

Patrycjusz Pająk

TOŻSAMOŚĆ MIĘDZY KULTURAMI
W NOWELI *DŮM U TONOUCÍ HVĚZDY*
JULIUSA ZEYERA

Miasto wolności

Na przełomie wieków XVIII i XIX, a zatem w okresie, który inicjuje gwałtowny rozwój przemysłowy i urbanistyczny miast europejskich, Paryż zdobywa sobie pozycję niekwestionowanej stolicy świata. Zawdzięcza ją w największej mierze Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz militarnym sukcesom Napoleona. Zgodnie z heglowską wykładnią obydwie te wydarzenia stanowią zwieńczenie wzorcowego dla dziejów cywilizacji procesu zdobywania przez masy poczucia własnej wolności, która w napoleońskim Kodeksie Cywilnym uzyskuje status wartości gwarantowanej przez państwo. W ten sposób Paryż – miejsce, w którym zrodziła się i zrealizowała w modelowym wymiarze idea wolności powszechnej i ustawowo zagwarantowanej – staje się wzorem dla innych centrów politycznych Europy.

Jako przestrzeń wolności francuska stolica jest również przestrzenią przygody, związanej ze swobodą ludzkiego działania, oraz przestrzenią tajemnicy, wynikającej z labiryntowego charakteru metropolii¹. W tych warunkach dochodzi, jak pisze Roger

¹ Takie nacechowanie wielkomiejskiej przestrzeni wypływa ze współlistnienia na jej obszarze dwóch przeciwstawnych procesów, które stanowią efekt przemian urbanistycznych – procesu poszerzania pola postrzeżenia-

Caillois², do wytworzenia dwóch modeli reakcji na wielkomiejską atmosferę – romantycznego i nowoczesnego. Model romantyczny, który wiąże się z poczuciem demoniczności i obcości metropolii, charakteryzuje się postawą bierną i eskapistyczną, sytuującą podmiot na marginesie miejskiej społeczności. Model nowoczesny z kolei wyznaczany jest przez aktywny stosunek podmiotu do miasta, potraktowanego nie jako zagrożenie dla ludzkiego *ja*, lecz jako wyzwanie, przeszkoda, której nie można co prawda pokonać, ale można się z nią oswoić. To właśnie ten drugi rodzaj reakcji na wielkomiejską przestrzeń sprzyja jej mityzacji, zastępując romantyczny indywidualizm i eskapistyczny mit świata transcendentnego kultem codzienności, a zatem akceptacją pozycji jednostki jako cząstki miejskiego systemu. Płynny, bezkonfliktowy charakter przejścia od modelu romantycznego do modernistycz-

wego i procesu jego fragmentaryzacji. Pierwszy proces wiąże się, jak podaje D. Kołacka, z rozbudową i penetracją podziemi miasta (kanałów, tunelu metra), wznoszeniem wysokich budynków (zapewniających panoramiczny widok na większe połacie przestrzeni), elektryfikacją (dzięki której oświetlone zostają mroczne zaułki miasta), rozwojem komunikacji (która umożliwia szybkie przemieszczanie się po mieście i poznawanie jego dotąd niewidzianych miejsc). Fragmentaryzacja pola postrzeżeniowego związana jest z kolei z gęstą zabudową miejskiej przestrzeni i jej olbrzymią powierzchnią, które to fakty implikują utratę poczucia ciągłości obszaru oraz niemożność ujęcia go w jego całości, a w efekcie – konieczność posługiwania się mapą. Funkcję informacyjną spełnia również bogaty i skomplikowany system miejskich, przede wszystkim wizualnych, drogowskich (numeracja domów, szyldy, plakaty itp.), choć jednocześnie stanowi on rodzaj szyfru. W tej sytuacji, wedle opinii W. Benjamina, mieszkaniec miasta zaczyna mimo woli odgrywać rolę bądź obserwatora-detektywa, który przechadza się w tłumie, bądź to kryminalisty, który w tłumie się ukrywa lub chroni swoją prywatność przed wścibskim spojrzeniem przechodniów, zamykając się w mieszkaniu-twierdzy. Zob. D. Kołacka, *Komponowanie miasta. Paryż a początki sztuki nowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 2-3, s. 126-130; W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 362-388.

² Zob. R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, Warszawa 1967.

nego kultura francuska (czy też dokładniej: paryska) zawdzięcza długiej tradycji wielkomiejskiej Paryża. Tradycja ta łagodzi cywilizacyjne lęki mieszkańców metropolii, ponieważ pozwala, aby nowoczesność – począwszy od zakończenia Wielkiej Rewolucji – obejmowała coraz to nowe dziedziny życia w sposób stopniowy. W tym czasie romantyczna postawa wobec nowoczesności nie zanika całkowicie, lecz ulega marginalizacji i transformacji, pozostając alternatywą dla nowoczesnego modelu egzystencji, jego nieustannie obecnym cieniem.

Modernizacja Paryża, sprzężona z procesem ugruntowywania się poczucia wolności, zamienia go w miasto kulturowych kontrastów: świat bogatej burżuazji sąsiaduje tu z ubogimi dzielnicami robotniczymi, kultura wysublimowana z prymitywną rozrywką, nowoczesne pasáže z architekturą, która nawiązuje do tradycji³. Kontrastowy charakter francuskiej stolicy współtworzą również przybysze z innych zakątków Europy, w tym także Słowianie. Początkowo ich emigracja do Francji ma przede wszystkim charakter polityczny⁴. Jednak już w drugiej połowie XIX wieku – wraz ze względną liberalizacją stosunków społecznych w Europie – mityczny obraz Paryża ulega stopniowej przemianie. Jak zauważa Pavla Horská⁵, Paryż – nie tracąc nic ze swego społeczno-politycznego etosu – staje się w powszechnym odbiorze przede wszystkim stolicą artystycznej wolności i wszelkiego rodzaju nowoczesności. Olbrzymie znaczenie dla poszerzenia popularności paryskiego mitu poza sferę polityczną ma w tym czasie rozbudowa kolei żelaznej, która sprzyja rozwojowi turystyki edukacyjnej i gospodarczej wśród zamożnego mieszczaństwa. Do francu-

³ Zob. K. Krejčí, *Česká literatura a kulturní proudy evropské*, Praha 1975, s. 299-300.

⁴ W połowie wieku XIX do Paryża przybywają również czescy działacze polityczni – narodowy liberał František Ladislav Rieger (1818-1903) oraz radykalny demokrat i romantyczny pisarz w jednej osobie Josef Václav Frič (1829-1890).

⁵ Zob. P. Horská, *Sladká Francie*, Praha 1996, s. 35, 78.

skiej stolicy jeździ się zatem po edukację i na międzynarodowe wystawy, jednym słowem – poznawać świat w jego najbardziej światowym wymiarze.

Również dla czeskiej inteligencji Paryż stanowi w tym czasie znakomite miejsce obserwacji przemian cywilizacyjnych. W ten sposób traktuje swoją paryską wizytę w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych Jan Neruda (1834-1891), który portretuje następnie francuską codzienność w cyklu felietonów pt. *Pařížské obrázky* (*Paryskie obrazki*, 1864)⁶. Dużo większą jednak rolę odgrywa Paryż w życiu twórców sztuk plastycznych, które ze względu na swój wizualny charakter pozwalają artystom ominąć barierę językową i zaistnieć na francuskim rynku sztuki. W stolicy Francji czescy plastycy znajdują warunki, które sprzyjają rozwojowi ich talentu i kariery, poznają nowoczesne prądy artystyczne i je współtworzą⁷. Traktują więc Paryż zarówno jako źródło inspiracji, jak i miejsce, w którym swoje zdolności poddać mogą weryfikacji.

W drugiej połowie XIX wieku Francję odwiedza dwukrotnie (w 1862 i 1889 roku) Julius Zeyer (1841-1901), związany z kosmopolitycznie zorientowaną generacją pisarzy, skupioną w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku wokół praskiego czasopisma „Lumír”⁸. Wiele spośród utworów Zeyera to tzw. odnowione obrazy, czyli parafrazy powstałe w oparciu o rodzime bądź obce kanoniczne

⁶ W późniejszym czasie cykl ten zostaje włączony do zbioru felietonów Nerudy pt. *Menší cesty* (*Krótkie podróże*, 1877).

⁷ Na krótszy bądź dłuższy okres zjawiają się nad Sekwaną m.in. malarze i graficy: Soběslav Pinkas (1827-1901), Karel Purkyňe (1834-1868), Jaroslav Čermák (1830-1878), Luděk Marold (1865-1898), Zdenka Braunerová (1858-1934), Alfons Mucha (1860-1939), František Kupka (1871-1957) oraz rzeźbiarz František Bílek (1872-1941).

⁸ Do kosmopolitycznego trybu życia i takich właśnie wyborów estetycznych predystynuje Zeyera już jego pochodzenie. Korzenie rodu pisarza ze strony ojca sięgały mianowicie Alzacji. Jego matka wywodziła się natomiast z praskiej rodziny żydowskiej. Sam Zeyer przez sporą część swego życia podróżował po całej Europie.

teksty literackie, mity oraz legendy. Jednym ze źródeł inspiracji stają się dla pisarza podania rycerskie ze średniowiecznej Francji. Ich poetycką wersję zamieszcza w zbiorze parafraz *Karolínská epopeja* (*Epopeja karolińska*, 1896), a prozatorską w powieści *Román o věrném přátelství Amise a Amila* (*Opowieść o wiernej przyjaźni Amisa i Amila*, 1880). Obydwie książki uwypuklają cnoty i profil estetyczny starej Francji, której tradycja – jak zauważa pisarz w przedmowie do pierwszej z publikacji⁹ – nadal żyje w kulturze francuskiego ludu, stanowiąc kultury tej organiczny, niezbywalny fundament. Pierwiastków tradycyjnego systemu wartości pozbawiona jest jednak, zdaniem Zeyera, kultura dziewiętnastowiecznego Paryża, w której pisarz dostrzega symptomy cywilizacyjnego zwyrodnienia, związanego z erozją twórczej inwencji, stopniem estetycznego zmysłu, kultem powierzchownej i łatwej rozrywki, pretensjonalną stylizacją sposobu bycia. Zeyer dołącza w ten sposób do dziewiętnastowiecznych krytyków nowoczesnej cywilizacji, przedstawiających miasto jako miejsce niezwyklej koncentracji energii witalnej i jednocześnie degeneracji życia, wynikającej z nadmiernej kumulacji oraz mechanizacji jego przejawów.

W noweli *Dům U tonoucí hvězdy* (*Dom Pod Tonącą Gwiazdą*, 1897), opatrzonej podtytułem *Z paměti neznámého* (*Ze wspomnień nieznajomego*), spojrzenie Zeyera na Paryż nie ma jednak charakteru krytycznego, naznaczone jest raczej ambiwalencją. Nie pojawia się zatem w tym utworze jednoznaczne oskarżenie wielkomiejskiej kultury, z jakim niejednokrotnie występują w wieku XIX twórcy wywodzący się z krajów słowiańskich. Ich atak na cywilizację miasta, choć naśladowczy wobec krytyki, jakiej poddano miasto na zachodzie Europy, posiada jednak w wielu przypadkach oryginalny pierwiastek, związany ściśle ze słowiańskim kontekstem historycznym. Słowianie, szczególnie ci z krajów pozbawionych politycznej niezależności, krytykują mia-

⁹ Zob. P. Horská, *Sladká Francie*, op. cit., s. 83-85.

nowicie wielkomijski kosmopolityzm również w imię wartości narodowych, które w XIX wieku ulegają odrodzeniu i reinterpretacji¹⁰. W dziewiętnastowiecznym liberalnym mieście zachodnioeuropejskim narodowa przynależność jest tymczasem ważna jedynie o tyle, o ile ma bezpośredni wpływ na społeczną pozycję i finansowy status mieszczanina, który w pierwszej kolejności jest obywatelem państwa, a dopiero potem reprezentantem określonego narodu.

Ten aspekt podmiotowej tożsamości uwydatnia Zeyer na przykładzie bohatera-narratora wspomnianej noweli – paryskiego psychiatry Severina – którego czeskie pochodzenie stanowi z punktu widzenia społecznej roli, jaką postać ta w świecie utworu odgrywa, jedynie uzupełnienie jego wizerunku, choć – co należy przyznać – uzupełnienie wyróżniające go pozytywnie w jego środowisku. Co więcej, znajomością języków (w tym przede wszystkim „egzotycznych” języków słowiańskich), doświadczeniem związanym z podróżami po Europie i wysoką wrażliwością góruje nad swoimi francuskimi przyjaciółmi, stając się tym samym – w przeciwieństwie do nich – obywatelem świata w pełnym tego słowa wymiarze. Tożsamość narodowa drugiego bohatera noweli – Słowaka Daniela Rojka¹¹ – również nie stanowi w paryskich warunkach czynnika społecznej degradacji. Paryż

¹⁰ Zob. J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 90, 110-111; M. Bobrownicka, *Antyteza słowiańsko-europejska. Z problemów stereotypu*, w: *Kategoria Europy w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa i A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 13-19; V. Macura, *Sen o Evropě*, w: idem, *Český sen*, Praha 1998, s. 63-69; M. Delaperrière, *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 217-229.

¹¹ Emigracja Słowaków do Francji w wieku XIX miała dużo mniejsze rozmiary niż emigracja Czechów. Jak pisze J. Gašparík, stosunkowo niewielkie zainteresowanie Francją jako celem emigracji utrzymuje się wśród Słowaków do pierwszej wojny światowej. Zob. J. Gašparík, *Štyridsat' rokov slovenskej emigrácie vo Francúzsku (Roky 1921-1938, 1938-1945 a 1945 po súčasnosti)*, w: *Slovenský povojnový exil. Zborník materiálov zo seminára Dejiny slovenského exilu po roku 1945 v Matici slovenskej v Martine 27.-28.*

z utworu Zeyera to zatem miasto, w którym podział na swoich (Francuzów, paryżan) i obcych (przybyszów spoza Francji lub spoza Paryża) nie odgrywa roli decydującej o losie jego mieszkańców. Tożsamość przybyszów spoza Francji (czy też z francuskiej prowincji, jak w przypadku dwóch epizodycznych bohaterek utworu: pochodzącej z Pikardii Celestyny i przybyłej z Bretanii Virginii) posiada przede wszystkim walor inności, oryginalności, która niekoniecznie musi zostać właściwie rozpoznana, aby uznana została za intrygującą¹².

W przestrzeni demokratycznej, wewnątrznie zróżnicowanej, otwartej na inność, przynależność narodowa zdaje się zatem nie stanowić przeszkody na drodze do samorealizacji jednostki, która – dzięki takim warunkom egzystencji – uzyskuje w miarę szeroką swobodę w zakresie poszukiwania inspiracji dla swego rozwoju. Z punktu widzenia Severina francuska stolica tworzy zatem zbiór zgodnie współistniejących ze sobą enklaw, z których każda posiada oryginalną atmosferę, najczęściej przyjazną bądź interesującą. Takie są beztroskie i ruchliwe paryskie ulice oraz kawiarnia na bulwarze St. Michel, gdzie Severin spotyka się z przyjaciółmi. Egzotyczną enklawę tworzy gotycki kościół św. Juliana, w którym bohater napawa się atmosferą Dalekiego Wschodu, jaka cechuje nabożeństwa odprawiane dla syryjskich chrześcijan. Okolice kościoła wraz z domem Pod Tonącą Gwiazdą przypomina Severinowi starą Florencję, a zielone St. Cloud wprawia bohatera w nastrój kontemplacji. Jedynie szpital psychiatryczny Salpêtrière (i jednocześnie znany ośrodek badań nad histerią, hipnozą i somnambulizmem) posiada ambiwalentny charakter – to miejsce, w którym Severin oddaje się swoim naukowym zainteresowaniom, ale równocześnie źródło jego duchowego niepokoju,

júna 1996, red. J. Chovan-Rehák, G. Grácová, P. Maruniak, Martin 1998, s. 136.

¹² Francuski lekarz w szpitalu, do którego trafia Rojko, określa jego ojczysty język mianem narzecza egzotycznego – indyjskiego (!) lub słowiańskiego.

związanego właśnie z naukowym aspektem wykonywanej przez niego pracy.

W odróżnieniu od Severina fascynacji bogactwem paryskiej przestrzeni nie ulega egotyczny Rojko, choć i on korzysta z liberalnej specyfiki Paryża, która pozwala mu na życie w społecznej izolacji, w enklawie ludzi sobie podobnych, a zarazem w hermetycznym świecie własnego *ja*. Paryska przestrzeń daje zatem obydwu bohaterom szansę na egzystencję zgodną z ich preferencjami, ale jednocześnie tworzy klimat, który sprzyja narodzinom bądź intensyfikacji ich kryzysu.

Faust i jego sobowtór

Kryzys, jaki przeżywa Severin, wiąże się z wątpliwościami co do skuteczności racjonalnych, naukowych metod poznania. Epistemologiczny sceptycyzm bohatera przeradza się w dalszej fazie kryzysu w negację szans na samorealizację, w poczucie immanentnego ograniczenia. W ostatnim etapie przesilenia Severin doznaje jednak iluminacji, w wyniku której dokonuje przewartościowania komponentów swej tożsamości, przyznając naczelną rolę pierwiastkowi duchowemu, indeterministycznemu: *Nadmateriální moje já bylo se i v mém hmotou omezeném vědomí ozvalo, jako mihnoucí se hvězda tmou*¹³. Nie wyzbywa się wszakże po-

¹³ J. Zeyer, *Dům U tonoucí hvězdy. Z paměti neznámého*, Praha 1972, s. 23; przekład: „Nadmateriální moje ja dało o sobie znać w mojej materii ograniczonej świadomości – jak migocząca w ciemności gwiazda.” Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania i zostały opatrzone w tekście numerem strony. Przekład autora artykułu. W przytoczonym cytacie gwiazda stanowi symbol wolności, witalizmu, transcendencji. Taką interpretację symbolu wzmacnia towarzyszący mu w tekście symbol skowronka, którego znaczenie bohater-narrator dookreśla przywołując fragment wiersza *Do skowronka* (1820) autorstwa Percy Bysshe’a Shelley’a. Stan konotowany przez tak dobraną symbolikę M. Podraza-Kwiatkowska określa jako typ przeżycia metafizyczno-epistemologicznego, w którym podmiot – wychodząc chwilowo poza ograniczenia materii – poznaje tajemnicę absolutu, własną duszę lub

trzeby twórczej i poznawczej aktywności i pozostaje wierny pozytywistycznemu imperatywowi pracy. Postać Severina obrazuje tym samym typową dla świata nauki w okresie przełomu wieków rozterkę związaną z potrzebą poszerzenia i pogłębienia badawczej perspektywy i jednocześnie ze świadomością, iż można tego dokonać tylko poprzez przekroczenie granic rozumu, poprzez zawierzenie intuicji¹⁴. Nie przypadkiem zatem w momencie, w którym czeski psychiatra odkrywa swoje faustowskie ambicje, w jego życiu zjawia się ezoteryk i fantasta Daniel Rojko, który względem Severina spełnia rolę sobowtóra.

O sobowtórowym charakterze więzi łączącej postacię decyduje w pierwszym rzędzie trudna w jednoznacznej definicji relacja między nimi – po trosze bezinteresowna, po trosze utylitarna – ale oparta na wzajemnym przyciąganiu. U podstaw tej relacji leży wspólne dla obydwu bohaterów doświadczenie kryzysu własnej tożsamości, które w przypadku Severina stanowi własność dopiero co nabytą, w przypadku Rojka – organiczną i skrajnie nasiloną. Związek pomiędzy obydwoma postaciami posiada swoje uzasadnienie również w ich słowiańskim pokrewieństwie, wspólnocie emigracyjnych doświadczeń oraz fascynacji irracjo-

też alternatywny byt. W późniejszych partiach tekstu znaczenie symbolu gwiazdy zmienia się jednak diametralnie, co obrazuje już sam fakt jego zestawienia z losem lokatorów domu Pod Tonącą Gwiazdą (w tym przede wszystkim z losem Rojka), jak również obecność epitetu „tonąca”. Tak określona gwiazda symbolizuje już nie moment lekkiego wznoszenia się i swobodnego lotu, lecz stan klęski i zniewolenia przez destrukcyjne prawo ciężenia, które stanowi jednocześnie metaforę działania fatum. W tym kontekście semantycznym jest zatem gwiazda symbolem kosmicznego determinizmu, przeznaczenia ograniczającego ludzką wolność. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, w: eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 25-26, 31.

¹⁴ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 113-114.

nalną sferą istnienia. Co więcej, obydwaj wykazują skłonności do wizjonerstwa i somnambulizmu.

Równie istotne dla kształtu omawianej więzi są dzielące bohaterów różnice. Zgodnie z wypracowaną przez Katarzynę Wysoczańską-Pajak¹⁵ klasyfikacją literackich sobowtórów Severina i Rojka należałoby określić mianem postaci podwojonych, czyli takich, które zachowują względem siebie pełną autonomię, a jednocześnie stanowią swoją antytezę i jako takie dopełniają się. Antytetyczny rozdźwięk między Severinem a Rojkiem charakteryzuje następujący zestaw opozycji: świat nauki – świat intuicji, sukces zawodowy – permanentne poczucie niespełnienia, otwartość na świat – zamknięcie w sobie. Pozycję Rojka w sobowtórowej parze określić poza tym należy jako dwuznaczną – tylko pozornie słabszą od pozycji Severina, który staje się osobistym lekarzem młodego Słowaka. W istocie rzeczy bowiem Severin znajduje się pod hipnotycznym wpływem swojego pacjenta, stanowiąc tło i bodziec dla jego egzaltowanych opowieści:

Měl nade mnou magickou jakousi moc, – pokud mluvil, byl jsem vždy přesvědčen o pravdě jeho slov; pochybnosti moje začínaly, teprve když se zamlčel (s. 45)¹⁶.

W ten sposób Rojko – postać niemal groteskowa, pozbawiona witalnej energii – ujawnia diaboliczną stronę własnej osobowości, potwierdzając faustowski rys swego związku z Severinem.

Dla Severina-Fausta kontakt z Rojkiem stanowi szansę na rozwiązanie dylematu poznawczej niemocy. Czeski psychiatra widzi w szalonym Słowaku nie tyle wyjątkowy obiekt naukowej obserwacji, ile medium, które osiąga granice poznania absolutnego, ponieważ w percepcji świata wychodzi poza ograniczenia zmy-

¹⁵ Zob. K. Wysoczańska-Pajak, *Postać sobowtóra w prozie rosyjskiej lat dwudziestych XX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Opolskiego. Filologia Rosyjska” 34, 1995, s. 42-44.

¹⁶ Przekład: „Miał nade mną jakąś magiczną moc – dopóki mówił, byłem przekonany o prawdziwości jego słów; moje wątpliwości pojawiały się dopiero, gdy milknął.”

słowego postrzegania, a jednocześnie potrafi zmniejszyć dystans między poznającym podmiotem a przedmiotem poznania, łącząc w sobie obydwie te funkcje dzięki zdolności do werbalizacji procesu autoanalizy. Rojko-demon jako przewodnik Severina-Fausta po świecie ziemskim i transcendentnym uzmysławia mu jednocześnie ograniczenia i słabość ludzkiej natury, która nie zawsze pozwala jednostce na urzeczywistnienie projektu własnej osoby. Ten stan rzeczy Rojko opisuje w ironicznej przypowieści o pewnej gwiazdzie, na której umiera cierpiąca człekokształtna istota z nadzieją na odrodzenie i realizację swoich marzeń na Ziemi. Umiera jednak nieświadoma, że wymarzona planeta jest planetą niespełnienia. Przypowieść wyklucza zatem inną transcendencję poza ograniczenia, niż quasi-transcendencję w obszar tych samych ograniczeń lub w śmierć. Zgodnie z literą paraboli przestrzeń ludzkiego istnienia, niezależnie od tego, jak bardzo byłaby liberalna, pozostaje w istocie rzeczy przestrzenią zamkniętą, monistyczną, bezwzględnie podległą prawu determinacji. Odpowiedzią na pytanie Severina, dokąd leci Ziemia, a zatem na pytanie o cel wszelkiego istnienia, jest więc tylko demoniczny śmiech Rojka, który ginie w pożarze swojej kamienicy. Obraz płonącego domu Pod Tonącą Gwiazdą stanowi symboliczną ilustrację tej odpowiedzi, jak i ponurą wizję jedynej alternatywy dla porządku rzeczy przez nią opisywanego.

Sylwetka Rojka, jaka wyłania się z jego autobiograficznej opowieści, zdaje się być jednak pozbawiona demonicznego nacechowania. Zasadniczym wyróżnikiem bohatera jest wpisana w jego życiorys sprzeczność, wynikająca z niezgodności zachodzącej między dokonywanymi przez niego śmiałymi wyborami życiowymi a miernymi efektami tych wyborów. W młodości Rojko nie spełnia nadziei, jakie pokłada w nim ojciec – protestancki duchowny i słowacki patriota z Turčianskiego Sv. Martina. Okazuje się dzieckiem nie dość uzdolnionym, aby zasłużyć na miano reprezentanta awangardy słowackiego narodu i w konsekwencji

na ojcowskie uznanie. Implikowane przez tę sytuację poczucie rozgoryczenia i krzywdy przekłada się na radykalizację społecznej postawy bohatera. Osobistą porażkę interpretuje więc Rojko jako refleks porażki i poniżenia całego narodu, politycznie podporządkowanego obcym kulturowo, przybyłym spoza Europy, Węgrom. Ale i Europa nie zasługuje w opinii Rojka na zaufanie, ponieważ ponad troskę o swoją tożsamość przedkłada wierność ideom zysku i sukcesu. Kontestacja obowiązujących warunków życia w imię indywidualnej wolności prowadzi bohatera do buntu przeciw Bogu, zaostření konfliktu z ojcem i do emigracji.

Rojko wyjeżdża do Niemiec, gdzie próbuje swoich sił na teatralnej scenie. Aktorstwo jako zawód, który nie posiada w kulturze słowackiej większych tradycji, umożliwić ma bohaterowi ucieczkę z przestrzeni narodowego zniewolenia, ograniczenia wyobraźni oraz perspektyw rozwoju i w rezultacie – zrzucenie piętna egzystencjalnego niespełnienia. Metaforycznie rozumiana swoboda wyboru tożsamości, jaką niesie z sobą praca na scenie, staje się w życiu Rojka namiastką wolności, potwierdzeniem jego nonkonformistycznych aspiracji. Obcy akcent, wyczuwalny w jego niemieckim, skazuje go jednak na odgrywanie drugorzędnych ról. Okazuje się, że piętno uniemożliwiające samorealizację dotyka bohatera niezależnie od tego, jak bardzo wykracza on poza dotychczasowe ograniczenia kulturowe. Nic zatem dziwnego, iż szansę na spełnienie dostrzega Rojko w wyjściu poza sferę kultury, w okultystycznej transcendencji ku światu spirytualnemu, istniejącemu poza kulturowymi kodami i innymi barierami, wpisanymi w ziemską egzystencję.

Droga Rojka do świata transcendentnego wiedzie przez Anglię, a zatem wymaga od niego kolejnej kulturowej aklimatyzacji. Narodowa specyfika kultury angielskiej czasów wiktoriańskich wiąże się w dużej mierze z charakterem angielskiej rewolucji przemysłowej, która unowocześniając rodzimą gospodarkę nie znosi jednocześnie konserwatywnych obyczajów, nie podważa

roli tradycji i statusu władzy w życiu społecznym¹⁷. Z jednej zatem strony sytuacja taka zapewnia łagodny, ewolucyjny przebieg modernizacji kraju, z drugiej zaś wśród zwolenników procesu modernizacji rodzi poczucie rozdarcia między konserwatywną tradycją państwową a ideami nowoczesności¹⁸. Romantyczny bunt, wymierzony w obydwie te kulturowe bieguny, na obszarze kultury angielskiej znajduje swoje ujście m.in. w estetyce gotyckiej, która – w teorii Johna Ruskina¹⁹ – stanowi w epoce zmechanizowanej nowoczesności refleks twórczej wolności i indywidualności. Gotyckie rekwizyty służą też romantikom do artystycznego opisu dwuznaczności ludzkiej natury, zdolnej zarówno do prometejskiego poświęcenia, jak i diabolicznej zbrodni²⁰. Irracjonalne przejawy konfliktu jednostki z dziewiętnastowieczną cywilizacją wyparte zatem zostają poza margines nowoczesnego świata – do położonego na odludziu gotyckiego zamku. Ta wizja romantycznej Anglii znajduje swoje odzwierciedlenie również w powieści Zeyera. Rojko, przyjmując stanowisko ucznia, sekretarza i zaufanego angielskiego mistrza białej magii, lorda Angus, trafia do bajkowego zamku swego chlebodawcy. Ale i w roli adepta nauk tajemnych młody Słowak nie odnosi sukcesu, zatrzymu-

¹⁷ Taki obraz Anglii stanowi przeciwwagę dla obrazu porewolucyjnej Francji. O ile zatem Francja jest w tym zestawieniu utopijną krainą wolności, ustanowioną w wyniku brutalnego aktu dziejowego, o tyle Anglia to utopijna kraina tradycyjnych wartości, które ulegają powolnej przemianie w wyniku długotrwałego procesu, opartego na społecznym kompromisie. Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 79-80.

¹⁸ Zob. T. Nipperdey, *Problemy modernizacji w Niemczech*, w: *Nazizm, Trzecia Rzesza a procesy modernizacji*, red. H. Orłowski, Poznań 2000, s. 134.

¹⁹ Zob. J. Ruskin, *Natura gotyku*, w: idem, *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*, Wrocław 1977. Zob. też: M. Niemojowska, *Zapisy zmierzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*, Warszawa 1976, s. 138-139; J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały*, op. cit., s. 126-127.

²⁰ Zob. M. Janion, *Zbójcy i upiory*, w: eadem, *Prace wybrane. Tom 1: Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 208-210.

jąc się na podstawowym poziomie okultystycznej edukacji. Jako osoba pozbawiona wybitnych zdolności i pochodząca spoza restrykcyjnie zhierarchizowanej mikrospołeczności zostaje zdegradowany do roli służącego. Przemiany społecznej pozycji bohatera idą w parze z intensyfikacją jego życia emocjonalnego, balansującego między skrajnościami: miłością a nienawiścią, poczuciem krzywdy a pragnieniem zemsty²¹. Po raz pierwszy ujawnia się wtedy w całej pełni wpisana w naturę Rojka ambiwalencja, wyznaczana przez współistnienie pierwiastka „niewinnej” niemocy i „demonicznej” ambicji.

Przestrzeń paryska, do jakiej Rojko powraca z Anglii, zdaje się być jedynie bladym odbiciem angielskiej przestrzeni mistycznego wtajemniczenia i wzniosłych namiętności. Dom Pod Tonącą Gwiazdą stanowi zatem gorszą, mieszczańską wersję gotyckiego zamczyska, a psychicznie zwichnięte i chore osoby, które dom ten zamieszkują, tylko ze względu na dziwaczność swoich obyczajów mogą przypominać wyniosłe postacie angielskich arystokratów. Także melodramatyczny wątek tragicznej miłości przedstawicieli wyższych sfer ulega w paryskich warunkach strywalizowaniu, przyjmując postać opowieści o trudnym, desperackim związku prostytutki i żołnierza. Również społeczna rola Rojka podlega degradacji – posadę u angielskiego arystokraty bohater wymienia na stanowisko podrzędnego urzędnika we francuskim przedsiębiorstwie.

Obce przestrzenie kulturowe, w których bohater poszukuje warunków dla życiowego spełnienia, okazują się zatem zdradliwe, ponieważ – niezależnie od roli, jaką w każdej nich bohater odgrywa – uwypuklają organiczne, nieprzekraczalne słabości jego

²¹ Mowa tu o wątku niespełnionej miłości bohatera do angielskiej arystokratki i związanym z nim ściśle wątku zemsty i zbrodni doskonałej. Zdaniem F. X. Šaldy emocjonalny radykalizm stanowi zasadniczą cechę świata psychologicznej prozy Zeyera. Zob. F. X. Šalda, *Julius Zeyer*, w: idem, *Kritické projevy 5 (1901-1904)*, Praha 1951, s. 32-39.

osobowości. O ile jednak słowacki, niemiecki i angielski etap życia protagonisty to etapy poszukiwania, aktywności i wiary w siebie, o tyle etap paryski to etap, w którym jego utopijne ambicje wchodzą w fazę splinu, czyli – jak twierdzi Walter Benjamin²² – samowyobcowania, które chronić ma człowieka przed ostatecznym zniechęceniem do życia poprzez tabuizację jego przyszłości. Swoją uwagę Rojko kieruje zatem ku własnej – zmistyfikowanej w procesie narracji – przeszłości lub ku wymagowanym światom usytuowanym poza ziemskimi wymiarami. Stara się w ten sposób nawiązać do – przywołanej zresztą w noweli – kantowskiej koncepcji, w myśl której inny świat nie stanowi innego miejsca w sensie geograficznym, lecz zostaje odkryty dzięki przemianie sposobu percepcji rzeczywistości – ze zmysłowego w duchowy. Skrajna izolacja, w jaką popada Rojko, z czasem się nasila, przyjmując formę somnambuliczną; w konsekwencji prowadzi do śmierci.

Indywidualizm jako choroba

Egzystując w Paryżu na marginesie życia społecznego Rojko nie przestaje być aktorem – scenę niemieckiego teatru dramatycznego i angielskiego teatru konwenansów zastępuje sceną wyobraźni i pamięci, na której może bez przeszkód przekraczać granice świata empirycznego oraz dokonywać reinterpretacji własnej biografii, akcentując romantyczny heroizm swej klęski. Pojawienie się Severina stanowi dla Rojka szansę na publiczną prezentację swojego wewnętrznego świata, na odegranie kolejnej roli – tym razem roli, w której literackiej i scenicznej obróbce podlega jego biografia. Z punktu widzenia Severina (i czytelnika noweli) tożsamość Rojka konstytuuje się zatem w dużej mierze poprzez

²² Zob. W. Benjamin, *Park Centralny*, w: idem, *Anioł historii*, op. cit., s. 389-390.

opowiadanie o niej²³. W procesie opowiadania ulega ona dwu-stopniowej fikcjonalizacji. Pierwszy stopień fikcjonalizacji tożsamości wiąże się z samym aktem opowiadania, porządkowania życia bohatera poprzez narrację, odtwarzanie i tworzenie jego linii rozwojowej²⁴. Drugi stopień fikcjonalizacji *ja* bohatera związany jest z odczuwaną przez niego potrzebą dowartościowania swojej osoby na drodze identyfikacji własnych postaw z literackimi i filozoficznymi wzorcami, zaczerpniętymi z romantycznych tekstów Thomasa de Quincey'a, Fiodora Dostojewskiego, Williama Blake'a i Juliusza Słowackiego, jak również z prac Emanuela Swedenborga oraz Immanuela Kanta.

Szczególne znaczenie dla biograficznej perspektywy opisu tożsamości bohatera ma cytowany w całości przez Zeyera esej de Quincey'a pt. *Levana oraz Nasze Panie Boleściwe* ze zbioru *Suspiria de Profundis* (1848). Odwołanie do tego tekstu służy alegorycznej interpretacji losu bohatera zawieszonoego między dwiema utopiami – anamnesticzną utopią przeszłości i utopią samorealizacji. Pierwsza z utopii określa szczęśliwy stan wczesnego dzieciństwa, kiedy to Rojka otaczała jeszcze aura pomyślności, związana z patronatem opiekunki nowonarodzonych, rzymskiej bogini Levany z eseju de Quincey'a. Utopia samorealizacji (tożsamej z autoakceptacją i autoidentyfikacją) to z kolei moment ujawnienia pełni duchowych zdolności bohatera, pobudzonych przez trzy patronki smutku (Panie Boleściwe), które prowadzą Rojka przez życie-piekło, kształtując jego charakter zgodnie z zasadą – poprzez cierpienie do doskonałości. Istnienie alegorycznej wykładni egzystencji protagonisty nie gwarantuje jednak pełnej spójności jego obrazu. Syntetycznemu ujęciu tożsamości Rojka w procesie opowiadania o niej nie sprzyja bowiem fakt, iż jest

²³ Zob. Z. Hrbata, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Praha 1999, s. 103.

²⁴ Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 225-237.

to tożsamość eklektyczna w stopniu niedoskonałym – rozbita na wiele ról, z którymi bohater nie potrafi się w pełni utożsamić.

W dążeniu do uwypuklenia oryginalności i niezależności własnej tożsamości wobec otaczającego świata Rojko pogłębia tylko jej kryzys. Proces indywidualizacji dokonuje się bowiem w jego przypadku w oparciu o autostylizację *ja*, jego podporządkowanie wzorcom postaw nieortodoksyjnych. Rojko okazuje się zresztą niezdolny do ich pełnej asymilacji i tym samym ostatecznej transformacji własnej tożsamości. *Byl to můj osud vždy a ve všem: až na práh, ale ni kroku dále!* (s. 94)²⁵ – komentuje swoją niemoc bohater. Naśladowczy i ograniczony charakter autokreacji powoduje, iż granica między protagonistą a światem norm kulturowych okazuje się granicą pozorną. Zamiast romantycznego z ducha konfliktu między indywiduum a środowiskiem przyjęta przez bohatera strategia egzystencjalna implikuje rozdrobnienie jego *ja* na ciąg stanów i ról, które ujawniają bezsilność protagonisty, niezdecydowanie w działaniu, uległość wobec okoliczności, zmuszających go do zejścia z obranej drogi i nieustannego poszukiwania nowej. Rezultatem tego porządku rzeczy jest również skłonność Rojka do autoanalizy, poprzez którą próbuje on usprawiedliwić swoją klęskę, odnaleźć w niej wartościowe pierwiastki, choćby poprzez uwydatnienie imponujących wymiarów własnego doświadczenia życiowego, duchowej głębi, podwyższonej autoświadomości. Bogactwo życiorysu i umiejętność jego analizy zaświadczać ma o autentycznych wartościach tożsamości bohatera, ma przypominać, że w każdej z opisanych sytuacji brało udział to samo, choć nie takie samo *ja*. Tak zorientowana interpretacja/kreacja własnej biografii równoważyć ma poczucie nietożsa-

²⁵ Przekład: „Taki był już mój los zawsze i wszędzie: na sam próg i ani kroku dalej!”

mości związanej z koniecznością akceptacji pozycji społecznej, jaką protagoniście narzuca sytuacja²⁶.

W roli autobiografa chce jednak Rojko nie tylko dowartościować własne *ego*, ale również zaprezentować swoją biografię jako przestrzeń reinterpretacji i mistyfikacji własnego *ja*, a tym samym zmanifestować dystans do własnej tożsamości i w ten sposób po raz kolejny podjąć próbę jej przekroczenia. W zakresie procesu indywidualizacji postać Rojka stanowi zatem przykład paradoksu typowego dla literatury okresu moderny – jednoczesności walki o indywidualium zagrożone przez cywilizacyjną alienację i jego negacji w imię syntezy *ja* z absolutem²⁷. W ten sposób Rojko łączy w sobie dwie modernistyczne formy antropologiczne: człowieka momentu (rozbitego na ciąg nastrojów i wrażeń) i – w ograniczonym zakresie – człowieka twórczego (stwarzającego samego siebie), dążąc jednocześnie do formy trzeciej, najwyższej – człowieka całkowitego (zespólonego z absolutem)²⁸.

Indywidualna tożsamość stanowi zatem dla Rojka wartość o tyle, o ile stanowi funkcję wartości od niej ważniejszej – wolności autokreacji, której celem jest utopijne, wykreowane w wyobraźni *ja*²⁹. W istocie rzeczy jednak kierunek determinacji jest odwrotny: to właśnie tożsamość bohatera – jako zmienna, która kształtuje się w wyniku wzajemnego oddziaływania niezależnych od woli podmiotu uwarunkowań zewnętrznych (społecznych) i wewnętrznych (immanentnych atrybutów podmiotu) – określa każdą z przyjmowanych przez bohatera ról, nie pozwalając na

²⁶ Zob. M. Dąbrowski, *Swój / Obcy / Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001, s. 48-50.

²⁷ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowótrowe*, w: eadem, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 96.

²⁸ Zob. M. Stala, *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

²⁹ Zob. B. Skarga, *Tożsamość i różnica*, op. cit., s. 201-207.

ich realizację według przyjętego przez niego planu. Z tej perspektywy indywidualna tożsamość jawi się jako więzienie, w którym *ja* nie może czuć się sobą. To zatem nie poczucie braku tożsamości lub niemożność określenia jej wymiarów, ale poczucie uwięzienia w niej i wynikająca stąd potrzeba jej nieustannego przekraczania stanowi udrękę i motor działania bohatera³⁰.

W zakresie społecznych uwarunkowań procesu budowania indywidualnej tożsamości Zeyer zestawia w swojej noweli nowoczesny model relacji między jednostką a światem z modelem romantycznym, demitologizując obydwa modele poprzez podkreślenie ich destrukcyjnego związku. Romantyczna reakcja wymierzona w nowoczesną przestrzeń miejską odsłania jej wewnętrzną różnorodność jako wyobcowaną, zakłamaną, rozbitą w wyniku podporządkowania ogółu przejawów życia wielkomiejskiemu systemowi, zamknięcia ich w ściśle określonych granicach społecznego utylitaryzmu. Z tego punktu widzenia wolność cechująca paryską przestrzeń byłaby zatem jedynie iluzją. Romantycy iluzji tej przeciwstawiają – jak pisze Maria Janion³¹ – ideę pluralizmu, rozumianego w kategoriach spontanicznej różnorodności, której nie można ująć w żadne granice, a zatem różnorodności, zmierzającej ku swojej utopijnej, kosmicznej syntezie, pozbawionej pierwiastka podporządkowania³².

³⁰ Zjawisko transgresji jako fundamentalny czynnik kształtowania ludzkiej tożsamości omawia na gruncie psychologii J. Koziński. Zob. J. Koziński, *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna*, Warszawa 1987.

³¹ Zob. M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: eadem, *Prace wybrane. Tom 4: Romantyzm i jego media*, Kraków 2001, s. 64-73.

³² Pojęcie syntezy jako stanu idealnego pojawia się w monologach Rojka dwukrotnie. Za pierwszym razem wspomina on o dokonującej się na gruncie egipskiej ezoteryki syntezie religii i nauki. Po raz drugi Rojko używa pojęcia syntezy w odniesieniu do umiejętności, jakie posiada angielski mistrz wiedzy tajemnej – lord Angus. Zob. J. Zeyer, *Dům U tonoucí hvězdy*, op. cit., s. 54, 94.

Kładąc nacisk na żywotność romantycznych idei syntezy i tajemnicy, które założone są na wierze w istnienie innego świata, a zatem na wierze w wyraźną odrębność wzniesłego celu istnienia od samego istnienia, Zeyer dostrzega jednocześnie ich erozję związaną z zawężaniem się w zracjonalizowanym nowoczesnym świecie obszarów wtajemniczenia. Na przykładzie Rojka pokazuje, w jaki sposób romantyczna tożsamość – kształtując się na drodze negacji rzeczywistości – w epoce nowoczesności ulega degeneracji wskutek naruszenia relacji konstytutywnej dla procesu jej kształtowania. Napięcie między nowoczesnym *ja* a światem wyraża się bowiem już nie poprzez negatywistyczną interakcję podmiotu i świata, ale poprzez nacisk świata na podmiot, który przyjmuje narzuconą rolę w ramach wielkomiejskiego systemu lub ją odrzuca, nie jednak na zasadzie otwartego buntu, lecz ucieczki do wnętrza siebie. Nowoczesny model tożsamości tworzy się zatem już nie w wyniku interakcji, ale zakamuflowanej presji i separacji³³.

Romantyczna wiara w niekwestionowaną wartość ludzkiego *ja*, w jego ostateczny duchowy triumf nad nieakceptowanym kształtem świata ulega zatem w noweli Zeyera dewaluacji. Bunt przeciw rzeczywistości w imię integralności i komplementarności *ja* zastąpiony zostaje stanem rezygnacji i drobiazgową autoanalizą, która – jako metoda poszukiwania powodów rozkładu tożsamości – przyczynia się do jego pogłębienia, ponieważ już z racji faktu, iż jest możliwa, potwierdza źródłową niespójność

³³ Inny aspekt izolacji jednostki w wielkim mieście omawia H. Krull, powołując się na opinie P. Valéry i W. Benjamina. Wedle tych badaczy izolacja mieszczanina wiąże się ściśle z eliminacją egzystencjalnej konieczności bezpośredniego, bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem. Konieczność tego kontaktu zostaje zneutralizowana przez anonimowy mechanizm społeczny, który z jednej strony reguluje życie człowieka i spełnia jego potrzeby, z drugiej zaś – osłabiając personalne zależności – pociąga za sobą emocjonalne wychłodzenie społeczeństwa miejskiego. Zob. H. Krull, *Baudelaire, modernizm, Estonia*, „Tytuł” 1999, nr 4, s. 160-161.

podmiotu. Atrofię woli, brak czynu i niezdecydowanie neoromantyczny bohater kompensuje hipertrofią wrażliwości, szczególnym rozbiorem wnętrza, uprzedmiotowieniem ludzkiej duszy jako obiektu naukowego badania i egzystencjalnego eksperymentu.

Zasadniczy dla charakteru Paryża nakreślonego w noweli *Dům U tonoucí hvězdy* związek dwóch kategorii – wolności i obcości – czyni z przestrzeni miasta tło, które uwypukla tożsamościowe dylematy bohaterów, oraz impuls, które dylematy te implikuje. Wielość kontekstów, jakie one otwierają, jak również wzajemne kontekstów tych przenikanie, włącza paryską przestrzeń kulturową opisaną w utworze Zeyera w ramy szerszej od niej transkulturowej przestrzeni mentalnej, w której relatywizacji ulegają granice między kulturami narodowymi³⁴, między kulturowymi modelami egzystencji (nowoczesnym i romantycznym), między życiem a literaturą i imaginacją (w procesie literackiej autokreacji i autointerpretacji jednostki) oraz między przeszłością a terażniejszością (w procesie biograficznej syntezy)³⁵.

³⁴ W narodowo-społecznym kontekście pojęcie transkulturowości definiuje M. Dąbrowski. Podkreśla on różnicę między bliskoznacznymi pojęciami: wielokulturowości, interkulturowości i transkulturowości. Pierwszy z terminów odnosi się do współistnienia różnych kultur w ramach jednego społeczeństwa. Interkulturowość akcentuje stan wzajemnego przenikania różnych kultur przy zachowaniu ich odrębności. Transkulturowość z kolei opisuje sytuację przekraczania granic między kulturami i powstawania nowej, eklektycznej całości kulturowej. Zob. M. Dąbrowski, *Swój / Obcy / Inny*, *op. cit.*, s. 27-28.

³⁵ Użycie pojęcia przestrzeni do opisu wymiarów wykraczających poza wymiary przestrzenne (fizyczne) bądź zgoła nieprzestrzennych J. M. Lotman usprawiedliwia dominacją w życiu człowieka wzrokowej percepcji rzeczywistości. Metaforyka przestrzenna służy również, wedle opinii G. Genetta, językowej konkretyzacji zjawisk trudnych do uchwycenia zmysłami lub abstrakcyjnych. W ten sposób, jak pisze wspomniany krytyk, pojęcie przestrzeni i pojęcia wobec niego bliskoznaczne uzyskują w języku podwójną funkcję – informują na temat przestrzeni (przestrzeń omawiana) lub na temat innego zjawiska jedynie opisywanego w kategoriach przestrzennych

Tak określona hiperprzestrzeń daje jednostce szerokie możliwości kształtowania własnej tożsamości, dokonywania wyborów oraz ich korekty. Jednocześnie jest to przestrzeń pozbawiona trwałej hierarchii i wyraźnej osi podziału i jako taka jawi się jako chaotyczna i trudna w interpretacji. W ten sposób przestrzeń wolności staje się przestrzenią zagubienia, a troska o tożsamość wiąże się nie tyle z wyborem kierunku jej rozwoju, ile z koniecznością obrony *ja* przed utratą jego znaczenia i rozproszeniem w różnorodności. Nadmierne zatroskanie o swoje *ja*, akcentowanie własnej odmienności owocuje narastającym dystansem jednostki do świata, wyłączeniem z ciągłości i całości życia, a w konsekwencji jej samowyobcowaniem.

Przestrzeń transkulturowa jest zatem w tekście Zeyera przestrzenią dekadencji rozumianej jako przeciwstawna życiu intensyfikacja indywidualizmu, który sprzyja destrukcji podmiotowej tożsamości, ponieważ zamyka podmiot w kręgu jego własnych wyobrażeń o sobie samym, nie pozwalając na ich krytyczną weryfikację, a tym samym na naturalny rozwój tożsamości. Kontekst ten uwypukla oniryczną symbolikę nazwiska „Rojko”. Protagonista, który je nosi, śni samego siebie, podważając w ten sposób pozycję własnego *ja* jako punktu odniesienia dla świata śnionego.

Skrajny indywidualizm jako reakcja na społeczny determinizm³⁶ w przypadku Rojka owocuje zatem paradoksalnym, demonicznym autodeterminizmem³⁷ (w formie somnambulizmu),

(przestrzeń mówiąca). W odniesieniu do przestrzeni transkulturowej w takim ujęciu, w jakim prezentowana jest ona w niniejszym artykule, można mówić o współwystępowaniu obydwu funkcji pojęcia. Zob. J. M. Lotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki” LXVII, 1976, z. 1; G. Genette, *Przestrzeń i język*, „Pamiętnik Literacki” LXVII, 1976, z. 1.

³⁶ Deterministyczną podstawę światopoglądu dekadentckiego omawia szerzej T. Walas. Zob. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986, s. 32-94.

³⁷ Stanowi on rodzaj demonizmu w rozumieniu J. Patočki, według którego demonizm nie oznacza ucieczki podmiotu przed odpowiedzialnością za

w którym wytwory świadomości i podświadomości ograniczają wolę podmiotu. Tak pomyślana ucieczka przed determinizmem prowadzi tylko do jego potwierdzenia. Ostateczna klęska Rojka tkwi więc nie tyle w immanentnych ograniczeniach jego tożsamości, ile w narcystycznym stosunku do niej, w skrajnym indywidualizmie, który odgradzając podmiot od życia, potęguje w tożsamości jej fundamentalne ograniczenie – ograniczenie dalszego jej istnienia. W ten sposób Rojko jako sobowtór Severina, jako jego ciągle niezrealizowana możliwość staje się dla niego ostrzeżeniem przed ślepym zaułkiem procesu indywidualizacji w jego poznawczym (dotyczącym samopoznania) i egzystencjalnym (dotyczącym samorealizacji) wymiarze.

Awangardowa antyteza

Zarysowana w noweli Zeyera dekadentcka koncepcja choroby indywidualizmu, na jaką może zapaść jednostka, ulegając w odpowiednich warunkach demonicznej egzaltacji własną osobą, znajduje swoje antytetyczne przedłużenie w awangardowej twórczości Ladislava Klímy (1878-1928) – choćby w jego najśłynniejszych romanetach *Cierpienia księcia Sternenhocha* (*Utrpení knížete Sternenhocha*, 1928) i *Slavná Nemesis* (*Sławna Nemesis*, 1932). Podobnie jak Zeyer także Klíma konstruuje w swojej prozie transkulturową przestrzeń quasi-wolności, w której uwięzione zostaje ludzkie *ja* wraz z jego sobowtórowymi postaciami-hipotezami³⁸. O ile jednak podmiotowy autodeterminizm, czyli presja,

siebie, lecz jego porwanie przez siłę z nie-codziennego wymiaru życia. Demonizm wyrzywa zatem człowieka ze stanu wyobcowania, ze służby codzienności, ale nie czyni go wolnym, choć tę wolność może udawać. W rzeczywistości podtrzymuje ludzkie wyobcowanie. Zob. J. Patočka, *Czy cywilizacja techniczna jest schyłkowa i dlaczego?*, w: idem, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, Warszawa 1998, s. 134-137.

³⁸ Zob. D. Hodrová (a kolektiv), *... na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 544-598.

jaką na ludzką świadomość wywiera generowany przez nią świat iluzji, tworzy w noweli Zeyera punkt dojścia, o tyle w literackiej praktyce Klímy konstatacja tego stanu rzeczy stoi u początku dyskursu pisarza.

Klíma uwypukla iluzoryczny charakter autodeterminizmu, sugerując tym samym możliwość jego przewyciężenia w chwili, w której podmiot uzmysłowi sobie woluntarystyczny charakter działania własnej świadomości, a zatem fakt, iż cały świat, jaki się w niej odzwierciedla, jest jedynie jej wytworem i dlatego powinna mieć ona nad nim pełną kontrolę, jak również powinna dążyć – w celu ostatecznego potwierdzenia swej wolności – do wykroczenia poza świat, a zatem poza samą siebie. Autodestrukcja jednostki w utworach Klímy nie jest zatem – jak w noweli Zeyera – gestem rozpaczliwej i rezygnacyjnej poświadczającym kosmiczny determinizm, lecz aktem absolutnej niezależności. Charakterystyczny dla prozy Zeyera człowiek odtwórczej roli i splinu – skłonny do ucieczki w sztuczny świat swojej jaźni i uzależniony od niego – wyparty zostaje w twórczości Klímy przez człowieka czynu, który próbuje podporządkować sobie swój świat poprzez utożsamienie absolutu z własną osobą. Różni się zatem Klíma od Zeyera w dwóch kwestiach związanych z procesem kształtowania podmiotowej tożsamości – podwyższona świadomość jego bohaterów nie jest świadomością klęski, lecz przecuciem własnej boskości, a ich wolność nie stanowi iluzji, lecz nieświadomy bądź jeszcze nieurzeczywistniony fakt.

THE IDENTITY BETWEEN CULTURES
IN JULIUS ZEYER'S NOVELETTE
DŮM U TONOUCÍ HVĚZDY

The essence of the novelette analysed in the article is stated by the discussion of the two main characters of the work – Czech and Slovak living in Paris at the end of the 19th century. The discussion mainly concerns the process of formation of the human identity under the pressure of culture and individual aspirations. The article is focused on the analysis of two necessities conditioning the given process – the necessity of self-realization (related to the necessity of freedom) and necessity of acknowledgement (mainly auto-recognition). The attempt of fulfilling these necessities is however made impossible for existential and epistemological infirmity of characters, which converts their identity into transitory value, existing between different national cultures, between romantic and modern way of life, between the past (recollections) and the present, between imaginary (literary) world and reality.