

Śmierć Jasia i Małgosi

Wojciech Michera

„Tam w głębi lasu, nic nie ma imienia...”
Lewis Carroll, *O tym, co Alicja znalazła
po drugiej stronie lustra*

Bardzo lubimy spędzać w lesie wolny czas. Zbieramy jagody, grzyby, podpatrujemy zwierzęta, a nasze dzieci biegają wśród drzew, budząc cierpliwie i zadowolone chyba z towarzystwa Echo. W chwilach rozmarzenia zdaje się nam, że słoneczne odbłaski na wodzie to wiotkie nimfy w połyskujących szatach lub spragniony jelonek u wodopoju, a delikatny szum wiatru – to tajemnicza melodia fletni Pana... Jeśli więc tylko pogoda dopisze, a komary nie są zbyt dokuczliwe, czujemy się wolni i szczęśliwi, smakując w rozgryzanej borówce odrobinę dzikości.

Las tworzy wspaniałą scenę dla radosnych marzeń o utraconej niegdyś wolności. Daje nadzieję na odnalezienie w sobie mądrej prostoty życia, na przywrócenie czystości pierwotnych związków z Naturą, która – jesteśmy tego pewni – niczego, co jest nam istotnie potrzebne, nigdy nie poskąpi. Mit dobrej Natury, Arkadii, jest chęcią zapomnienia o smutku życia nadmiernie określonego prawami cywilizacji.

Jest jednak w tej postawie – bardzo mi czasem bliskiej – duża naiwność, polegająca na przekonaniu, że Natura z zasady jest nam przychylna, i że w lesie możemy uzyskać wolność nie tracąc bezpieczeństwa rodzinnego domu. W istocie „Dom” i „Natura” to radykalnie przeciwstawne kategorie wyobraźni.¹ Nie zapominajmy bowiem, że na wizerunek lasu, jednego z najważniejszych obrazów „Natury”, w przemożny sposób wpływa podstawowa kategoria estetyki śmierci – zmierzch.² Oto zapadająca noc, ogarniając jasny obszar radosnej zabawy, rozpuszcza znane kształty i wypełnia je niepewnością. Ciemne drzewa tworzą groźną scenę, w której bożek Pan okazuje się dzikim Satyrem, a wdzięczne nimfy – szalonymi menadami, rozrywającymi w wściekłym okrzykiem młodego koziołka.

Owa dwoistość lasu – dziennej Arkadii i nocnej Otchłani – jest jak złudzenie optyczne, rysunek przedstawiający za pomocą tych samych kresek twarz młodą i starą, uśmiechniętą i ponurą. Owo złudzenie staje się istotną częścią symbolicznej tożsamości lasu: jest w nim wszystko, co zawiera się w łacińskim słowie *creperus* (zmrok) – pośpeć, niepewność, niepokój, wątpliwość, nie pozwalające liczyć na znane, wydeptane przez człowieka ścieżki, podważające dotychczasową pewność własnej tożsamości. Ale jednocześnie w mrocznym gąszczu leśnym zawiera się też – oczekiwanie i tajemnica.

Obraz Natury tworzą w naszej wyobraźni przede wszystkim obszary wolne od śladów cywilizacji: góry, morza, pustynie, puszcze. W miejscach tych trudno człowiekowi zaspokoić nawet najbardziej podstawowe potrzeby biologiczne, takie jak oddychanie, utrzymanie odpowiedniej temperatury ciała, jedzenie, picie. Jeśli więc spojrzeć na poszukiwaną w Naturze wolność (od zniewalających norm cywilizacji) bez arkadyjskiego optymizmu, to okazuje się, że jest ona tożsama ze śmiercią:

Jeździec w piaskach szuka drogi,
Szuka paszy białonogi,
Jeździec, koniu, pusta praca,
Kto tu zaszedł, nie powraca.
Po tych drogach wiatr się błąka
Unosząc z sobą swe ślady;
Nie dla koni jest ta łąka,
Ona tylko pasie gady.
Tylko trupy tu nocują,
Tylko sępy tu koczują –

(A. Mickiewicz, *Farys*)

Mickiewicz pisze o wyprawie na pustynię, w przestrzeń wroga życiu w sposób nie budzący wątpliwości; ale przecież jej nazwa mówi to samo, co słowo „puszcza”, obszar pełen roślin i zwierząt (do niedawna zresztą obie te nazwy dość swobodnie wzajemnie zastępowano i jeszcze Mickiewicz mógł pisać: „Są w Litwie *pustynie* / są głuche cienie białowieskich lasów”³). Decydujące jest tu przyjęcie ludzkiego punktu widzenia: tylko egzystencja człowieka liczy się jako treść wypełniająca rzeczywistość. Co nie jest ludzkie, co nie jest związane z człowiekiem, nie „jest” w ogóle, a jeśli nawet istnieje, to „inaczej”, gorzej, nieprawdźwie, jako zaprzeczenie prawdziwego życia („Nie dla koni jest ta łąka, / Ona tylko pasie gady”). Dlatego i las staje się w tradycyjnej wyobraźni przestrzenią „nie-ludzką”, a dzikie zwierzęta – bestiami, których istnienie świadczy bardziej o demoniczności Natury, niż jej witalności.

Dlatego tam właśnie, w środku lasu, wspólnie ze zwierzętami mieszkają takie istoty, jak smoki i czarownice. Nie lubią one ludzi i nie tolerują ich obecności. Jak piszą bracia Grimm w bajce o Jasiu i Małgosi: „Czarownice mają czerwone oczy i źle widzą, ale mają za to doskonały węch, jak zwierzęta, i czują, kiedy zbliża się człowiek”.

Las jako przestrzeń mityczną określa w znacznej mierze jego niedostępność. Pełno w nim rozmaitych przeszkód, które oddzielają radykalnie Cywilizację od Natury i uniemożliwiają człowiekowi wniknięcie w tę zakazaną dla niego strefę. Jeden z bardziej wyczerpujących opisów tej mitycznej topografii lasu zawarł Mickiewicz w IV księdze *Pana Tadeusza*. Przestrzeń litewskiej puszczy przedstawiona została tam jako układ kręgów otaczających „jądro gęstwiny” – matecznik. Człowiekowi dostępny jest zaledwie zewnętrzny skrawek tej otchłani:

Któż zbażał puszczy litewskich przepastne krainy,
Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?
Rybak ledwie u brzegów nawiedza dno morza;
Myśliwiec krąży koło puszczy litewskich łoża,
Zna je ledwie po wierzchu, ich postać, ich lice,
Lecz obce mu ich wewnętrzne serca tajemnice;
Więść tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje,

Dalej – droga jest zamknięta; jak pisał Stefan Witwicki, autor utworu, którego przeróbką jest Mickiewiczowski opis matecznika: „Jak wspaniała i straszna tych tajemnic strona! / Natura jak potrójną miedzią (miedzą? – WM) tam strzeżona, / sama sobą oddycha.”⁴ W *Panu Tadeuszu* pojawia się wy tłumaczenie znaczenia owej potrójnej granicy

Natury: „Szczęściem człowiek nie zbłądzi do tego ostępu, / Bo Trud i Trwoga i Śmierć bronią mu przystępu”. Są to „Miejsca nigdy człowieka nie zgwałcone krokiem”.

Pierwszą zatem przeszkodę stanowi Trud – ostateczna granica wpływów cywilizacji. Ale choć strefa ta nie sprzyja ludzkiemu w niej przebywaniu, ma jeszcze charakter, można powiedzieć, naturalny:

Bo gdybyś przeszedł bory i podszyte knieje,
Trafisz w głębi na wielki wał pniów, kłód, korzeni,
Obronny trzęsawicą, tysiącami strumieni
I siecią zielsk zarosłych, i kopcami mrowisk,
Gniazdami os, szerszeniów, kłębami węzowisk.

Dopiero drugi krąg otchłani, określony jako Trwoga, usprawiedliwia wstępną informację, że tajemnice puszczy poznać można tylko ze źródeł o charakterze takim, jak „wieść... albo bajka”. Wkraczamy bowiem w obszar o cechach trudnych do ujęcia w kategoriach przyrodniczych:

Gdybys i te zapory zmógł nadludzkim męstwem,
Dalej spotkać się z większym masz niebezpieczeństwem;
Dalej co krok czyhają, niby wilcze doły,
Małe jeziora, trawą zarosłe na poły,
Tak głębokie, że ludzie dna ich nie dośledzą
(Wielkie jest podobieństwo, że diabły tam siedzą).
Woda tych studni szkli się, plamista rdzą krwawą,
A z wnętrza ciągle dymi zionąc woń plugawą,
Od której drzewa wkoło tracą liść i korę;
Łyse, skarłowaciałe, robaczliwe, chore,
Pochyliwszy konary mchem kołtunowate
I pnie garbiąc brzydkimi grzybami brodate,
Siedzą wokoło wody, jak czarownicy kupa
Grzejąc się nad kotłem, w którym warzą trupa.

W tekście tym porównania wydają się równie ważne co opisywane zjawiska. Dym, woń plugawa, jeziora jak studnie sięgające najgłębszych podziemi, choroblivość, karłowatość, starość, oraz diabły i czarownice (skupione nad magicznym kotłem) – wszystko to rekwiizyty tworzące coś więcej niż tylko „straszliwą” atmosferę. W tych bajkowych realiach las staje się wręcz częścią, przedsionkiem samego piekła.

Nie to jednak w „litewskiej puszczy” jest najgroźniejsze. Oto bowiem przed nami ostatni krąg otchłani, przez Mickiewicza jednoznacznie już określony jako: „Śmierć”.

Za tymi jeziorami już nie tylko krokiem,
Ale daremnie nawet zapuszczać się okiem;
Bo tam już wszystko mglistym zakryte obłokiem,
Co się wiecznie ze grzęskich oparzelisk wznosi.

Nie ma tu żadnych baśniowych strachów. Ale jest coś gorszego: świat zakryty mglistym obłokiem, a zatem świat w którym zmysły – zmysły żywego człowieka – tracą przydatność; na nic się tu nie zda nawet największy wysiłek i męstwo. „Śmierć” – niedostępna dla oczu – ona przede wszystkim określa charakter całej przestrzeni lasu. Śmierć, której przejawem, symbolicznym równoważnikiem, a przynajmniej zapowiedzią staje się błądzenie.

W życiu wędrowce, na połowie czasu,
Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,
W głębi ciemnego znalazłem się lasu.

Jak ciężko słowem opisać ten srogi
Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,
Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi.

Gorzko – śmierć chyba większe zna gorycze;
Lecz dla korzyści, dobytych z przeprawy,
Opowiem lasu rzeczy tajemnicze.

Nie wiem, jak w one zaszedłem dzierzawy,
Bo mną owładła senność jakaś duża
W chwili, gdy drogi zaniechałem prawej.

(Dante, *Boska Komedia*, tł. E. Porębowicz)

Tak rozpoczęła się wyprawa Dantego. Ale bohaterów błądzących po lesie było w literaturze bardzo wielu. Błąkają się choćby bajkowi Jaś i Małgosia, którzy dali się zaskoczyć nocy, poszerzającej gwałtownie niebezpieczny i wrogi człowiekowi obszar lasu. Zarówno Dante, jak i dzieci z bajki, zginęliby w ciemnym gąszczu (i nie odnieśli „korzyści, dobytých z przeprawy”), gdyby nie napotkali przewodnicy. Dantego prowadzi Wergiliusz; dzieci – biały ptaszek, który zjawił się w trzecim dniu ich zagubienia (chyba jeden z tych, które w dziele Wergiliusza pomogły schodzącemu do podziemi Eneasowi odnaleźć drogę w głębi gęstwiny – *Eneida* VI, 190n). Prowadzi je – niczym dusze opuszczające ten świat. Tam, gdzie nie ma żadnych dróg, gdzie nie mogą ich poprowadzić znaki uczynione ludzką ręką. Gdzie każdy krok, to – błąd i zagubienie. Aż do drzwi chatki Baby Jagi – jak do wrót budzących „trwogę” piekieł.

Inną bramą w zaświaty stał się też rozpalony nocą, w środku lasu, stos, do którego dotarli bohaterowie filmu Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć* (środek lasu był tam zarazem granicą parafii, a zatem i świata człowieka): taki jego sens podkreśliła szczególnie drabina, do której przywiązano paloną na nim domniemaną czarownicę. W ten sposób obraz ten upodobił się do biblijnej albo mistycznej wizji wstąpienia do nieba.

W *Siódmej pieczęci* śródleśnej granicy strzeże śmierć we własnej postaci. W *Boskiej Komедii* Dante spotyka na swej drodze dzikie zwierzęta. W *Bajce o Jasiu i Małgosi* ich rolę przejmują Baba Jaga. W innych opowieściach spotkać można najrozmaitsze bestie i smoki.

Jednym z pierwszych w dziejach literatury potworów leśnych jest Humbaba z *Eposu o Gilgameszu*:

Zęby ma Humbaba jako kły smoka, lwa oblicze, w starciu jest jak potop! Przed czołem jego, co jednak żre drzewa i trzcinę, nikt się ostać nie zdoła! Na czubku ogona swego i członka ma dwa łby węzów jadowitych.⁵

Humbaba mieszka w samym środku nieprzebytej puszczy cedrowej. Po co wybrał się tam Gilgamesz? Otóż wyprawę tę (budzącą w nim dojmujący lęk) podjął zamiast niezrealizowanej próby zejścia do otchłani piekielnej. A zamierzał on w ten sposób zdobyć skarb strzeżony przez potwora – wspańnięte drzewa gór Libanu.

Przystanęli [Gilgamesz i Enkidu] i dziwią się puszczy, widzą cedrów ogromną wysokość, wypatrują wokół leśnych przesmyków, gdzie Humbaba chodząc krok swój odcisnął. (...) Widzą górę cedrów, mieszkanie bogów... (...)

Ledwie łoskot usłyszał Humbaba, gniew nim zatrząsł: A któż to się zjawił? Kto drzewa bezcześcił z gór samych zrodzone, kto cedr śmiał rąbać?

Walki bohaterów ze smokami i potworami (Heraklesa, Perseusza, św. Jerzego i wielu innych) są transformacjami mitu kosmogonicznego, za którego najważniejszy przykład można chyba uznać babiloński poemat *Enuma elisz*. Także walka Gilgamesza z Humbabą – obraz mityczny o dużej złożoności – zawiera podobny sens. Jeśli jednak w większości bohaterskich mitów kosmogonicznych chaos przedstawiany jest jako żywioł wody, to tutaj rolę tę przejmują leśny gąszcz. Trzeba zresztą przyznać, że stworzony został w ten sposób obraz bardzo sugestywny: jeśli kreacja świata rozumiana jest jako uporządkowanie chaosu, a zatem jeśli pierwotny chaos traktowany jest w niej jako swoisty budulec, to pokonanie potwora uosabiającego las, wycięcie drzew i zbudowanie z nich murów obronnych miasta (a dokładniej – zamykającej je bramy) dokładnie tę ideę odzwierciedla.

Mityczny i literacki obraz wycinania cedrów Libanu miał też ciekawą kontynuację. Oto niektórzy władcy blisko-

wschodni, podejmujący dzieło budownicze o charakterze sakralnym, najpierw wyprawiali się demonstracyjnie po budulec w góry Libanu. Jednym z nich był Gudea z miasta Lagasz: „do gór cedrowych, gdzie nikt jeszcze nie odważył się wkroczyć, on zbudował drogę, Gudea, kapłan Ningirsu, i ściał cedry wielkimi siekierami”⁶. Ten akt cywilizacyjny (kreatywny) powtórzył też rękami Hiram biblijny Salomon (1Kr 5.20).

Wizja cedrowych lasów Libanu jako obszaru dzikiego, niebezpiecznego, nieopanowanego przez człowieka, jeszcze-niestworzonego chaosu, to ciekawy kontekst dla tej tak ważnej w Biblii (między innymi w *Psalmach*, w *Pieśni nad Pieśniami*) metafory boskiej potęgi i piękna. Oto z jednej strony, z punktu widzenia człowieka, „dzikość” jest zła i wymaga aktu kreacji, czyli jej pokonania; zarazem jednak to właśnie owa nieopanowana dzikość jest świętością przekraczającą wszystko, co dostępne człowiekowi. Zrozumiała jest więc дума, z jaką Pan z Księgi Hioba opisuje potęgę potwornego Behemota (bliskiego krewniaka, jak się wydaje, zarówno Humbaby, jak i słynnego *Tygrysa* z wiersza Wiliana Blake’a⁷):

Oto Behemot, którego jak i ciebie stworzyłem. Tak jak wół żre trawę.

Patrz, jaka siła w jego łędźwiach i moc w mięśniach jego brzucha. Prężny swój ogon niby cedr, ścięgnią jego ud są mocno splecione. Kości jego jak rury z brązu. Żebra jego jak pręty żelazne.

On jest przedniejszym z dzieł Bożych.

(Hiob 40, 15–19, tł. Cz. Miłosz)

Natura to żywioł, życie nad-mierne, o nie dającym się opanować natężeniu, stające się przez to własnym zaprzeczeniem – chaosem, śmiercią. Naturę możemy obserwować wyłącznie spoza odgradzającej nas od niej granicy, będącej zarazem progiem naszego Domu. Tylko tu, w domu, czujemy się bezpiecznie. Każdy zaś, kto usiłuje wdrzeć się w niebezpieczną strefę lasu – musi porzucić kondycję ludzką. Jak już mówiliśmy, i jak wiedzą słuchacze baśni, każda istota o „zapachu człowieka” traktowana jest tu jako intruz. Ginie – tracąc życie lub przybierając nową, nie-ludzką postać. Ginie – z nadmiaru życia.

W zwiewnych nurtach kostrzewy, na leśnej polanie,
Gdzie się las upodobnia łące niespodzianie,
Leżą zwłoki wędrowca, zbędne sobie zwłoki,
Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,
Aż nagle w niecierpliwiej zapragnął żałobie
Zwiedzić duchem na przelaj zieleni samą w sobie.
Wówczas demon zieleni wszzechleśnym powiewem
Ogarnął go, gdy w drodze przystanął pod drzewem,
I wabił nieustannym rozkwitów pośpiechem,
I nęcił ust zdyszanych tajemniczym bezśmiechem,
I czarował zniszczoną wonnych niedowcieleń,
I kusił coraz głębiej – w tę zieleni, w tę zieleni!
A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,
W taką zamroc paproci, w takich cisz kurchany,
W taki bezświat zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy,
Że oto martwy w stu wiosen bezdeni,
Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni.

(B. Leśmian, *Topielec*)⁸

A jednak ten niepokonany żywioł ma w sobie coś pociągającego. Tak jak pociągające i kuszące potrafi być „zagubienie”, rozumiane jako stan egzystencjalny. Tylko ono – ta metafora (metonimia?) śmierci – choć budzi lęk, otwiera też drogę do tego, co naprawdę nowe, nieprzewidywane, fascynujące; jest jak alchemiczna *materia confusa*, niezbędna w akcie indywidualnej przemiany, „niedowcielenie”, pozwalające odrzucić uciążliwą, nadmierną pewność dotychczasowego istnienia.

Dlatego też Bolesław Leśmian, znakomity znawca żywiołu leśnego, nasycił swego „demonia zieleni” silnym erotyzmem. I choć trudno może byłoby doszukać się go w postaci Humbaby czy innych potworów leśnych, nie można w próbie charakterystyki Natury pominąć i tego jej aspektu. Przybiera ona bowiem niekiedy postać kobiecego demona, kobiety fatalnej, która kusząc swym czarem – jak Lilith z *Eposu o Gilgameszu* i Biblii, syreny Homera, nimfy ze źródła leśnego w Mysji, Mickiewiczowska nimfa śródleśnego jeziora Świteż, czy też nadreńska Lorelei – wciąga w podniecającą topiel łatwo wiernych mężczyzn. Jest to ten niepokonany erotyzm, który wiotką nimfę wodną zamieniał w oszalałą bachantkę, który „wabił”, czarował niszczącą pieszczotą („zniszczotą”), „nęcił ust zdyszanych tajemnym bezśmiechem”, „kusił coraz głębiej – w tę zieleni, w tę zieleni!”, w oszalamiające zagubienie.

Ta ponad-obfitość, życie nie ograniczone miarą człowieka, pleniące się w nad-miarze, „pośpiech nieustannych rozkwitów”, staje się wyuzdanym chaosem, orgiastycznym żywiołem, przynoszącym w końcu śmierć. Czym jest jednak ta śmierć – nie dowiemy się, póki jej nie zaznamy – póki żyjemy i póki nie zapłaciliśmy ceny, jaką jest „odczłowieczenie duszy”.

Erotyzm Natury, a także przekonanie, że rozsądek człowieka i jego namiętności nie mogą iść w parze, spowodowały wygnanie miłości – uczucia wprowadzającego w życie zgubny nieporządek, (albo też: ucieczkę miłości – uczucia nie potrafiącego znieść podporządkowania zniewalającym normom rozumu) poza obszar świata kształtowanego racjonalnie przez człowieka – do lasu.

Stąd wziął się oczywiście mit Arkadii, wielka zawsze popularność literackich sielanek, sentymentalne ogrody. Ten miłosny nurt kultury europejskiej pozbawiony jest jednak świadomości, że patron Arkadii, bożek Pan – starzec o młodzieńczych siłach – słynął z niezwykłej aktywności seksualnej. Rezygnując więc z wyrazistego erotyzmu grzeszy naiwnością, o której zdążyliśmy już tu powiedzieć, a nawet obłudą.

Ciekawsze z naszego punktu widzenia są teksty, w których pojawia się owa mroczna, *krepuskularna* dwuznaczność lasu i miłości. Jednym z nich jest średniowieczna opowieść o Tristanie i Izoldzie. Przedstawia ona miłość w sposób typowy dla dwunastowiecznej kultury dworskiej, ostro przeciwstawiając to uczucie nisko ocenianej normie społecznej, przejawiającej się jako instytucja małżeństwa. W planie przestrzennym konflikt ten pokazany jest jako wybór między dworem króla Marka a lasem: na zamku Izolda jest żoną, a Tristan wasalem; las pozwala odrzucić te role i oddać się uczuciu.

Sytuacja ta przypomina swą niejednoznacznością ocenę potężnych demonów leśnych – budzących lęk człowieka i dumę Boga. Oto niektóre wersje legendy przedstawiają pobyt kochanków w lesie jako grzeszne odstępstwo od świętych praw moralnych – wtedy normy społeczne utożsamione są z prawami boskimi; w innych jednak las jest przestrzenią świętą, władaną mocą ponad-ludzką, boską, a zatem jest wolny od przymusu praw obyczajowych. Przeżywana w lesie miłość nabiera cech świętości i upodobnia się do sakramentu.⁹ Dodajemy, że spełnienie miłości Tristana i Izoldy jest w opowieści utożsamione ostatecznie z ich śmiercią, obdarzoną jednak cechami roślinnej płodności: z grobów obojga kochanków wyrastają przecież i splatają się gałązki wiciokrzewu.

Myśl o magicznej, wolnej i leśnej miłości zawarta jest też w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej*. Jeden z bohaterów utworu, Lizander, mówi wyraźnie: „...przybyłem tutaj (do

lasu Ardeńskiego) / z Hermią – w obawie przed ateńskim prawem / Mieliśmy zamiar żyć z dala od miasta...”. I chociaż pełno tu elfów, duszków, nimf i kupidynów – nie jest to utwór sentymentalny. Wymagania gatunku sprawiły, że w historii tej nie ma wprawdzie nastroju posępności, a na dodatek kończy się ona dla wszystkich pomyślnie, ale jest w niej jednak obecny nocny niepokój, niepewność, a także – lekko tylko skrywany – erotyzm (Podszełka: „musimy dobrze przećwiczyć różne śmiałe efekty sceniczne i ob-sceniczne”).¹⁰

Prawdziwa miłość, miłość „leśna”, nie jest jednak łatwa. Wiemy już z *Pana Tadeusza*, że wnętrza puszczy bronią Trud, Trwoga i Śmierć. W istocie jednak te przeszkody są zarazem etapami trudnej drogi o charakterze wtajemniczenia, bo przecież choć tekst Mickiewicza ma postać przestrogi, to prawdziwym jego bohaterem jest oczekiwany śmieć, który podejmie niewykonalne dzieło i dotrze do celu – do matecznika.

Nadszedł czas, by dokończyć zaczęty wcześniej cytat:

A za tą mgłą na koniec (jak wieść gminna głosi)
Ciągnie się bardzo piękna, żyzna okolica,
Główna królestwa zwierząt i roślin stolica.
W niej są złożone wszystkich drzew i ziół nasiona,
Z których się rozrastają na świat ich plemiona;
W niej, jak w arce Noego, z wszystkich zwierząt rodu
Jedna przynajmniej para chowa się dla płodu.

Podobną w istocie myśl dostrzec można w słynnej *Legendzie o Graalu* Chretien de Troyes. Zapisana pod koniec XII w Szampanii, opowiada o odnowieniu świata w obu wymiarach: kosmicznym i egzystencjalnym, o potrzebie uratowania „Ziemi Jałowej” przez doskonałego rycerza, oraz o dojrzeniu Percevala. To nieokrzeseane pacholę, nieświadome nawet własnego imienia, staje się rycerzem godnym swego przeznaczenia. A cała historia zaczyna się i kończy w lesie; oto jej początek:

„Było to w porze, kiedy drzewa rozkwitają, w gajach puszcza się listowie, a na łąkach zielona murawa, kiedy ptaki od świtu wywodzą swą łaciną słodkie trele, a radość przenika serce wszelkiego stworzenia. Synaczek pani, wdowy po rycerzu, która ma dwór i włości wśród Śmiertelnego Lasu, zerwał się z łoża, żwawo okulbaczył podjezdźca (...). Wjeżdża w las i zaraz serce się mu rozwesela dla pięknej pogody i radosnego świergotania ptasząt – bo wszystko to miłe mu było.”¹¹

Las Percevala pełen jest wiosennej radości, ptasiego świergotu; nazywa się jednak *Forêt Gaste*, co można przetłumaczyć jako „zniszczony”, „pusty”, „śmiertelny” (w tłumaczeniach na współczesny język francuski używa się słowa *deserte*). Tylko tam bowiem, w pełnej niepokoju krainie śmierci, warto poszukiwać skarbu życia.

Jego istnienie – jak pokazuje to Rilke – ma jednak charakter dramatyczny:

W zwiędłym lesie jest ptaków wołanie,
wołanie bez powodu w zwiędłym lesie.
Lecz to okrągłe ptaków wołanie
spoczywa w chwili, co mu dała trwanie
wielkie jak niebo na zwiędłym lesie.
Posłusznie wszystko układa się w krzyk:
Krajobraz jakby leżał w jego dłoni,
gwałtowny wiatr jakby przylegał do niej,
a chwila, która chce ze siebie wyjść,
jest błada, niema, jakby znała ciszę
rzeczy, od których musi unieść każdy,
kto z tego krzyku wyszedł.
(R. M. Rilke, *Niepokój* tł. M. Jastrun)

Tylko zanurzenie się w mrocznym lesie, wystawienie na jego śmiertelną moc, zamieniającą w złudzenie wszystko, co

dotąd traktowaliśmy jako niepodważalną rzeczywistość, pozwala odkryć nowy świat. Taki właśnie las przedstawia Bergman w *Siódmej pieczęci*: zagubienie, nieprzydatność ludzkich zmysłów i wiedzy, niepokój ludzi obserwujących wyniesioną na stos czarownicę: w jej oczach, pustych, choć sięgających już poza horyzont tego świata, nie udaje im się niczego dojrzeć. Niczego – poza śmiercią, nie pozostawiającą żadnej nadziei.

A jednak rodzinie kuglarza Jofa – a zatem ludziom, którzy od tego, co w złudny sposób rzeczywiste, wyżej cenią realność cudów, którzy nie mają stałego domu – udaje się dotrzeć do końca burzliwej nocy; o świcie (mimo, że ich wóz w pewnej chwili się zatrzymał) osiągają kres lasu.

W pewnym sensie dzieło Bergmana składa się z dwóch odrębnych części, z których pierwsza – to cały film, druga zaś – to zaledwie ostatnia, krótka scena, należąca w istocie już do przyszłej, jeszcze nie opowiedzianej historii Jofa i Mii¹².

Podobną strukturę ma też film Felliniego *Noce Cabirii*. Historia ta opowiada o życiu pełnym złudzeń, o niespełnionych marzeniach i nieprawdziwych granicach, których przekroczenie niczego nie zmienia. Prawdziwym kresem ponownie jest dopiero las, dość jednoznacznie scharakteryzowany tu jako kraina śmierci (zachodzące słońce, zapadający zmrok, prowadząca na zachód droga „na skrót”, dziwne, brzydko pachnące kwiaty, jakich Cabiria nigdy jeszcze nie widziała). Istotnie ociera się tam o śmierć i traci wszystko, co miało dotychczas jakiegokolwiek znaczenie. Wtedy jednak rozpoczyna się właśnie druga część filmu – ostatnia jego scena, początek nowego życia Cabirii.¹³

Podobnie dzieli się na dwie części i nasze życie: na oswojoną, oraz dziką, obcą, „leśną”. W tej pierwszej czujemy się bezpieczni; druga – ta, która zawsze ma dopiero nadejść – budzi lęk. Zarazem jednak pierwsza, aktualna, kojarzy się z egzystencją monotonną i nudną, druga – pobudza wyobraźnię i kusi nieznanym.

Najczęściej jednak boimy się porzucić bezpieczną strefę, boimy się chaosu i zagubienia. Jeśli ktoś sądzi jednak, że pozostając w domu nie jest narażony na zagrożenie płynące z lasu – myli się. Całą sprawę można bowiem ująć odwrotnie: za każdym razem, gdy niszczyliśmy pewien ustalony ład – przywołujemy tym samym leśnego demona: „wywołujemy wilka z lasu”.

Na tym właśnie polegał przypadek Makbeta. Jest to historia nie tylko ludzkich dylematów etycznych. Jest to także historia braku odwagi. Można powiedzieć, że Makbet pragnął skarbu, ale nie potrafił stoczyć o niego prawdziwej walki z potworem leśnym. Jego zbrodnie zaburzyły jednak porządek ludzkiego świata, a zatem – zamieniły go w chaos. Potwór, wraz z wędrującym lasem, sam przyszedł do Makbeta.

Gdy w dzieciństwie słuchałem baśni o bohaterach udających się – wiadomo – za siedem gór, lasów, rzek, zadawałem sobie jedno przede wszystkim pytanie: gdzie to jest? Aż pewnego razu, w zupełnie dorosłym już wieku, przyszło mi spędzić noc w głębi dużego lasu, pod gołym niebem. Przebudziłem się wtedy w środku nocy i leżąc z głową na mchu dałem się ponieść wyobraźni, uległem fascynującej sile szumiących drzew (ledwie widzialnych na tle ciemnego nieba), tajemniczych trzasków, delikatnego tupotu nóg jakiegoś zwierzęcia... Było to zmysłowe dotykanie czegoś nierealnego. A na dodatek – działo się nieopodal miasta Avallon w Burgundii, którego nazwa w tradycji arturiańskiej oznacza krainę pośmiertnej szczęśliwości...

Tajemnica lasu wymaga odwagi. Zstąpienie w jego otchłań to obraz doświadczenia egzystencjalnego budującego nową tożsamość człowieka, a zarazem – przywracającego niejako

ponadindywidualną pamięć kultury, z tego doświadczenia przecież wyrastającej. O tym tajemnym, leśnym przejściu w strefę kryjącą w sobie pamięć ludzkości pisze Czesław Miłosz:

Te korytarze, którymi idę przy blasku pochodni
Słyszac jako woda kapie na strzaskane płyty.
W głąb, w głąb góry. W niszach popiersia przyjaciół,
Oczy ich marmurowe, tylko światło i cień
Kładą krótko na twarzach cierpki grymas życia.
Tak, coraz dalej, labiryntem w ciemne wnętrze,
Bez koboldów, z echem własnych kroków.
Aż pochodnia zgaśnie na niewiadomym zakręcie
I tam gdzie przeznaczone zamieni się w kamień.
Ale u wejścia, które zamknięte głazem lawiny będzie zapomniane,
W jodłowym lesie nad spadającym z lodowca potokiem,
Łania urodzi cętkowanego jelonka i powietrze rozwinie
Swoje piękne liściaste spirale innym oczom, jak mnie kiedyś.
I odkryta będzie na nowo każda radość poranka,
Każdy smak jabłka zerwanego w wysokim sadzie.

Więc mogę żyć spokojny o to co kochałem,
Ziemia poniesie akwedukty, amfory, świeczniki mosiężne,
A kiedy któregoś dnia psy goniące niedźwiedzia
Wpadną w skalną szczelinę i ludzie dalekich pokoleń
Odczytają na ścianach kanciaste nasze litery –
Zdziwią się, że z tego co ich cieszyło znaliśmy tak wiele
Choć nasz daremny pałac znaczy już tak mało.

(Te korytarze)

Nie ma tu ponadobfitej, żywiolowej płodności, jest natomiast subtelna „radość poranka”, „smak jabłka zerwanego w wysokim sadzie” i łania rodząca cętkowanego jelonka. Gwałtowną kreację zastępuje trwałość odcisniętej w kamieniu milczącej pamięci i dziedzictwo odradzających się pokoleń. A jednak w tych wysmakowanych obrazach odnaleźć można przejmujący nastrój otchłannej głębi czasu, nie dającego się pokonać przemijania, nieludzka moc, a nawet wspomnienie gwałtu („smak jabłka zerwanego w wysokim sadzie”); odbłask wieczności i ciągle żywe, płodne marzenie.

PRZYPISY

¹ Owa arkadyjska naiwność w ciekawy sposób przejawia się dziś w ideologii nazywanej ekologią. Słowo „ekologia” pochodzi bowiem od greckiego *oikos* – „dom”, a zatem sugeruje traktowanie środowiska naturalnego jak własnego domu. A przecież dom, to miejsce w którym – po pierwsze – powinienem czuć się bezpiecznie i wygodnie, a po drugie – miejsce, które mogę kształtować i urządzić całkowicie według mojej własnej woli (o tym mówi inne słowo pochodzące od greckiego *oikos* – ekonomia). Obie te ideowe właściwości domu są zresztą ze sobą ściśle powiązane: bezpiecznie i wygodnie czuć się mogę tylko tam, gdzie zaprowadzony został pewien odpowiadający mi porządek. Jest więc paradoksem, że „święta ekologia” pragnie traktować Naturę jak wielki Dom, zachowując ją zarazem w postaci nie zmienionej. Nie wiadomo też w końcu, czy w tym ujęciu wysoko ceniona przez zwolenników myślenia „ekologicznego” wolność właściwa będzie raczej niechętniej zmianom naturze, czy też światu podporządkowanemu ludzkim normom.

² O estetyce śmierci pisze Michel Guiomar, *Principes d'une esthetique de la mort*, Paris 1967, zob. s. 135n

³ Wg. J. Rostafiński, *Las, bór, puszcza oraz macecznik jako natura baśni w poezji Mickiewicza*, Rozprawy PAN w Krakowie, wydział filologiczny t. 60 nr 1, s. 10, Kraków 1921. Zob. też zacytowany dalej początek polskiego tłumaczenia *Boskiej Komedii* Dantego.

⁴ Tekst utworu Witwickiego podaje J. Rostafiński, op. cit., s. 19–21

⁵ Fragmenty z *Eposu o Gilgameszu* w tłumaczeniu R. Stillera, wyd. Warszawa 1980

⁶ Arvid Kapelrud, *Temple Building, a Task for Gods and Kings*, „Orientalia” 32, 1963, s. 56–62

⁷ Słowa: „Oto Behemot, którego jak i ciebie stworzyłem” brzmią jak odpowiedź na pytanie zawarte w wierszu Blake’a:

Tygrys, Tygrys, blask twój bije
W borach nocy, ale czyje

Oczy nieśmiertelne, czyje
Ręce rzeźbiły twą symetrię straszną?
(...)

Jakie piece, jakie formy
Wypalały mózg potworny?
Jaki giął go młot czy kleszcze
Żeby siał śmiertelne dreszcze?
(...)

(W. Blake, *Tygrys*, przeł. J. Waczków)

⁸ Intuicja poeticka doskonale potrafi uchwycić tak ważną w wyobraźni symbolicznej tożsamość żywiolów związanych z rozmaitymi formami anekumeny: topielec gnijący w gąszczu leśnym u Leśmiana; wyprawa zbuntowanego beduina na pustynię porównana do podróży przez morze w *Farysie* Mickiewicza; *Przejście przez las czerwony* – tytuł wiersza Tymoteusza Karpowicza nawiązujący do biblijnej przeprawy przez Morze Czerwone, itd. itd.

⁹ Podobnie niejednoznaczne oceny wywołują też rozmaite postacie mądrości: od społecznej zapobiegliwości mieszczańskiej do samotniczej kontemplacji mędrca chroniącego się (lub wygnanego) w lesie, w górach lub na pustyni.

¹⁰ Cytaty ze *Snu nocy letniej* Szekspira w tł. St. Barańczaka.

¹¹ Tłumaczenie Anny Tatariewicz. W przekładzie tym nazwa *foret gaste* oddana została jako „Las Przeklęty”.

¹² Zbigniew Benedyktowicz podkreśla, że tematem filmu Bergmana jest nie tylko śmierć, ale i miłość: „Są to niemal wszystkie jej twarze”. Z. Benedyktowicz, *Obraz i słowo (O scenariuszach Bergmana)*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, Warszawa (b.d.), s. 237

¹³ Zob. mój tekst *Noce Cabirii Federica Felliniego*, *Notatki antropologiczne*, „Kwartalnik filmowy” nr 2, 1993, s. 18–26