierozdzielnie łączą się z cierpieniem, którego stwórca moc powołuje je do istnienia, determinując przy tym wyjątkowość, a niestety także i defikację piękna. Status boskości daje się wówczas zauważyć w części niepojętej, przemieniającej siłę piękna, które niczym boswo, czczone jest i wielbione, a za doznane krzywdy nagradzane rajem, co także podkreśla jego związek z Sacrum. Co więcej, nawet gdy piękno nie jest automatycznie uložszamiane z dziełem Bożym, jego przynależność do planu świętości jawi się głównie przez przypisaną mu etyczną wysołość — w postaci pomnikowego wyniesienia, więzi z królestwem gwiazd, bądź w skrzydlatości słowika, która

wespoł z męczenną niemał śmiertcią, czyni go pełnoprawnym reprezentantem płaszczyzny duchowości.

Boskość piękna, tak często łączonego z Chrystusowym cierpieniem nie tylko tłumaczy jego wszechobecność i pierwszoplanowość, ale zdaje się wyjaśniać głębszy sens istotowości piękna. Jest ono bowiem nie jakąś i-tylko abstrakcją, ale zawsze konkretnym, antropomorfizowanym bytem, istnieniem oddzielnym w swoich przedmiotowy lub osobowy kształt, a co ważniejsze, wyposazonym w całą gamę cech i odrzucając właściwych istotom ludzkim, indywidualnie reagującym na otaczającą je rzeczywistość. Dana jest więc pięknu na przykład zdolność do odczuwania miłości, ba nawet do wyboru swego partnera. Czasem pozbawione Bożej bliskości, jest egoistą i pełnym pogardy szydercą, który zakochany w samym sobie i swych zachciankach zadaje ból innym. Niszcząca siła piękna, tłumaczona niekiedy działaniem czarów, a więc powstająca w wyniku jakiejś ingerencji z zewnątrz, nie jest jednak naturalną skłonnością piękna, które nawet w swej przewrotności, może prowadzić ku dobru, jakim jest niewątpliwie odkłamanie iluzji i uśmiercenie brzydoty.

Chociaż kocha samotnych wielbicieli, piękno bynajmniej nie pragnie samotności. Wręcz przeciwnie, buntując się przeciw trzymaniu go „pod korem”, garnie się do ludzi, potrzebuje egzystencji we wspólnocie, a czasem tylko w niej i dla niej chce się realizować. Odrzuca wówczas swe jakby pierwotne powołanie do budzenia zachwytu i objawiania miłości by oddać się na służbę dobru i tym, którzy, jak sądzi, potrzebują jego pomocy. Postawa zanegowania własnej tożsamości, mimo iż nie pozbawiona pewnej wartości etycznej, okazuje się być jedynym, choć niesłusnym, często „śmiertelnym”, grzechem piękna. Glinie więc szczególnie książę, ginie słowik pieśniarz, i jego wy czarowana róża; giną za swe oddanie człowiekowi, który nie dość, że nie docenia ich pomocy, to na dodatek zwykłe fałszywie ją interpretuje.

Ten osobowy wizerunek piękna zdaje się potwierdzać to, co omawiane baśnie ukazywały jako jego istotę — to mianowicie, że choć zaistnienie piękna zależy od stworczej mocy cierpienia, to jego byt i przetrwanie zależą od odbiorcy. Może dlatego staje się on dla Wilde’a ważniejszy nawet niż sam artysta, o którym wiadomo głównie to, że może nim być Bóg, że swój stworczy wysiłek zaczyna od wyszukania odbiorcy dla swego dzieła, i że życiem płaci za cud jego powstania, nieświadom na szczęście, jak szybko ta budowana na poświęceniu i miłości sztuka zostaje zmanowana.

Może dlatego tak wiele zarysowanych w baśniach postaci pełni rolę odbiorców piękna, z których każdy reprezentuje inną w stosunku do niego postawę. Mamą więc odbiorcę idealnego (młody król), który wiedziony specyficzną wrażliwością odrzuca piękno dotykalne, zmysłowe, by znaleźć i zostać ogarniętym przez ten skarb prawdziwy, jaki jest istotą wszelkiego piękna — Bożą miłość. Mamą studenta filozofii, który choć zgłębia piękno mądrości książę, nigdy nie pojmie piękna prawdziwie głębokiego przeżycia, do którego po prostu nie jest zdolny. Mamą Gwiazdusia, któremu narcyzm pozwala postzegać tylko własne

piękno i tylko nim się zachwycać; jaskółkę, która potrafi dojrzeć piękno tam, gdzie go już nie ma, i Karta, który wpisuje w nie to tylko, co pragnie zobaczyć. A przecież są jeszcze inni odbiorcy: Rybak, w trans wprowadzany pieśnią o podmorskich dźwiękach; jego dusza, mająca dostęp do najrzadszych pieśni tego świata; duchowni, którzy w objawionym pięknie odnajdują sens nadwątlonej wiary; Olbryzm, który w nim spotyka prawdziwego przyjacielea, i wreszcie radni miejscy, którzy najchętniej połączyliby piękne z pożytecznym.

Cała ta plejada odbiorców uświadamia nam kompleksowość idei piękna, którą konstruowaliśmy tu z elementów baśniowego świata Oskara Wilde’a. Ukazuje też ona wielość przeróżnych sensów, jakie idea ta w sobie mieści, oferując bogactwo deznań w zależności od kierunku poszukiwań i potrzeb. Zaś relatywizm ten prowadzi nas do wniosku, iż skazane na ograniczoną i subiektywizm ludzkiej percepcji, piękno nigdy nie może być poznane i opowiedziane do końca. Sądzę też tak trudno określić jego prawdziwą wartość. Bo przecież nie można jednoznacznie ująć tego, co sam artysta zdefiniował jako „symbol symbolów”¹². Kto zaś symbol chce odczytać, „czyni to wyjącznie na własną odpowiedzialność”¹³.

¹² Oskar Wilde, „Krytyk jako artysta” w: Oskar Wilde. Eseje. Opowiadania. Bajki. Poematy proza. PIW, Warszawa 1956, str. 57.

¹³ Oskar Wilde, Portret Doriana Graya op. cit., str. 5.