

Pamięć kultury i historia Międzymorza w eseju Jerzego Stempowskiego *Rubis d'Orient*

Małgorzata Zemła*

DOI 10.24425/rl.2021.137299

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 1 (364) PL

PL ISSN 0035-9602

Hostowiec jako artysta apolliński

W swoim niezwykle wpływowym dziele *Narodziny tragedii z ducha muzyki*¹ Fryderyk Nietzsche precyzyjnie oddzielił od siebie obszary kompetencji greckich bogów-opiekunów sztuk – Apollina i Dionizosa – kazał nam wyobrazić je sobie jako „oddzielne światy snu i upojenia”². Oba te „prądy”³ mają być – zdaniem niemieckiego filozofa – odpowiedzią na marność i grozę ludzkiego żywota. Sztuka apollińska – wywodzi dalej Nietzsche – podnosi codzienną rzeczywistość, będącą rodzajem złego snu, pełnego luk i niezrozumiałości, do doskonałości snu artystycznego, ukazując nam przy tym „radość i mądrość” artystycznego pozoru i zasnuwając jednocześnie – jakby welonem – *Ur-schmerz* egzystencji ludzkiej. W ten sposób czyni życie „możliwym i godnym przeżywania”,

* Małgorzata Zemła – dr, pracownik naukowy Ludwig–Maximilians–Universität, München. <https://orcid.org/0000-0001-7131-3176>

1 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] tenże, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. przeł. Leopold Staff, Warszawa 1907. (Niem. oryginał *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ukazał się po raz pierwszy w r. 1871).

2 Tamże, s. 22.

3 Tamże.

a dzieje się to także za sprawą „owego pełnego miary ograniczenia, owej wolności od dzikich wzruszeń”, którą narzuca „słoneczne oko Apollina [...]”, bo w razie przeciwnym „pozór oszukiwałby nas jako niezgrabna rzeczywistość”⁴ i fantazja przybrałaby cechy patologiczne.

Nietzsche dawał jednak pierwszeństwo zjednoczonemu z przyrodą artyście dionizyjskiemu, który w upojeniu (winem lub innymi środkami) z radością patrzył w otchłań, zrywając wszelkie zasłony. Wzorem dla tego ostatniego miał być Satyr, „współczujący towarzysz Dionizosa, w którym powtarza się cierpienie boga „jako uzmysłowienie płciowej wszechpotęgi przyrody, na którą Grek zwykł patrzeć z czci pełnym zdumieniem”⁵.

Jednocześnie twórca *Narodzin...* przyznawał, że bez udziału Apollina misteria dionizyjskie nie mogłyby stać się zjawiskiem artystycznym. Stało się to możliwe dopiero gdy, pod przemożnym naporem Dionizosa, bóg światła zawarł z nim zgodę, narzucając mu jednocześnie swoje zasady: „Poznaj samego siebie” i „Nie za wiele”⁶. Owocem tej zgody była – zdaniem niemieckiego filozofa – tragedia attycka.

Siła „Narodzin tragedii...” nie leży w docieklivosti autora i odkrywczosci jego badań⁷. Nietzsche nie powiedział nam prawdy o mitach Apollina i Dionizosa i ich oddziaływaniu na sztukę antycznej Grecji, tym bardziej, że do czasów nowożytnych zachowały się tylko bardzo późne, syntetyczne ich wersje. Stworzył raczej bardzo wpływowy mit o tych mitach (meta-mit), o dużej sile oddziaływania na artystów, szczególnie w pierwszej połowie XX wieku. Decydujące okazały się chyba przede wszystkim walory literackie tego dzieła⁸ i trudno wyobrazić sobie ambitnego literata (nie-awan-gardystę), który by go w pierwszych dwóch a może trzech dekadach ubiegłego wieku nie czytał; Karol Szymanowski uważał je podobno nawet za jedną z dwóch – obok *Rozmów z Eckermannem Goethego* – najpiękniejszych ksiązek świata⁹. Toteż wiele zjawisk literackich pierwszej połowy XX wieku daje się pomyśleć jako bardziej lub mniej związane z *Narodzinami tragedii...*

Oddziaływanie tego dzieła widoczne jest bardzo wyraźnie w literaturze rosyjskiej, gdzie estetyczne preferencje Nietzschego wpłynęły na symbolistów i ich dionizyjskie metapoetyki. Niemiecki filozof potępiał jednostronnie apollinijską sztukę nowożytną, w szczególności zaś idyllę pasterską¹⁰; linia

⁴ Tamże, s. 24.

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Tamże, s. 29.

⁷ O źródłach poglądów Nietzschego pisze Günter Wohlfart; zob. tenże, *Narodziny tragedii Nietzschego*, przeł. z języka angielskiego Artur Przybysławski, „Sztuka i filozofia” 15 (1998), s. 45–57.

⁸ Jest to oczywiście ocena „zryczałtowana”. W sposób bardziej zróżnicowany (i krytyczny) ocenia walory literackie tego dzieła G. Wohlfart, dz. cyt. s. 54.

⁹ J. Iwaszkiewicz, *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976, s. 29.

¹⁰ „Tak satyr, jak i sielankowy pasterz naszych nowszych czasów, są obaj płodami

apollinińska powraca jednak ze szczególną siłą około roku 1910, głównie za sprawą – wydających pismo *Apollon* – Akmeistów. Obecność dwu tak znacznych formacji zainspirowała w rusycystyce niemieckojęzycznej badania typologiczne w oparciu o opisywane tu dzieło Nietzschego¹¹. Renate Lachmann natomiast nazywa adeptów Apollina „pisarzami pamięci”¹², gdyż to pamięć właśnie jest ich idealnym światem, w którym spełnia się w wieku XX królestwo boga światła. Nieco później Hansen-Löve tak pisze o apollinińskiej nostalgii i kulturze pamięci:

Podobnie jak Kalipso¹³, która pragnęła zatrzymać na obczyźnie tułacza i arcynostalgika Odyseusza, ażeby należał do niej i nie oddawał się swoim snom o ojczyźnie, także w „kaliptycznej” kulturze pamięci chodzi o ojczyznę i obczyznę, ową „nauzeatykę” i tęsknotę, które odznaczają gnostyka w jego *Geworfenheit* jako Wiecznego Tułacza-Ahasvera: będąc zawsze na obczyźnie, szuka on nieustannie wyjścia z labiryntu, powrotu do Krainy Światła, na Tamtą Stronę, która oznacza dzieciństwo, ojczyznę, „jego” kulturę [...]. „Kaliptyk” przędzie ciągle sieć swoich wspomnień, by odnaleźć wreszcie stały grunt pod nogami – pamięć. Nie ma dla niego domu, nie mówiąc już o powrocie do ojczyzny. Jedynie dzięki tkaninie sztuki i pracy nad pamięcią kultury może on przebić mur, oddzielający Tutaj i Tam (symboliczne *zdes’* i *tam*), Tę- i Tamtą Stronę, banalny świat materialny i tamten *mir inoj*, dokąd zaprowadzić może tylko największa biegłość w sztuce i stosowna dla niej wiedza – gnoza.¹⁴

ku pierwotności i naturalności zwróconej tęsknoty; lecz jakim silnym nieustraszonym uchwycem sięgnął Grek po swego człowieka leśnego, jak wstydliwie i miękko cackał się człowiek nowoczesny z pochlebnym obrazem delikatnego, grającego na flecie, rozpieszczonego pasterza! [...] Satyr był czemś wzniosłem i boskiem: takim musiał się zdawać zwłaszcza boleśnie złamanemu spojrzeniu człowieka dyonizyjskiego. Strojny, skłamanym pasterzem byłby go był obraził: oko jego zatrzymywało się ze wzniosłem zadowoleniem na niezakrytych i niespaczonych, wspaniałych znakach pisma przyrody; tu starta została illuzja kultury z prawzoru człowieka, tu odsłaniał się człowiek prawdziwy, satyr brodaty, wołający radośnie do swego boga. Przed nim kurczył się człowiek kulturalny w kłamliwą karykaturę” (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, dz. cyt., s. 32).

- 11 Zob. przede wszystkim A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band 3, Wien 2014, s. 125–146.
- 12 R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.
- 13 *Kalyptein* oznacza w grece „chować, kryć”. Artysta apolliniński ukrywa grozę istnienia, stąd też sztuka apollinińska jest według Hansena-Löve *kaliptyczna* – w przeciwieństwie do dionizyjskiej, zrywającej wszelkie zasłony, *apokaliptyki*.
- 14 A.A. Hansen-Löve, *Eine Ästhetik der Kalyptik. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov*, [w:] *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann* [Die

Trudno mi rozwodzić się w tym artykule nad przydatnością omawianej typologii dla historii literatury polskiej w wieku XX w ogóle¹⁵; na pewno sprawdza się ona jednak w przypadku Jerzego Stempowskiego. Niewielu jest bowiem polskich mistrzów słowa, których tak jednoznacznie kojarzyć można z apollińskim modelem sztuki i artysty, jak to jest w przypadku Hostowca¹⁶. Jerzy Stempowski wciela typ artysty apollińskiego – szczególnie w fazie, poprzedzającej jego współpracę z paryską „Kulturą”, czyli do roku 1950 – w wyjątkowo czystej postaci. Oznacza to przede wszystkim, że kultura stanowi dla niego sferę idealną, która nie ma nic wspólnego z szorstką i nieprzyjazną rzeczywistością. Poza tym idealnym światem kultury Stempowski wszędzie czuje się obco – fakty biograficzne stanowią tutaj często tło artystycznej autostylizacji. Szwajcarska emigracja była właściwie jedną z wielu, w które Hostowiec czuł się „wrzucony” (*geworfen*). Prawdziwa katastrofa kultury europejskiej wydarzyła się dla niego już w roku 1914 – wybuch I wojny światowej oznaczał wszak kres kultury wschodniej części niegdyśjszej Rzeczypospolitej szlacheckiej, a zatem także koniec ojczyzny Stempowskiego w dolinie środkowego Dniestrzu. W roku 1914 Stempowski osiągnął również według ówczesnego prawa pełnoletność, tj. ukończył 21 lat, a to oznacza, że „wgnany” został wtedy także z raju dzieciństwa.

Hostowiec określał się często również jako człowiek Oświecenia i nieustannie podkreślał swoje poczucie obcości wobec rzeczywistości Polski międzywojennej. Poglądy te były zgodne z ogólną strategią Stempowskiego, by radykalnie oddzielać epokę Oświecenia od rzeczywistości wieku XX.

Także literacka „ojczyzna” Stempowskiego leżała w czasach odległych. Poetykę eseju próbował on powiązać z tradycjami o wiele starszymi, przede wszystkim zaś z literaturą łacińską. Wiktor Weintraub dostrzegł u Stem-

Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13], red. S. Frank/E. Greber i inni, München 2001, s. 524–555, tu s. 525). Przekład M.Z.

- 15 Wydaje się, że stosowane do tej pory określenie (neo)klasycyzm jest trafniejsze. Artyści apollińscy są oczywiście (neo)klasycystami; można do nich odnieść wszystkie cechy typologiczne tego prądu, wymieniane w syntetycznym artykule Anny Nasiłowskiej (A. Nasiłowska, *Klasycyzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1992, s. 453–460). (Neo)klasycyzm cechuje wg Nasiłowskiej „dążenie do doskonałości formalnej”, „dystans wobec awangardowego nowatorstwa”, „przywiązanie do antyku, szacunek dla całego dorobku przeszłości”, „tworzenie «poezji kultury», posługiwanie się toposami i mitami kręgu śródziemnomorskiego”, „jasność, zwięzłość, równowaga” itp. (tamże, s. 460). Nie należy natomiast doszukiwać się u wszystkich (neo)klasycystów skłonności do gnozy.
- 16 Pierwszy o Stempowskim jako artyście apollińskim pisał chyba Wojciech Karpiński (W. Karpiński, *Książki zbojeckie*, Warszawa 1996, s. 49–58, zob. s. 54. Pierwsze wydanie ukazało się w 1988 r.).

powskiego poufałe związki nie tylko z autorami antycznego Rzymu, ale także z neolacińskimi: „Stosunki jego z pisarzami klasycznymi odznaczały się intymnością, znamioną dla elity kulturalnej czasów Montaigne’a i Kochanowskiego, ale zupełnie wyjątkową w naszych czasach”¹⁷. Tak radykalne odgródzenie się od modernizmu (nie mówiąc już o awangardzie) jest nawet wśród pisarzy apollińskich wyjątkowe. Trudno w tym krótkim artykule w pełni udowodnić tę tezę, ale wiele przemawia za tym, że „bezdolność” Stempowskiego posiada cechy gnostyckie¹⁸.

W emigracyjnej eseistyce – a częściowo także i wcześniej – idealną krainą pamięci jest dla Stempowskiego Międzymorze¹⁹ i jego pomniejszych regiony,

- 17 W. Weintraub, *Bukoliki Jerzego Stempowskiego*, [w:] tenże, *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia, sylwetki, szkice literackie*, Kraków 1994, s. 140–146, tutaj s. 140. Pierwodruk w londyńskim piśmie emigracyjnym „Wiadomości” 20 (1971).
- 18 Trop gnozy dostrzegł u Stempowskiego już Konstanty A. Jeleński w recenzji „Esejów dla Kasandry” (1961), śledząc uważnie wykładnię *Zapisków z martwego domu* Dostojewskiego u Hostowca. Na ten temat pisze także nieco obszerniej Magdalena Grochowska (M. Grochowska, *W zasięgu sceptycyzmu i Sens katastrofy*, [w:] taż, *W czasach szaleństwa. Hertz – Filozofów – Stempowski – Moltke. Z posłowiem Anny Wolff-Powęskiej*, Warszawa 2019, s. 446). Warto także przytoczyć wypowiedź Magdaleny Chabier (edytorki pism Stempowskiego): „Kiedy w 2014 roku przygotowywałam do wydania zbiór esejów, weszłam bardzo głęboko w tę twórczość [...]. Stempowski wynurzał się z niej niemal fizycznie, wraz ze swoją bezdolnością, która zaraża... Poczułam w sobie tę bezdolność, trudną do sprecyzowania, bo nie łączyła się z poczuciem konkretnego braku. Było to raczej duchowe doświadczenie nieprzynależności, niedopasowania do świata.” (M. Grochowska, dz. cyt. s. 448). Inklinacje Stempowskiego do gnozy nie umniejszają wcale jego pedagogicznego zaangażowania w zachowanie ciągłości kultury, o którym pisze obszernie Dorota Sieroń-Galusek (por. D. Sieroń-Galusek, *Moment osobisty: Stempowski, Czapski, Miłosz*, Katowice 2013).
- 19 Międzymorze to tradycyjne określenie terytorium, rozciągającego się między Bałtykiem na północy a Morzem Czarnym na południu; na wschodzie i na zachodzie obszar ten nie ma natomiast naturalnych granic. Ogólnie można powiedzieć, że Międzymorze stanowiło do poł. XVII w. obszar ekspansji Polski, a później – Rosji; ale historia *Intermarium* jest o wiele bardziej skomplikowana. Pojęcie Międzymorza było w odrodzonej po pierwszej wojnie światowej Polsce źródłem idei federacyjnych – silna Europa Środkowo-Wschodnia miała stanowić wsparcie dla Polski, która do tej pory musiała samotnie przeciwstawiać się Rosji. Koncepcje te zostały zarzucone przez Józefa Piłsudskiego po Traktacie Ryskim (1921). Poza Polską cieszyły się one niewielkim poparciem, szczególnie wtedy, gdy łączone były z tzw. ideą Jagiellońską, kojarzoną z roszczeniami Polski do odgrywania wiodącej roli w regionie. Idea *Intermarium* odżyła jednak po drugiej wojnie światowej. Jan Kieniewicz tak o tym pisze: „Jest rzeczą godną odnotowania, że Środkowoeuropejskie Kluby Federalne powstałe po 1945 w Rzymie, Londynie, Paryżu, Brukseli obejmowały

zaś sposobem pisania o nim – idylla. Idylla powraca zresztą u wielu apollińskich pisarzy, jednak rzadko w czystej, nieco antykwarycznej postaci idylli pasterskiej, jak to jest u Hostowca. Już Weintraub zauważył nieprzystawalność mitu Arkadii i „topograficzno-historyczno-socjologicznego studium”, jakim jest *La Terre Bernoise*²⁰. Ale poetyka kontrastu, którą operuje idylla i nieodłączna od niej idealizacja²¹ nie daje się także pogodzić z gatunkiem eseju. Takie krytyczne uwagi mają uzasadnienie także w stosunku do eseju *W dolinie Dniestru*²².

wychodźstwo z całego terytorium między Adriatykiem, Morzem Czarnym a Bałtykiem. Pojęcie *Międzymorza* rozciągnięto wtedy na obszar bałkański – włącznie z Grecją. Manifest ogłoszony 28 sierpnia 1945 wydano w imieniu ludów *Intermarium*, nazwę tę przyjął Biuletyn wydawany przez Środkowoeuropejski Klub Federalny w Rzymie. Projekt konwencji Unii Regionalnej Krajów Europy Środkowowschodniej przewidywał związek państw o charakterze wybitnie politycznym, zbliżonym do ówczesnych pomysłów zachodnioeuropejskich [...]. Deklaracja ogłoszona w Paryżu 5 kwietnia 1947 wskazywała jasno na dążenie federalistów do stworzenia jednego organizmu europejskiego z udziałem demokratycznych Niemiec.” (J. Kieniewicz, „*Intermarium*” po latach, [w:] tenże, *Spotkania Wschodu*, Gdańsk 1999, s. 194–220, tu s. 211). Po wojnie koreańskiej idea ta została znowu zarzucona; paryska „Kultura” zastąpiła termin *Międzymorze* wprowadzoną przez Juliusza Mieroszewskiego „doktryną ULB (Ukraina–Litwa–Białoruś)”. Zob. też J. K o r e k, *Idea zjednoczenia Europy Środkowo-Wschodniej, Idea neutralizacji i federacja Europy Środkowo-Wschodniej, i Orientacja wschodnia* [w:] tenże, *Paradoksy paryskiej „Kultury”. Ewolucja myśli politycznej w latach 1947–1980*, Stockholm 1998, s. 88–99, 154–167, 225–244 i 271–276. Literatura dotycząca *Międzymorza* jest dzisiaj oczywiście bardzo obszerna; podane tu starsze już nieco tytuły powinny służyć tylko ogólnej orientacji w temacie, gdyż przedmiotem niniejszego artykułu nie są historyczne i polityczne przemiany pojęcia *Intermarium*.

²⁰ W. Weintraub, dz. cyt., s. 145.

²¹ Przedstawiana w idylli na ogół dość schematycznie rzeczywistość historyczna jest tylko negatywnym tłem dla kontrastującej z nią samej sielanki. Ta ostatnia stanowi rekonstrukcję stanu „sprzed upadku” i wyraża regresywną tęsknotę za utraconym rajem, złotym wiekiem ludzkości itp. Model myślowy obejmuje tu świadomość, że przywrócenie tego stanu nie jest możliwe; idylla może być tylko jego – mniej czy bardziej udanym – naśladownictwem. Od sielanki nieodłączna jest idealizacja – stosowana oczywiście świadomie jako środek artystyczny (zob. M. S e d m i d u b s k ý, *Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcovas Babička*, [w:] A. Guski, *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcovas Babička*, Berlin 1991, s. 27–79, tu przede wszystkim s. 28).

²² Esej ten ukazał się o raz pierwszy w antologii *Kraj lat dziecińczych*, Londyn 1941. Cytaty w niniejszym artykule pochodzą z następującego wydania: J. S t e m p o w s k i, *W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie*, red. Andrzej Stanisław Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 9–31; (cytaty w tekście lokalizuję skrótem: *WDD* z numerem strony).

Za początek drugiej fazy twórczości Stempowskiego o Międzymorzu należy uznać publikację *Eseju dla Kasandry* w „Kulturze” w 1950 roku²³. Idylla zaczyna tu tracić na znaczeniu: zainteresowania eseisty kierują się teraz ku dziejowości i historiografii. Poczesne miejsce w eseistyce Hostowca tego okresu zajmuje esej *Rubis d’Orient* z cyklu *Notatki niespiesznego przechodnia*²⁴.

Pamięć i historia w eseju *Rubis d’Orient*²⁵

Tematem eseju *Rubis d’Orient* jest pamięć kultury, której nośnikiem jest literatura. Ale pamięć – tym razem osobista pamięć podmiotu eseju – jest również czynnikiem generującym tekst a także swoistym literackim sposobem postępowania (*Verfahren*). Osobiste wspomnienia podmiotu mówiącego przekazywane są przy tym niejako w sposób obiektywny. W przeciwieństwie do eseju *W dolinie Dniestru* w *Rubis d’Orient* Stempowski poszukuje modelu literatury, w którym idealny świat kultury dałby się pogodzić z rzeczywistością historyczną.

Pamięci przyporządkowana jest tu stylistyczna i myślowa figura ruchu w czasie i przestrzeni: Stempowski wspomina odbytą przez siebie niegdyś podróż po Międzymorzu; z podróżą tą skojarzony jest temat ucieczki, a także przekraczania granic w dosłownym i przenośnym sensie słowa. Poszczególne cząstki eseju przybierają postać znanych już z *Nowych marzeń niespiesznego przechodnia*²⁶ myślowych „przechadzek”. Również w tytule

²³ Pierwotnie opublikowany w „Kulturze” 9 (1950). Przejście od pierwszej do drugiej fazy twórczości nie powinno być postrzegane jako całkowite zerwanie Stempowskiego z dotychczasowymi poglądami.

²⁴ Pod tym tytułem Stempowski publikował prawie co miesiąc swoje zapiski w „Kulturze” między rokiem 1954 a 1968. Tytuł ten nosi również niewielki wybór z tej kolumny w tomie zbiorowym *Eseje dla Kasandry* (Paryż 1961). Wybór ten obejmuje zarówno fragmenty, jak i całe utwory, które powstały w różnym czasie a opublikowane zostały w następującej kolejności: *Rubis d’Orient* (1954), *Nad wodospadem w Szafuzie* i *Mali artyści* (1959), *Granice literatury* (1958), *Kłopoty recenzenta muzycznego* (1958), *New Look* (1958) i *Po powodzi* (1959). Jerzy Timoszewicz publikuje w swoim wyborze krytyki literackiej Stempowskiego trzecią, piątą oraz szóstą część tego eseju jako osobne teksty. Zob. J. Stempowski, *Polska krytyka literacka, tom II: Klimat życia i klimat literatury 1948–1968*, wybór i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 158–185. Pełne wydanie książkowe *Notanika...* ukazało się w 2012 roku (J. Stempowski, *Notatnik niespiesznego przechodnia*, zebrał i notą wstępną opatrzył Jerzy Timoszewicz, oprac. Dorota Szczerba, Warszawa 2012).

²⁵ Pierwsza wersja tej części artykułu ukazała się w mojej książce (M. Zemła, *Der „polnische Essay” und seine kulturmodellierende Funktion. Jerzy Stempowski i Czesław Miłosz*, München 2009, s. 135–155).

²⁶ Esej ten został po raz pierwszy opublikowany w roku 1935.

cyklu publikowanych w „Kulturze” tekstów, których częścią jest *Rubis... – Notatki niespiesznego przechodnia* – Stempowski zapowiada ten artystyczny sposób postępowania.

Ruch jako zasada konstrukcyjna tekstu przeciwstawiony jest tu zupełnie innej zasadzie, dosyć zaskakującej w eseju. Temat pamięci kultury rozwijany jest mianowicie przy pomocy obiektów, które na pierwszy rzut oka zdają się nie mieć ze sobą nic wspólnego: pierwsza „przechadzka” jest rodzajem krótkiego rozważania na temat kamieni szlachetnych, druga – opisem trudnych warunków życia w Besarabii, Mołdawii i Rumunii²⁷, przechadzki trzecia i czwarta traktują o literaturze. Części te połączone są ze sobą w dwojaki sposób: z jednej strony na zasadzie asocjacyjnej, co sprawia wrażenie swobodnej wędrówki myśli od tematu do tematu; równocześnie za pomocą leitmotivów budowana jest w eseju sieć połączeń – tak że poszczególne części eseju okazują się w końcu doskonale ze sobą powiązane. Poza tym każdy z segmentów-przechadzek posiada temat główny i poboczny. Powiązanie tych tematów jest raczej aluzyjne. Do tematu pobocznego nawiązuje nie następna, lecz dopiero trzecia z kolei część, z pominięciem drugiej.

Ta druga zasada konstrukcyjna eseju *Rubis d’Orient* nawiązuje do manierystycznego i barokowego konceptu. Między obiema zasadami – swobodnym, asocjacyjnym ruchem myśli połączonym z ruchem w przestrzeni oraz konceptem panuje stosunek dialektyczno-antynomiczny – figura konceptu przeciwdziała eseistycznej zasadzie „myślenia w ruchu”²⁸: o ile ta ostatnia jest dynamiczna i zdaje się posuwać pociąg myślowy „po prostu” naprzód, o tyle druga, statyczna, zmusza do zatrzymania i odwoływania się do części poprzednich, opóźniając w ten sposób myślową podróż i stwarzając nowe, zaskakujące powiązania znaczeń.

27 Dla Stempowskiego istotna jest nie tyle polityczna, co kulturalna więź regionów Międzymorza. Besarabia jest to obszar nad Morzem Czarnym, położony między Dniestrem a Prutem, który w XIV w. należał do Hospodarstwa Mołdawskiego, a w roku 1812 przyłączony został do Rosji. Jego południowa część należała w latach 1858–1878 do Rumunii; delta Dunaju ma jeszcze bardziej skomplikowaną historię. Między 1878 a 1915 Besarabia znajdowała się znowu w Rosji, a w latach 1918/1920 stała się znowu częścią państwa rumuńskiego (do 1940 r., a potem w latach 1941–1944). Pomiedzy tymi datami i po drugiej wojnie światowej Besarabia była częścią Mołdawskiej Republiki ZSSR. Dzisiejsza Republika Mołdawii w największej swej części leży na terenie dawnej Besarabii. Mołdawia historyczna była ok. 1360 suwerennym księstwem, które w r. 1387 stało się polskim lennem a w latach 1504–1505 było wasalem osmańskim. W roku 1775 Mołdawia odstąpiła Austrii Bukowinę; w 1806–1812 była zajęta przez Rosję. 1858–1861, po zjednoczeniu Mołdawii i Wołoszczyzny, powstało Księstwo Rumunii.

28 Wyrażenie Jeana Starobinskiego. Zob. tenże, *Montaigne en Mouvement*, Paris 1982.

„Przechadzka pierwsza”

Jak już wspomniano, pierwsza przechadzka jest rodzajem rozważania na temat szlachetnych kamieni, przede wszystkim wymienionych w tytule azjatyckich rubinów. Od początku szczególnie wyeksponowane zostaje ich podobieństwo „do kropel krwi i ropy zastygłych na brzegach ran” (E 315)²⁹. To, że rubiny, kamienie szlachetne, część natury nieorganicznej, o której wiemy, że jest szczególnie odporna na wpływy zewnętrzne, przypominają nam o podatności na zranienia ludzkiego ciała, czyni je właśnie szczególnie cennymi: ich wartość symboliczna podnosi wartość materialną.

Tematem dalszych rozważań w eseju pozostaje wartość rynkowa kamieni szlachetnych. Stempowski jako były korespondent prasowy i giełdowy analityk nadaje im pozory chłodnej analizy, przypomina jednak o ich dawnej roli talizmanów („W starych powieściach drogie kamienie grają rolę talizmanów”, E 315). Ta wskazówka przenosi rozważania w inny wymiar:

Z najgorszych przygód wychodzono cało wyjmując z kieszeni jeden z tych bezcennych kamieni, które można było wszędzie zamienić na konia, bezpieczne ukrycie, gościnę, wikt i opierunek. W okresach niepewności życia i posiadania kamienie były najbardziej poszukiwaną formą inwestycji kapitału. Łatwe do ukrycia, ważyły niewiele. W tej postaci można było wynieść wielki majątek uciekając wplaw przez rzekę. (E 315)

Kamienie szlachetne mogą według Stempowskiego wprawdzie tracić na wartości, zwłaszcza gdy przychodzi im konkurować im z bardziej nowoczesnymi formami lokaty kapitałowej, jednak tylko one mają wartość absolutną, wartość życia, która sprawdza się „podczas wojen, masakrów i rewolucji” (E 315f.). Właśnie ta wartość absolutna pozwala nazywać je talizmanami. Wtórny znaczeniem talizmanu jest „pamiątka”. Do tego drugiego znaczenia nawiąże Stempowski później.

Na koniec, jakby mimochodem, pojawia się drugi temat „pierwszej przechadzki”, którym jest sztuka:

Podobnym potrzebom odpowiadały modlitewniki zdobione ręcznymi rysunkami Dürera lub Holbeina, miniatury i miniaturowe rzeźby koreańskie, pozwalające mieć całe muzeum w jednej kieszeni. (E 316)

Również sztuka ma więc podwójną wartość. Temat ten nie jest jednak kontynuowany podczas następnej przechadzki.

²⁹ Krzepnący na brzegach ran jasny płyn to zwykle nasycona leukocytami surowica, a więc nie ropa. Ropa pojawia się w zainfekowanych, a więc „starych” ranach, jest bardzo gęsta i tworzy pęcherzyki lub torebki ropne.

„Przechadzka druga”

W drugiej części eseju rozważane są warunki życia mieszkańców terytorium graniczącego z Morzem Czarnym, które w różnych epokach nazywano Besarabia, Mołdawia i Rumunia. Z częścią pierwszą łączy drugą przechadzkę pytanie, jakie warunki są konieczne, by drogie kamienie mogły zostać zastąpione przez przekazy bankowe. Otóż konieczna do tego zewnętrzna i wewnętrzna stabilność nie były możliwe na opisywanych terenach już z powodów topografii:

Kraje góryste, gdzie każdego przejścia broniły warowne zamki, sprzyjały ciągłości i pewności posiadania. Kraje płaskie, otwarte ze wszystkich stron nie miały ku temu warunków. Obyczaje, jakie się w nich ustaliły, były na miarę panującej w nich niepewności. (E 316f.)

Po raz pierwszy niepewność warunków życia na obszarze Międzymorza przeciwstawiona zostaje w eseju bezpieczeństwu i pewności innych zakątków Europy. Z drugiej strony, między tematami pierwszej i drugiej części eseju pokazane zostaje podobieństwo poprzez wprowadzenie *leitmotivów*. Pierwszym jest motyw Wschodu, używany tutaj w bardzo szerokim znaczeniu: rubiny pochodzą z Azji, a Wschód z części drugiej to terytorium w Europie Środkowo-Wschodniej. Skojarzenie rubinów i Międzymorza prowadzi do wniosku, że „Wschód broczy krwią” i nawiązuje do porównania rubinów i kropli krwi z części pierwszej. Tematy pierwszej i drugiej części pozostają jednak przy tym wszystkim antytetyczne w tym sensie, że trwała wartość rubinów przeczy nędzy i prowizoryczności życia na opisywanym terytorium.

Szkicując obraz Międzymorza, Stempowski wraca do wspomnień podróży, którą odbył w 1909 roku³⁰. Niektóre z tych wspomnień opisywane były przez niego wiele lat wcześniej w eseju *W dolinie Dniestru*. Te same wspomnienia spełniają w *Rubis d'Orient* jednak inną funkcję, a dzieje się to poprzez wymianę lub inne wypunktowanie detali. Najpierw pojawia się znacznie skrócony w porównaniu do „W dolinie Dniestru” opis położonych po obu brzegach tej rzeki twierdz Chocim i Żwaniec z anegdotycznym wspomnieniem własnego przodka:

Jeden z moich przodków był mianowicie komendantem garnizonu granicznego w leżącym na drugim brzegu Dniestru Żwancu i z komendantem tureckiego Chocimia wymieniał uprzejme listy i drobne upomniki, z których kilka zachowało się u mojego dziada. (E 317)

³⁰ Zob. J. Stempowski, *W dolinie Dniestru...*, s. 213.

Największe różnice rzucają się w oczy w opisie leżącego w pobliżu miasteczka. W *dolinie Dniestru* na plan pierwszy wysuwa się jego wielokulturowy i orientalny, niemal bajkowy charakter:

Na sąsiednim wzgórzu stał pośród cmentarza wysmukły minaret. Islam cofnął się już dość dawno z tych okolic, ale wspomnienia jego były jeszcze żywe. Rynek chocimski zachował nie tylko nazwę bazaru, ale i wygląd targu wschodniego. Był to istny labirynt ażurowych konstrukcji drewnianych o płaskim dachu. (WDD 24)

Niezwykły sposób prowadzenia handlu w tym miasteczku w ogólny sposób wyjaśnia, jak w tych trudnych warunkach udało się zachować kulturową różnorodność:

W dzień targowy towary leżały w słońcu na szerokich wystawach z desek, pozwalających jednym rzutem oka objąć całą zawartość sklepu. W razie alarmu kupcy mogli w mgnieniu oka zwinąć swe dobytki i zniknąć w zaroślach. Długie wieki rabunków przez wygodniałe wojska i fantastycznych egzakcji potentatów wytworzyły typ handlu, w którym nawet zamożni kupcy zachowują zawsze wygląd wędrownych handlarzy, gotowych zniknąć zawsze jak kamfora. Fantastyczna reglamentacja handlu wywołała dziś znów pojawienie się tego typu handlu w wielu krajach Europy Wschodniej. (WDD 24)

Bieda w tym pasażu jest zjawiskiem powierzchownym i mylącym. Kupcy tylko zachowują się tak, jakby byli biedni, gdyż ich dobrobyt musi zostać ukryty przed agresorem. Jest to jakby część gry, którą mieszkańcy prowadzą wytrwale, ratując w ten sposób własną wyjątkową kulturę. Użycie przymiotników „fantazyjny” (wg Doroszewskiego „niezwykły, wytworzony przez fantazję”) w odniesieniu do przymusowego ściągania należności w naturze i podatkach i „fantastyczny” (w sensie „odrealniony”, „dziwny”) w stosunku do wojennych ograniczeń swobody handlu, a także żartobliwy frazeologizm „zniknąć jak kamfora” stwarzają wrażenie, że mamy tu do czynienia z grą o życie, którą mieszkańcy tego regionu prowadzą z lekkością i brawurą.

Zupełnie inaczej opisywane jest to samo miasteczko w eseju *Rubis d'Orient*:

Leżące o parę kilometrów dalej miasteczko miało pozory trwającej przez wieki tymczasowości, właściwej miasteczkom tej części Europy. Jednopiętrowe, ubogie domy drewniane stały wzdłuż paru sumarycznie zabrukowanych ulic. Na rynku odbywał się tego dnia jarmark, na którym uderzyła mnie budowa straganów, pozwalająca jednym rzutem oka ogarnąć wszystkie znajdujące się w nich towary, i pewien szczególny wygląd kupców. Jak się dowiedziałem, byli oni w większości synami, wnukami i prawnukami kupców zamieszkałych od

dawna w Chocimiu i pamiętających liczne okupacje i zmiany reżimów. *Business* ich miał więc cechy ciągłości i trwałości odpornej na zmiany losu. Mimo to wyglądali tak, jak gdyby na umówiony gwizdek gotowi byli w każdej chwili zniknąć razem z towarami w zaroślach. (E 317)

Tutaj mieszkańcy zużywają większość swojej energii, by dopasować się do trwającego stulecia prowizorium, a obrazy miasteczka przynębiają biedą; nawet bazar pozbawiony zostaje orientalnej oprawy i staje się zachodnim jarmarkiem.

W podobnie utrwalonym prowizorium żyją również mieszkańcy położonej dalej na południe Mołdawii. Podróżnemu rzucił się tam przede wszystkim w oczy brak drzew wokół domów i gospodarstw: „Kalkulacje mieszkańców były widocznie tak krótkoterminowe, że żaden z nich nie liczył się z możliwością korzystania z dobroczynnego cienia posadzonych przez siebie drzew” (E 318). Owa prowizoryczność i niepewność życia i związana z tym niechęć do robienia planów skontrastowana zostaje z sięgającym starożytności bogactwem tradycji oraz ciągłością historyczną kraju:

Chocim był jednym z punktów, w którym stykały się trzy wielkie cywilizacje powstałe na ruinach świata antycznego. [...]

Na wybrzeżu czarnomorskim wznosiły się niegdyś mury miast greckich. Przez środek kraju biegły widoczne dotąd wały Trajana. Miejscowi kupcy sprzedawali niegdyś zboże i skóry Grekom, koszule żołnierzom rzymskim i tytoń tureckim. (E 317f.)

Ponieważ jednak brakło stabilności, wielkość tradycji nie prowadziła do akumulacji dóbr materialnych i dobrobytu:

Od czasów późnego imperium rzymskiego do okupacji rosyjskiej nikt jednak nie płacił żołdu stojącym tu wojskom, które co pewien czas brały się do ogólnego rabunku. (E 318)

W cytowanych pasażach Stempowski szkicuje złożony obraz Międzymorza. Ważna część tego pejzażu przedstawiona zostaje z punktu widzenia pamięci kultury. Jednak jeszcze więcej miejsca zajmuje tu refleksja historyczna. Inaczej niż *W dolinie Dniestru*, gdzie fakty historyczne zintegrowane były w idylliczno-utopijny model świata, co prowadziło do ich deformacji, w *Rubis d'Orient* Stempowski kontrastuje dwa pojęcia historii. Na powierzchni widoczna jest historia zdarzeniowa. Charakteryzuje się ona widocznymi cezurami, które żłobią zazwyczaj gwałtowne wydarzenia historyczne i katastrofy, niszczące region i pokojowe współzycie jego mieszkańców. To historia prowizorium. Jest jednak jeszcze inna historia, historia zajmująca się wielkimi przedziałami czasu, historia jako trwanie.

Podobnie jak to już było w *Bagażu z Kalinówki*, także tutaj podstaw wzoru kulturowego Międzymorza Stempowski szuka właśnie w tym drugim pojęciu historii³¹. W cytowanym powyżej fragmencie pojawia się ona w aspekcie historii socjalnej, w postaci owych kupców, od wielu pokoleń zamieszkujących region i uprawiających tam swoje rzemiosło³². Jednak historia zdarzeniowa nie znika tu z obrazu Międzymorza. Wręcz przeciwnie: Stempowski podkreśla nawet jej niszczycielski dla *Intermarium* charakter.

Prowizoryczne warunki życia czynią koniecznym posiadanie kosztowności, złota i drogich kamieni, ponieważ ze względu na ich niewielkie rozmiary można je zabrać ze sobą podczas ucieczki:

Złote monety i błyszczące kamienie, zaszyte w fałdach kaftanów lub zakopane w ziemi były niezbędnym warunkiem odradzania się splądrowanych miasteczek jak feniksa z popiołów. (E 318)

Po tej refleksji następuje temat poboczny drugiej przechadzki, którym są „inne talizmany” – skarby oralnej kultury ludowej. Jest to jakby wariacja tematu pobocznego części pierwszej.

Zdolność podnoszenia się z klęsk wymaga nie tylko przechowywania kosztownych błyskotek, lecz także posiadania innych talizmanów, przede wszystkim gotowych formuł bezbłędного zachowania się w obliczu nągich szabel, gotowych do strzału rusznic i władców dyktujących z konia nowe prawa. (E 318f.)

Inaczej niż w *dolinie Dniestru*, gdzie szczególnie ważna była wizualizacja, w *Rubis d'Orient* oralny aspekt kultury okazuje się tak samo istotny jak apollinijska wizja. Ponieważ słowa nazywane są tutaj „innymi talizmanami”, powstaje (na razie zaznaczona tylko aluzyjnie) izotopia, w której natura nieożywiona (kamienie szlachetne), życiowe doświadczenie, oraz świat znaków (słowo) łączą się w nierozzerwalną całość.

Pod koniec drugiej przechadzki przedmiotem rozważań stają się losy państwa rumuńskiego:

Rumunia posiadała wszystkie dane, aby być jednym z najbogatszych krajów Europy i Bukareszt miał nawet pewne zadatki nowego Chicago. Brakło jej tylko bezpieczeństwa i ciągłości. Jak w wielu innych krajach tej części świata, praca

³¹ Zob. M. Zemła, dz. cyt., s.127–131.

³² Zob. F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 1–2, przeł. t. 1: T. Mrówczyński i M. Ochab, t. 2: M. Król i M. Kwiecińska, Gdańsk, 1976–1977. Oryginał francuski *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* ukazał się w r. 1949.

nie prowadziła tam do powodzenia i lud w swej bezprzykładnej cierpliwości musiał kontentować się okruchami mądrości wieków. (E 319f.)

Los państwa uosabiają dwaj mistrzowie słowa: pierwszym jest wspomniany już w eseju przemysłownik, w którego słowach „Zły to interes chcieć żyć za wszelką cenę; trzeba zawsze pytać, ile kosztuje” (E 319) eseista odnajduje echa mądrości Seneki. Kultura ludowa może więc być według Stempowskiego miejscem przechowywania skarbów kultury wysokiej, a może nawet jej destylatem. Nazwisko drugiego poety, emigranta, pada dopiero w czwartej części eseju. W drugiej przechadzce poznajemy tylko jeden z jego aforyzmów: „Straszną cenę płacę za bezużyteczną mądrość”. (E 320)

„Przechadzka trzecia”

W części trzeciej pokrewieństwo kamieni szlachetnych i słowa poetyckiego poddane zostaje przez Stempowskiego systematycznemu badaniu:

Drogie kamienie dostarczały poetom niezliczonych metafor, ale ich związek ze słowem nie kończy się na tym. Słowo bezcenne, mieniające się barwami tęczy było odwiecznym ideałem piszących. Wyrażenie „szlifować wiersze” datuje się ze starożytności klasycznej. Przedstawiając czytelnikom nową księgę epigramatów, Marcjalis mówi, że są oszlifowane na nowo *lima rasa recenti*. Czemu szlifuję z uporem moje wiersze? pyta Owidiusz. Niektórzy próbują wręcz rywalizować z samym kamieniem, jak Klaudian w *de crystallo cui aqua inerat*, gdzie w pięciu wariantach łacińskich i greckich opisuje kryształ z zamkniętą w nim kroplą wody, w słowach naśladujących przejrzystość i błyskotliwość swego pierwowzoru. (E 320)

U Claudiana chodzi o rodzaj synestezji, ponieważ blask i nieskazitelna czystość rozumiane są jako jakości zarówno wizualne jak i intelektualne. Stempowski natomiast wzbogaca metaforyczne związki między słowem poetyckim i szlachetnymi kamieniami o nowy wymiar. Staje się to wyraźniejsze, kiedy Hostowiec w dalszej części eseju mówić zaczyna o „pokrewieństwie funkcjonalnym” owych „talizmanów”. Pokrewieństwo to potwierdzają przeżycia samego Stempowskiego (opisywane przez niego już wcześniej w *Księgozbiornie przemysłowników*):

[...] spostrzegłem wkrótce, że z dwóch porzuconych bibliotek i życia spędzonego na czytaniu pozostało mi właściwie tylko to, co pozostało w mojej zawodnej, splukanej różnymi kataklizmami pamięci. W zimowe wieczory, oświetlone tylko żarzącym się w uchylonych drzwiczkach pieca drzewem, usiłowałem zrobić inwentarz rzeczy pamiętanych. (E 320)

Ten świadomie wywoływany proces okazuje się trudnym egzaminem nie tylko dla osobistej pamięci eseisty, ale i dla całej kultury. W jego trakcie powstaje jej ostateczny kanon:

Przez długi czas słyszałem tylko fragmenty muzyki. Potem dopiero w tej płynnej materii zaczęły się ukazywać słowa. Zrazu były to same fragmenty wierszy lub napisów lapidarnych. O porządku ich ukazywania się z niepamięci decydować zdawał się nie bliższy lub dalszy język, ale oszlifowanie słów, ich kadencja lub przeznaczenie do wiecznego trwania na kamiennych płytach. (E 320f.; wyróżnienie – M.Z.)

Podobieństwo między słowem poetyckim a szlachetnym kamieniem sięga u Stempowskiego tak daleko, iż metafora staje się w końcu metonimią. Słowa są nie tylko „jak szlachetne kamienie”, odporne na działania naturalnych i historycznych katastrof, lecz tworzą z tymi ostatnimi właściwie jedność³³. Pogląd ten znajduje potwierdzenie w tym fragmencie eseju, w którym mowa jest o wiecznym trwaniu słów na kamiennych płytach. Wolno tu także doszukiwać się aluzji do tablic mojżeszowych. Podobnie silny związek z materią i materiałem miały również „sentencje umieszczone na miskach przez garnkarzy i przez cieśli nad drzwiami domów”. (E 321)

Metonimiczny związek słowa z kamieniem odnajdziemy także u rosyjskich akmeistów. W słowie *kamien'* zawarty jest anagram *akme*, słowo poetyckie jest więc ściśle „splecione” z kamieniem. Renate Lachmann tak o tym pisze:

Kamień, pomnik są „realnymi” metonimiami, odślaniającymi swój udział w tym, co oznaczają – wielość heterogenicznych warstw, w które wpisało się doświadczenie kultury.³⁴

Słowo – równoznaczne praktycznie ze szlachetnym kamieniem, jest mobilnym skarbem „podróżnych bez bagaży” – zgromadzona jest w nim cała kultura. Jak to jeszcze zostanie pokazane, koncepcja pamięci kultury u Stempowskiego wykazuje w całości powinowactwo z Akmeistami, szczególnie zaś z jej koncepcją rozwiniętą przez Osipa Mandelsztama.

Szczególna wartość kamienia-słowa poetyckiego polega u Stempowskiego właśnie na tym, że może z niego zostać odtworzona całość unicestwionej kultury:

³³ Lapis oznacza po łacinie „kamień”. Dzisiejszy przymiotnik lapidarny – zwięzły, treściwy – wiąże się z posiadającymi te same cechy napisami na kamieniach nagrobnych i pamiątkowych.

³⁴ R. L a c h m a n n, *Gedächtnis...*, dz. cyt., s. 368; przeł. M.Z.

Te pierwsze lśniące w nocy słowa były jak drogie kamienie, które w razie kłębki można zamienić na konia lub bezpieczne ukrycie. Stało się wówczas dla mnie jasne, że w nich leży moja jedyna szansa życia i odnowienia się z popiołu przeszłości. (E 321)

Pojawiający się w eseju po raz drugi motyw feniksa wiąże słowo, kamień, a także życie w nierozzerwalną całość.

„Przechadzka czwarta”

Ostatnia część eseju *Rubis d'Orient* traktuje o dziele E.M. Ciorana jako paradygmatycznym przykładzie literatury pamięci. Esej ukazuje się tutaj na chwilę w szacie recenzji – wszystkie wątki zdawały się prowadzić do Ciorana: uprawiana przez tego autora gnomiczna forma zdaje się w idealny sposób reprezentować „oszlifowane słowo”, o którym pisał wcześniej Stempowski. W tej części eseju powracają również wszystkie wymienione do tej pory tematy i motywy, ukazując się tutaj w doskonałym wzajemnym powiązaniu. Osobowość Ciorana, żyjącego w Paryżu artysty-emigranta, zostaje skojarzona z eseistycznym Ja jako obiektem refleksji w części III: obaj są przecież wschodnioeuropejskimi intelektualistami i wygnańcami, „podróżnymi bez bagażu”, uciekinierami, zdanymi prawie wyłącznie na własną pamięć. Godne odnotowania są również bliskie związki myśli Ciorana z gnozą³⁵. W aforyzmach rumuńskiego filozofa Stempowski odkrywa wiele „bliskich mu myśli” – „są to krople ropy i krwi zastygłe na naszych ranach emigrantów” (E 322), a także, dodać trzeba, owoce życia, doświadczenia, a pośrednio – szlachetne kamienie, rubiny, które zapewniają zmartwychwstanie z popiołów³⁶. Słowa-rubiny, będące w równym stopniu owocem doświadczenia jak i wielowarstwowym archiwum kultury, będą pokarmem przyszłych pokoleń: z nich kultura narodzi się na nowo.

Paradoksalnie jednak ta życiodajna literatura zapowiada upadek Zachodu:

C'est un vain que l'Occident se cherche une forme d'agonie digne de son passé.

³⁵ Związki – niereligijnego podobnie jak Stempowski – Ciorana z gnozą są i oczywiste, i dobrze zbadane. Zob. np. P. Bollon, *Cioran, l'hérétique*, Paris 1997.

³⁶ Można tu wymienić jeszcze inne znaczenia motywu feniksa: odradza się on z własnego szpiku kostnego, a w alchemii odpowiada kolorowi czerwonemu (łac. *phoenix* z gr. *phoíniks* = purpura). Oznacza on także finał procesu alchemicznego i ogólną odnowę/przywrócenie życia. Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 130.

Quelle tristesse de voir grand nations mendier un supplément d'avenir!
 L'Orient s'est penché sur les fleurs et le renoncement. Nous lui opposons les machines et l'effort et cette mélancholie galopante – dernier sursaut de l'Occident. (E 321)³⁷

Jedyne, co Zachodowi jeszcze pozostaje, to sporządzenie kanonu literatury, który przetrwa zagładę, podobnie jak zdarzyło się to w przypadku antycznego Rzymu:

Rzymianie patrzyli przez kilka wieków na zbliżający się koniec. Mury Aureliana, otaczające dziś jeszcze Rzym, wzniesiono na kilka pokoleń przed pierwszym oblężeniem miasta przez barbarzyńców. W długim okresie oczekiwania dokonano ostatniej selekcji klasyków, którzy w tym wyborze zachowali się do naszych czasów. Podjęte wówczas próby znalezienia form artystycznych odpowiadających perspektywie historycznej nie były dotąd nigdy na serio badane. Znajdujący się znów w obliczu podobnych przewidywań świat zachodni nie odczuwał dotąd potrzeby tworzenia form mogących przetrwać wielką próbę w jego własnej pamięci, nie mówiąc o pamięci następnych pokoleń. [...] Bliskie kataklizmy mogą zmyć w jednej chwili sterty drukowanego słowa, wszystkie *romans fleuves*, wszystkich *cimini sectores*, producentów nic nieznaczących więcej finezji i manierystów, których *bagout* straci od razu swą rangę literacką, kiedy dawne stolice spadną do rzędu zaścianków. Literatura współczesna, opłacająca swą autonomię brakiem aktualności pozaliterackiej, wyduje się zupełnie nieprzysposobiona do takich ewentualności. (E 322f.)

Jak oceniać ten katastrofizm i jakie ma on znaczenie w eseju *Rubis d'Orient*? Największą ambicją Stempowskiego zdaje się tu być – podobnie jak to jest w przypadku jego „towarzysza podróży” Ciorana³⁸ – „przeniknięcie tego, co Najgorsze, zostanie doskonałym prorokiem” (E 322). Apokaliptyka Stempowskiego łączy się zwykle z zagrożeniem „dialektycznego materializmu czy jakiegoś innego prymitywnego utylitaryzmu”. Wyobrażenie, że komunizm mógłby w wyniku sowieckiej inwazji lub/i z pomocą „zainfekowanych” tą ideologią intelektualistów w Europie Zachodniej zwyciężyć, było wśród wschodnioeuropejskich emigrantów dość rozpowszechnione; niewykluczona w tych „wołaniach Kasandry” jest też pewna

³⁷ E.M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris 1952, s. 71f. Zob. przekład polski: „Zachód na próżno szuka sobie formy agonii godnej własnej przeszłości. [...] Jaki to smutny widok, gdy wielkie narody żebrzą o dodatkowy kawałek przyszłości! [...] Wschód hołubił kwiaty i wyrzeczenie. My przeciwstawiamy mu maszyny i wysiłek, no i galopującą melancholię – ostatni podryg Zachodu.” (E.M. Cioran, *Syllogizmy goryczy*, przeł. I. Kania, Warszawa 2009, s. 68f.)

³⁸ „L'ambition de chacun de nous est de sonder le Pire, d'être le prophète parfait...” (E 322; E.M. Cioran, *Syllogismes...*, dz. cyt., s. 72).

doza *Schadenfreude* zwyciężonych. I nawet jeżeli pojedyncze przemiany w Europie zachodniej lat pięćdziesiątych znajdują aprobatę Hostowca, trudno mówić u niego o jakimś pozytywnym oczekiwaniu w stosunku do bliższej przyszłości. A jednak do dziś nie rozwiązano dylematu, czy Stempowski katastrofistą był, czy nim nie był³⁹. Gdyż nawet we wczesnej twórczości Hostowca napotykaemy napięcie między katastrofą, która już się wydarzyła albo bezpośrednio zagraża – jego bliższej ojczyźnie, Europie czy światu – a wyobrażeniem odbudowy, która nastąpić ma dzięki pamięci kultury bezpośrednio po niej. Stempowski wskazuje również na powtarzalność katastrof, porównując często zmierzch antyku do stanu Europy w wieku XX. Jeżeli szukać paraleli do tego rodzaju wyobrażeń na temat czasu, to należałoby przede wszystkim pomyśleć o wyobrażeniach starożytnych Rzymian, którzy – nawiązując do Heraklita i stoików – wierzyli w periodycznie występujący pożar świata – *ekpyrosis*. W tym miejscu trzeba jeszcze raz pomyśleć o motywie feniksa, który symbolizuje periodyczne występowanie katastrof oraz faz odbudowy⁴⁰.

Jednak nie sama katastrofa jest według Stempowskiego najgorsza. Największe niebezpieczeństwo dla kultury przedstawia według niego bowiem raczej literatura, która lekceważy swój czas i wycofuje się ze świata, nie zapobiegając tym samym katastrofie lub uniemożliwiając późniejsze odrodzenie kultury. Fakt, że Stempowski formułuje tę mądrość, posługując się w tym celu konceptem, może zaskakiwać – szczególnie, gdy przemysłili się historię tego – głównie poetyckiego – nurtu.

Rola *conchetto* i metafory w konstytucji sensu w eseju *Rubis d'Orient*

Podstawą konceptu w literaturze hiszpańskiego i włoskiego baroku była na ogół metafora. Mikołaj Kazimierz Sarbiewski, autor traktatu *De acuto et arguto* (1627) dawał natomiast pierwszeństwo oksymoronowi. Nawet jego znana definicja *acutum (conchetto)* jest oksymoronem:

- 39 Dyskusję na temat katastrofizmu Stempowskiego podsumowuje Małgorzata Krakowiak (zob. t a ż, „Historia zerwana z łańcucha”, czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego, „Ruch Literacki” 1–2 (1994), s. 45–58. Podobnie jak to było w przypadku jej poprzedników, autorka cytuje liczne akapity Stempowskiego, zdające się potwierdzać jego katastrofizm oraz inne, które zdają się mu przeczyć. Nie znajdując wyjścia z tej aporii, Krakowiak skłania się jednak do uznania Hostowca za katastrofistę.
- 40 W zachodnim chrześcijaństwie motyw feniksa zmienił znaczenie i stał się symbolem tryumfu życia wiecznego nad przemijaniem ludzkiej egzystencji. Jednak w przypadku Stempowskiego, który nie był religijny, ta późniejsza interpretacja nie odgrywa istotnej roli.

Acutum est oration continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti *concors discordia vel discors concordia*.⁴¹

Do skonstruowania kunsztownego konceptu w *Rubis d'Orient* Stempowski użył zarówno metafory jak i oksymoronu. Opisywana powyżej konstrukcja metaforyczna „rubiny – słowo poetyckie – doświadczenie (osobiste lub historyczne)” działa „pod prąd” procesu myślowego i opóźnia jego postępowanie; zmusza ona czytelnika eseju do powracania do tego, co zostało już powiedziane, tak aby zrekonstruować sens/znaczenie „metaforycznej konstrukcji” lub „metafory”. Opisuje ona warunki konieczne do przetrwania historycznej katastrofy.

Wątek katastroficzny rozwijany jest natomiast w eseju w oparciu o kunsztowny, skonstruowany z dwóch oksymoronów chiazm, który został zintegrowany w postępujący w eseju proces myślowy.

Międzymorze względnie Wschód opisywany jest u Stempowskiego za pomocą terminów takich jak „tymczasowość”, „brak bezpieczeństwa i ciągłości”, „krótkoterminowość kalkulacji” i tym podobnych. Jednocześnie stan ten określany jest jako permanentny. Szereg rekurencji pozwala więc zdefiniować pierwszy oksymoron jako *trwałą nietrwałość*. Warunki, które od stuleci panują na Wschodzie, przeciwstawiane są systematycznie „trwałości”, „ciągłości” i „długości historii” Zachodu. Jednak nie ma żadnych gwarancji, że to poczucie ciągłości będzie, niejako „samoczynnie”, trwać wiecznie. Jest to zagrożona, *nietrwała trwałość*. Ponieważ Zachód nie produkuje literatury, która byłaby zdolna zachować i unieść w przyszłość pamięć kultury, nie posiada tym samym zabezpieczenia przeciwko historycznym katastrofom i nie można liczyć na to, że zmartwychwstanie kiedyś jak feniks z popiołów⁴².

⁴¹ Cytat wg: R. L a c h m a n n, *Rhetorik und acumen-Lehre als Beschreibung poetischer Verfahren. Zu Sarbiewskis Traktat De acuto et arguto von 1627*, [w:] *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau, München 1973*, red. J. Holthusen i inni, s. 331–357, tutaj s. 340.

⁴² Ten kunsztowny, złożony z dwóch oksymoronów chiazm nawiązuje do sławnego renesansowego epigramatu z utworu *Incerti* neolacińskiego poety Janusa Vitalisa (1485–1560):

Disce hinc quid possit fortuna: immota labascunt
Et quae perpetuo sunt agitata manent.

Stempowski podziwiał ten dwuwiersz, wracając doń wielokrotnie; np. w *Księgozbiornie przemytników* tak o nim pisze: „Gdybym był poetą, władającym magiczną potęgą słowa, pisałbym poezje gnomiczne. Gdybym był próżny, chciałbym przejść do historii jako autor takiego dwuwiersza” (E 79). Hostowiec komentuje gnomę w następujący sposób: „W czasach odrodzenia Tyber płynął wśród ruin, które częściowo zachowały się dotąd, częściowo zaś znikły pod dzielnicami wzniesionymi w czasach późniejszych. W gruzy upadły po kolei budowle z czasów republiki i cesarstwa, z czasów powrotu Bizantyńczyków

Rubis d'Orient jest jednak nie tylko mistrzowską transpozycją konceptu jako zasady konstrukcyjnej w prozie eseistycznej – co samo w sobie byłoby już osiągnięciem w literaturze europejskiej raczej wyjątkowym⁴³. Porównanie słowa poetyckiego do oszlifowanego kamienia szlachetnego nie jest oczywiście czymś nowym i sam Stempowski wskazuje na sięgającą do czasów antyku historię tego toposu. Powtarzalność konceptu ani w antyku, ani w renesansie i baroku nie była zresztą wadą i nie pozostawała w sprzeczności z postulatami oryginalności. Przeciwnie, ten sam topos może być reprodukowany i przerabiany na nowo praktycznie nieskończoną ilość razy. W epoce baroku poeta zobowiązany był do przetworzenia go zgodnie z regułą *emulatio* (naśladownictwa konkurującego z oryginałem). Nowość, którą wprowadza Stempowski do antycznego toposu ma jednak znaczenie fundamentalne i nie mieści się w tym pojęciu.

Jak stwierdza sam Hostowiec, najważniejszymi właściwościami kamieni szlachetnych była dla poetów w starożytności (podobnie było w przypadku neolacińskich a także piszących po polsku poetów barokowych) ich transparentność i blask. Te same własności przyciągały również poetów barokowych:

Kamienie i klejnoty jako *objecta inventionis* mieściły się w poetyce i estetyce zadziwiania, olśniewania i cudowności. Otwierały możliwości zaprezentowania erudycji, kunsztu, zaskakiwania nieoczekiwaną grą przeciwieństw, kontaminacją tego, co święte, duchowe, z tym co materialne. Wyrażały opozycję trwałości

i z różnych okresów wieków średnich. Patrzący na nie poeta spostrzega, że jedyną rzeczą stałą i niezmienną jest płynąca wśród ruin rzeka. „Patrz, – mówi – co może los: nieruchomości rozsypują się w proch, rzeczy zaś przeznaczone do wiecznej płynności pozostają”. (E 78f.). Także M.K. Sarbiewski podziwiał ten epigram; w swoim traktacie *De acuto et arguto* właśnie na tym utworze demonstrował *acutum*. (A. Vincenz, „Wstęp”, [w:] *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, red. A. Vincenz, Wrocław 1989, s. XXIV. Utwór Vitalisa a szczególnie zamykająca go gnoma był niezwykle ceniony w renesansie i baroku, czego dowodem są liczne, nawiązujące do tego utworu wersje neolacińskie; istnieje też wiele wersji tworzonych według reguły *emulatio* w językach wernakularnych – zob. *Epitafium Rzymowi* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego („Patrz, co Fortuna broi: to się popsowało / Co było nieruchome: trwa, co się ruchało”). W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku gnoma Vitalisa stała się też inspiracją dla Czesława Miłosza (*Rue Descartes, Epitafium*). Zob. M. Freise, *Epitafium Rzymowi*, [w:] *tenże, Czesław Miłosz i historyczność kultury*, Kraków 2016, s. 233–274. Tam również szkic historyczny na temat tego europejskiego toposu.

⁴³ Przykładów podobnego postępowania należałoby szukać w barokowej homietyce.

i zmienności, dynamizmu i bezruchu, stymulowały wyobrażenia spacjalne – zwłaszcza wertykalne, wyznaczały aksjologię bytu ziemskiego i nadprzyrodzonego, światowych rozkoszy i *vanitas*. [...] Czynnikiem inspirującym twórców była przede wszystkim gra blasków, wszystkie odcienie złociste do barwy ognistej, oślepiającej włącznie. Wyobrażenia barokowa była przede wszystkim wyobrażnią światła, generującą ruch, zmienność, tak typowe dla ówczesnej wizji świata przedstawionego.⁴⁴

Z wyżej wymienionych powodów polscy poeci barokowi faworyzowali w swojej sztuce rubiny i inne czerwone kamienie, w owym czasie znane pod wspólną nazwą karbunkuł. Nazwa ta pochodzi z łaciny i oznacza dosłownie „węgielek” (*carbunculus* to forma zdrobniąca od *carbo* – węgiel). Inne znaczenie *carbunculus* to ropny wrzód (czyrak)⁴⁵. Ale już w antyku słowo to posiadało znaczenie figuratywne i oznaczało rwący ból lub troskę. Ta ambiwalencja zdaje się dobrze pasować do epoki baroku, wydaje się jednak, że poeci nie robili z niej wtedy użytku.

Prawie wszystkie najcenniejsze rubiny pochodzą z Dalekiego Wschodu – z Myanmar, Tajlandii oraz Sri Lanki. Inaczej niż jest to w przypadku diamentów, których cena uzależniona jest od ich czystości, zanieczyszczenia podnoszą na ogół wartość rubinów i są ważnym czynnikiem przy odróżnianiu autentyku od wysokiej jakości rubinów syntetycznych⁴⁶. Skojarzenie rubinu z kroplą krwi jest chyba pierwszym, które się narzuca, w przypadku zanieczyszczeń myśli się więc także o organicznych porównaniach.

W przeciwieństwie do poetów barokowych Stempowski interesuje się przede wszystkim owymi organicznymi skojarzeniami. Nie wywołują one wertykalnych wyobrażeń przestrzennych, faworyzowanych przez poetów barokowych, lecz horyzontalne, i raczej nie mają zastosowania w poezji religijnej⁴⁷. U Hostowca o wysokiej wartości słowa poetyckiego decyduje wysoki stopień oszlifowania go przez poetę, ponieważ tylko wtedy słowo

44 J. Kotarska, „On karbunkulem świetnym i ognistym”. W *kręgu metaforyki szlachtetnych kamieni*, „Ruch Literacki” 4 (1997), s. 537–550, tu s. 537f i 542.

45 Zob. *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. W. Doroszewski, Warszawa 1961 i *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2, red. S. Dubisz, Warszawa 2002; Samuel Bogumił Linde i bazujący na nim *Słownik polszczyzny XVI w.*, m.in. Tom 10, Wrocław 1976, podają dla w. XVI–XVIII oboczną formę *karwukiel*.

46 Dopiero około roku 1800 wyodrębniono rubiny wraz z szafirami jako należące do szlachtetnych korundów i oddzielono je w ten sposób od mniej szlachtetnych granatów i spineli (Zob. W.Schumann, *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*, München 2002, s. 98).

47 Por. sławiącą Matkę Bożą gnomę Bolesławiusza [XVII w.]:

I karbunkuł przy Twojej jasności
Jest zaćmiony, zostając w podłości.

(*Helikon Sarmacki...*, dz. cyt., 1989, cyt. za Kotarską, s. 543).

nadaje się do memoryzacji. Najbardziej wartościowe słowa-klejnoty to jednak te, które wyglądają jak stare niezabliźnione rany, co oznacza, że zamknięte jest w nich tragiczne doświadczenie historyczne. Tylko te słowa zdolne są podnosić z popiołów unicestwione kultury. Szczególnie dobitnie wyraża to następujący pasaż eseju:

Nawet w swych formach prymitywnych, w naiwnej twórczości ludowej, słowo zbliża się do funkcji drogiego kamienia. Przysłowia są próbą przekazania w najbardziej skondensowanej i doskonałej mnemotechnicznie formie dorobku myślowego powstałego z gorzkiego najczęściej doświadczenia pokoleń. Temu samemu celowi służą sentencje umieszczane na miskach przez garncarzy i przez cieśli nad drzwiami domów. (E 321)

Oznacza to istotną przemianę poetyki konceptu. Sam Sarbiewski wskazywał na pokrewieństwo *acumenu* z arystotelesowskim *xenikonem*. Renate Lachmann widzi w tej figurze poprzedniczkę formalistycznego efektu obcości (*ostranienje*). Koncept należy więc do owych chwytów artystycznych, którym często zarzuca się pustkę. Sam Sarbiewski widział to niebezpieczeństwo i zalecał umiar w stosowaniu akumenu. Według Hansena-Löve *conchetto* charakteryzuje „narcystyczny, cyrkularny charakter i ekstremalna kombinatoryka, która zdaje się unikać wszelkiej dodatkowej głębi tekstu [...] chodzi tu zawsze o *curiositas* i efekt nowości, który – tak jak pointa dowcipu lub anekdoty – po wybuchnięciu spala na panewce i ukazuje światu pierwotną *tabula rasa*”⁴⁸.

Koncept jako zasada konstrukcyjna w znaczeniu, które właśnie zostało opisane, był bardzo rozpowszechniony w poetyce awangardowej. Ale posiadał atrakcyjność także dla tych kierunków sztuki, które odcinały się od poetyki awangardy. Nazwa Akmeizm pochodzi od greckiego *akmé* i oznacza kwitnienie, czas kwitnienia, ale również ostrze. Tekst akmeistyczny powinien rozwijać się na kanwie oksymoronu, a „jednocześnie teleologicznie [zmierzać do] finalnej pointy, której śmiertelna pewność celu kwalifikuje prawdziwy artefakt”⁴⁹. Osip Mandelsztam odgranicza *conchetto* akmeistyczne od formalistycznego w następujący sposób:

Ostrzem akmeizmu nie jest ani sztylet, ani żądło dekadentyzmu. Akmeizm jest dla tych, których opanował duch budowania; którzy nie wyrzekają się małodusznie swojej ciężkości, lecz przyjmują ją z radością, aby rozbudzić i architektonicznie wykorzystać śpiące w niej siły. (Architekt mówi: buduję,

48 A.A. Hansen-Löve, *Entfaltungen der Gewebemetapher. Mandel'stam-Texturen*, [w:] *Anschaulichkeit (bildlich)*, red. O. Egger, „Der Prokurist”, 16/17, Wien-Lana 1999, s. 71–152, tu s. 75.

49 Tamże, s. 99.

więc mam rację...) Odrzucając z pogardą zabawę futurystów, dla których największą rozkoszą jest złapanie trudnego słowa na drut do robienia pończoch, w stosunki między słowami wprowadzamy gotyk.⁵⁰

Dla Mandelsztama kamień jest tworem, który godzi świat nieorganiczny z organicznym, kulturę z naturą, kamień jest „dziennikiem pogody”; kamienie gromadzą w warstwach historię – są nagromadzoną w nich historią⁵¹.

Również słowo-kamień Stempowskiego jest, choćby potencjalnie tylko, materiałem budowlanym – z kamieni szlachetnych zbudowane jest wszak niebiańskie Jeruzalem. Jednak zanieczyszczenia rubinów wskazują na inne jeszcze rozumienie organiczności. W *Rubis d'Orient* obecne są dwie postaci pamięci: pamięć kultury i wspomnienie katastrofy, tej osobistej i w postaci historii zdarzeniowej. Pamięć kultury i historia zdarzeniowa znajdują się co prawda w stosunku do siebie antytetycznym, lecz dopiero razem tworzą życiodajną całość. Apollińska sztuka Stempowskiego przekracza tutaj swoje granice, wkracza do niej tragedia, zasada apollińska wchodzi więc w nowy dla niej alians ze sztuką dionizyjską.

Jednostronnie formalistycznemu chwytowi konceptu Stempowski nadaje nowy sens, rozwijając jego binarną strukturę (kamień = słowo) w ternarną (kamień = słowo = doświadczenie), nie zarzucając przy tym wskazań poetyki barokowej (*admirare, delectare* i *inopinatio*).

A jaką rolę odgrywa oksymoron w odniesieniu do tej ternarnej konstrukcji metaforycznej? Chiazm, który w *Rubis d'Orient* tworzą dwa oksymorony, stwarza pełną symetrię: to, co wydaje się posiadać trwałość, może w każdej chwili obrócić się w perzynę; natomiast to, co wydaje się nietrwałe, okazać się może niemal wieczne. Wahadło sensu zostaje w końcu zatrzymane, przeciwieństwa łączą się w jedno: mądrość o nietrwałości rzeczy w ogóle. Jedności tej, prezentującej sobą rodzaj formuły *vanitas* lub *memento*, przeciwstawia Hostowiec ternarną strukturę metaforyczną „kamień szlachetny – słowo poetyckie – doświadczenie”, która przeciwdziała formule, wyrażonej chiazmem, gdyż pokazuje ona możliwość uniknięcia upadku kultury – lub jej odbudowy po katastrofie.

Jeżeli uwzględni się sposób funkcjonowania opisywanego chiazmu i metafory w eseju *Rubis d'Orient*, to trzeba stwierdzić, że jest to tekst podwójnie zakodowany. Chiazm powiada nam z jednej strony, że kultury są w swym materialnym wymiarze śmiertelne a ponadto ich przetrwanie jest zawsze zagrożone. Metafora zaś przekonuje nas, że kultura jest nieśmiertelna w tym sensie, że stanowi ona w całości domenę pamięci i to pamięć

50 O. Mandelsztam, *Świt Akmeizmu*, [w:] tenże, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, wybór i tłumaczenie R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 182.

51 Zob. A.A. Hansen-Löve, *Entfaltungen...*, dz. cyt., s. 82.

właśnie może ją zawsze wskrzesić do życia – jak feniksa z popiołów. W ten sposób odbudowana z pamięci kultura nieistniejącego już w dawnej postaci Międzymorza spełnia marzenie Osipa Mandelsztama o kulturze światowej (*toska po mirowej kultur'e*). W twórczości Stempowskiego oznacza to zwrot od ahisterycznej idylli do historii; w kolejnych esejach Hostowiec szkicuje nieobecne jeszcze w polskiej historiografii dyskursy. I tak w *Bagażu z Kalinówki* (1972)⁵² wskazuje on na konieczność potraktowania historii Międzymorza pod kątem długiego trwania, w *Czytając Tukididesa* (1957)⁵³ sprzeciwia się determinizmowi w badaniach historycznych, a w wymienionym już *Eseju dla Kasandry*⁵⁴ zaleca historykom opracowywanie prognoz przyszłości, które mogłyby zapobiegać dziejowym katastrofom. Dla tego drugiego, niezwykle owocnego w twórczości Stempowskiego okresu, *Rubis d'Orient* stanowi rodzaj zaszyfrowanego *credo*.

Data akceptacji tekstu do druku: 09.04.2021 r.

⁵² Po raz pierwszy opublikowany w *Conrad żywy*, wyd. Wit Tarnawski, Londyn 1972; dokładna data powstania nieznana.

⁵³ *E*, s. 193–209.

⁵⁴ O esejach tych piszę także w mojej książce (zob. M. Zemła, dz. cyt., s. 123–135).

Małgorzata Zemła

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-7131-3176](https://orcid.org/0000-0001-7131-3176)

The memory of *Intermarium* culture in Jerzy Stempowski's '*Rubis d'Orient*'

Summary

This reading of Jerzy Stempowski's essay '*Rubis d'Orient*' (published in 1954 under the pseudonym Paweł Hostowiec) is based on the assumption that his work can be divided into two phases, the Appolonian and the Dionysian. While the essay 'In the Dniester river valley', with its idealized world of a timeless idyll, seems to be the most salient manifestation of the Appolonian phase, '*Rubis d'Orient*' marks Stempowski's turn towards temporality and historical time. The intrusion of tragedy and Dionysian motifs is accompanied by a change of style and structure, increasingly complex and metaphoric. This transition, the article argues, is nowhere clearer than in '*Rubis d'Orient*', which, moreover, reads like an art manifesto. This, in turn, puts Stempowski's subsequent essays and his catastrophist views in a new perspective.

Key words

Polish literature of the 20th century, essays, cultural decline, the Appolonian and the Dionysian, remembrance, catastrophism, Jerzy Stempowski (1893–1969)

Słowa kluczowe

Jerzy Stempowski, *Rubis d'Orient*, sztuka apollińska i dionizyjska, pamięć kultury, gnoza, katastrofizm, koncept w eseju, E.M. Cioran

Bibliografia

- Bollon P., *Cioran, l'hérétique*, Paris 1997.
- Braudel F., *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, t. 1–2, przeł. t. 1: T. Mrówczyński i M. Ochab, t. 2: M. Król i M. Kwiecińska, Gdańsk, 1976–1977 (oryginał francuski *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* ukazał się w r. 1949).
- Cioran E.M., *Syllogismes de l'amertume*, Paris 1952.
- Cioran E.M., *Sylogizmy goryczy*, przeł. Kania, Warszawa 2009.
- Crilot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Freise M., *Epitafium Rzymowi*, [w:] tenże, *Czesław Miłosz i historyczność kultury*, Kraków 2016, s. 233–274.
- Grochowska M., *W czasach szaleństwa. Hertz – Filozofow — Stempowski — Moltke. Z posłowiem Anny Wolff-Powęskiej*, Warszawa 2019.
- Hansen-Löve A.A., *Eine Ästhetik der Kalyptik. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov*, [w:] *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann [Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13]*, red. S. Frank, E. Greber i inni, München 2001.
- Hansen-Löve A.A., *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band 3, Wien 2014.
- Hansen-Löve A.A., *Entfaltungen der Gewebemetapher. Mandel'stam-Texturen*, [w:] *Anschaulichkeit (bildlich)*, O. Egger, *Der Prokurist*, 16/17, Wien–Lana 1999, s. 71–152.
- Iwaszkiewicz J., *Spotkania z Szymanowskim*, Kraków 1976.
- Karpiński W., *Książki zbójcekie*, Warszawa 1996, s. 49–58 (pierwsze wydanie ukazało się w 1988 r.).
- Kieniewicz J., „*Intermarium*” po latach, [w:] tenże, *Spotkania Wschodu*, Gdańsk 1999, s. 194–220.
- Korek J., *Paradoksy paryskiej „Kultury”. Ewolucja myśli politycznej w latach 1947–1980*, Stockholm 1998.
- Kotarska J., „*On karbunkulem świetnym i ognistym*”. W kręgu metaforyki szlachetnych kamieni, „*Ruch Literacki*” 4 (1997), s. 537–550.
- Krakowiak M., „*Historia zerwana z łańcucha*”, czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego, „*Ruch Literacki*” 1–2 (1994), s. 45–58.
- Lachmann R., *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.
- Lachmann R., *Rhetorik und acumen-Lehre als Beschreibung poetischer Verfahren. Zu Sarbiewskis Traktat De acuto et arguto von 1627*, [w:] *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau*, München 1973, red. J. Holthusen i inni, s. 331–357.

- Mandelstam O., *Słowo i kultura. Szkice literackie*, wybór i tłum. R. Przybylski, Warszawa 1972.
- Nasiłowska A., *Klasycyzm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, A. Brodzka i inni, Wrocław 1992, s. 453–460.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, [w:] tenże, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przet. Leopold Staff, Warszawa 1907 (niem. oryginał *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ukazał się po raz pierwszy w r. 1871).
- Schumann W., *Edelsteine und Schmucksteine. Alle Arten und Varietäten der Welt. 1600 Einzelstücke*, München 2002.
- Sieroń-Galusek D., *Moment osobisty: Stempowski, Czapski, Miłosz*, Katowice 2013.
- Sedmidubský M., *Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcová's Babička*, [w:] A. Guski, *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's Babička*, Berlin 1991, s. 27–79.
- Starobinski J., *Montaigne en Mouvement*, Paris 1982.
- Vincenz A., *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, Wrocław 1989.
- Wohlfart G., *Narodziny tragedii Nietzschego*, przet. z języka angielskiego A. Przybystawski, „Sztuka i filozofia” 15 (1998), s. 45–57.
- Zemła M., *Der 'polnische Essay' und seine kulturmodellierende Funktion. Jerzy Stempowski i Czesław Miłosz*, München 2009.