

Tatiana STUDENTOWA
Politechnika Wrocławska

Nocne metamorfozy nagiej duszy w poemacie *Urzeczona* Tarasa Szewczenki

„Rzecz niesłychana to, co jest zewnątrz, trzeba oglądać wewnątrz siebie. Głębokie ciemne lustro jest na dnie człowieka. Tam jest straszliwa światłocień. Rzecz odzwierciedlona w duszy jest bardziej oszałamiająca niż widziana wprost. To więcej niż obraz, to wizerunek, a w wizerunku jest coś z widma... Pochylając się nad tą studnią, naszym duchem, dostrzegamy tam w otchłannym oddaleniu, w ciasnym kręgu, niezmierzony świat”.

Victor Hugo¹

Zakorzenie we wszechświecie materialnym poddanym wpływom hellurycznym i solarnym, sprawia, że człowiek nieustannie doświadcza przemienności stanów czuwania i snu. Stanowią one swego rodzaju manifestację rytmów kosmicznych, a zarazem czynią jednostkę więzieniem jednocześnie świadomości i rozumu oraz pozwalają odczuć permanentne dążenie do swoistego wyjścia w nieodróżnicowaną rzeczywistość, której przedsmak daje sen².

Zafascynowany oniryzmem romantyzm, traktował wyjście w noc z jednej strony jako ucieczkę z więzienia obrazów i doznań zmysłowych oraz jako wejście na drogę ku jedności życia uniwersalnego, do komunii z Wszechbytem, czemu na przeszkodzie stają zewnętrzne zmysły i natura. Zewnętrzność, życie organiczne, a ostatecznie świadomość determinująca odrębność życia człowieczego nie stanowią w rozumieniu romantyków przeszkody na drodze ku ponownemu połączeniu, lecz wyzwalają ‘biegunowość’ egzystencji, która określa dążenie i do oddzielenia, i do

¹ Cyt. za: A. Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 98.

² *Ibidem*, s. 101-102.

połączenia³. Dynamizm cechujący postęp świadomości do swoistej ‘nadświadomości’ oraz harmonii⁴ w sposób szczególny zbliża wrażliwość romantyczną z ‘myśleniem pierwotnym’, eksponującym frapujący model rzeczywistości, gdzie człowiek przebywając w stanie nieostrej świadomości wkracza w przestrzeń mityczną i doświadcza swoistego objawienia poprzez spotkanie z siłami nadprzyrodzonymi. Te cechy wraz z dużym znaczeniem przywiązywanym do stanów emocjonalnych, pozwala doszukiwać się pewnych podobieństw w postrzeganiu szamana i poety.

Świat snu w pewnym znaczeniu nie różni się od obrazu świata okresu mitycznego⁵. Nostalgia za rajem utraconym, za okresem *in illo temporis*⁶ inicjuje zejście do piekieł, które implikując śmierć rytualną jako podstawę rytuałów inicjacyjnych, uzdrawia i ocala nie tylko jednostkę, lecz także całą społeczność, świat dotknięty chorobą i skażeniem. Obecna w doświadczeniu szamanów oraz twórców romantycznych wędrówka do *axis mundi* jest nierozłącznie związana z wejściem w Noc kosmogeniczną, która stanowi pewną figurę pierwotnego chaosu. Przez rozczłonkowanie ciała wprowadza ona jedność, z której wywodzi się życie i kosmos⁷.

Owa konstrukcja myślowa opalizuje również w literaturze, a zwłaszcza w fascynującym wyobrażeniu romantyczną dramacie greckim. Charakteryzuje go szczególne rozumienie natury czasu i przestrzeni, które osuwając się w obłęd⁸, ukazują piękno jako syntezę momentów zmysłowo-cielesnych i duchowych, co zostało uwypuklone między innymi w obrazie Edypa. Tkwiąca w nim ambiwalencja między duszą nocną a duszą dzienną⁹, symbolizującą dramatyczną walkę między pierwiastkiem dionizyjskim, zawierającym pierwotny chaos, nieodróżnicowaną przestrzeń, namiętności, w której nie ma miejsca na dobro i sprawiedliwość, a pierwiastkiem apollinijskim jako symbolem porządku i przeźrocystości. Przedstawia on przerażające mroki cielesności, co przedstawia motyw wędrówki w głąb targających bohaterem żądz, która staje się wejściem w ciemność. Edyp ujawnia także obraz człowieka jako swoistej monady całkowicie podporządkowanej fatum jako ciągłym powtórzeniem. O tragiczności bohatera stanowi zatem nie tyle kazirodstwo, co ostateczna świadomość tego, iż tym, co posiada człowieka, co wyznacza kres jego wolności, jest własna cielesność¹⁰. Znajduje to swój wyraz w samooślepieniu Edypa, które stanowi nie tyle akt kary, co daje obietnicę jedności przeciwieństw.

³ *Ibidem*, s. 104-105.

⁴ *Ibidem*, s. 102.

⁵ Л. Леви-Брюль, *Первобытное мышление* [brak informacji o tłumaczu] [w:] *Психология мышления*, ред. Ю. Гиппенрейтер, В. Петухова, Москва 1980, s. 130-140.

⁶ М. Элиаде, *Ностальгия по истокам*, перев. В. Большаков, Москва 2006, s. 99-115.

⁷ М. Элиаде, *История верzeń и идеи религиозных*, т. I, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1998, s. 216-217.

⁸ J. Misiewicz, *Ciało czasu. Esej o teatrze*, Lublin 2011, s. 16.

⁹ В. Бачинин, *Эпоха Платона: Эдип Софокла и его две души*, <http://www.plato.spbu.ru/CONFERENCES/2000/05.htm>. [10.06.2015].

¹⁰ J. Tischner, *Ciało jako podmiot dramatu* [w:] *Idem, Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2013, s. 40-41.

Romantyzm wchłaniając ową tętniącą ambiwalencjami symbolikę ślepoty, także poszukiwał tę obietnicę w wyobraźni średniowiecznej, co między innymi uobecnia się w semantyce nocy. Z jednej strony jest ona sferą arcyludzką, przestrzenią niczym nieskrępowanej zmysłowości, czyli cielesności¹¹, a z drugiej strony noc stanowi istotny etap na drodze do zjednoczenia z Bogiem. Jeżeli noc fenomenalna wyzwala ujarzmione za dnia zmysły, to noc symboliczna prowadzi do oczyszczenia adepta z doświadczenia zmysłowego ze wszelkich obrazów i za pomocą cierpień o charakterze duchowym wprowadza go w głąb siebie, gdzie na dnie duszy, wolny od rzeczywistości materialnej, dotyka wieczności¹². Ów moment w mistyce średniowiecznej stanowi centralny punkt myśli Mistra z Hochheim, który opisuje go jako odpoczynek w Jednym. Ponieważ dusza nie ma Jednego, znajduje spoczynek dopiero wtedy, gdy wszystko się stanie Jednym. Bóg jest Jednym i to właśnie stanowi jej szczęśliwość¹³. Oczekiwanie na ogień wśród nocy, symbolizując czystą kontemplację duchową¹⁴, determinuje noc jako prefigurację śmierci, a zarazem oznacza wyjście w inną rzeczywistość¹⁵.

W innym kontekście wejście w śmierć jak w sen, będąc swoistą modyfikacją antynomii ciemność/światłość, zostało przedstawione w twórczości Szekspira, gdzie noc stanowi pewny odpowiednik cudowności oraz niesamowitości. Romantyczny piewca wędrówek onirycznych Ludwig Tieck, analizując tę kwestię w sztukach autora *Snu nocy letniej*, opisuje cudowność jako wynik kunsztownych manipulacji dramaturga oczekiwaniami i uczuciami widza. Dla osiągnięcia złudzenia cudowności pisarz utrzymuje uwagę odbiorcy w ciągłym zamęcie rodem ze snu, uciszając codzienność, świat powszedni i świat fantastyczny, umieszczając śmiech obok przeżenienia, co pozbawia zjawy cielesności, a jednocześnie pozwala współczuć bohaterom¹⁶. Tym jednak, co sprawia, że akcja dramatu z lekkością oscyluje między fikcją a rzeczywistością jest ułożenie jej w przestrzeni nocy, która uwypuklając kruchość granicy między snem a jawą umożliwia różnorakie transgresje i metamorfozy.

Zamiłowanie do płynności w sposób szczególny cechuje sztukę baroku. Podobnie jak w rzeźbie Michała Anioła *Dzień i Noc*, wyobrażenia barokowa chociaż i stwarza pozór epoki kontrastów, to jednak przy głębszej analizie zdradza uniwersalne dążenie do połączenia przeciwieństw. Zamiłowanie do przepychu i pociąg do nicości,

¹¹ J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2006, s. 70.

¹² Zob. Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. B. Smyrak, Kraków 1986, s. 420-421.

¹³ A. Goziera, *Rekolekcje z Mistrzem Eckhartem. Narodziny Boga w duszy*, tłum. M. Żerańska, Poznań 1998, s. 95.

¹⁴ R. Garrigou-Lagrange, *Trzy okresy życia wewnętrznego wstępem do życia w niebie*, t. II, tłum. s. Teresa Franciszka Służebnica Krzyża, Poznań 1962, s. 40-41.

¹⁵ M. Krupa, *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011, s. 163.

¹⁶ L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, tłum., wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 55-58.

żywiolowy dramatyzm i spełnione melancholią marzenie o przywrócenie raju na ziemi stanowią o kulturze baroku, gdzie dążeniu do światła nieustannie towarzyszy smuga cienia, ciągłego *memento mori*, ewokującego tęsknotę za harmonią i szczęściem, której przedsmakiem można rozkoszować się w nocnych wizjach. A jednak życie jest snem¹⁷, zbliżającym i oddalającym rzeczywistość wewnętrzną. Barok ukraiński reinterpretuje to spostrzeżenie, uwypukla paradoks snu jako synonimu życia, wydobywając z niego postawy godne skarcenia. Kłymentij Zinowiew i Hryhorij Skoworoda podają nocne i dzienne grzechy współczesnych z wielkim znawstwem roztrząsając upadek cnoty i panowanie żądz. Jednocześnie stosując perspektywę snu, pisarze niejako odwracają wzrok od grzechów. Z lekko wyczuwalną pogardą i smutkiem traktują oni życie jako targowisko próżności, gdzie ludzkość niczym dziecko bawiące się szklaną kulą nie jest w stanie poznać prawdziwego sensu egzystencji ludzkiej¹⁸.

W inspirującej romantyków semantyce nocy tkwi swoiste przekonanie o tym, że ciemność pochłania człowieka, czyni go częścią siebie. Jednocześnie na granicy czerni jednostkę czeka nie tylko rozpad i zatracenie. Intuicje romantyków odsłaniają także drugą stronę nocy, polegającą na tym, że na skraju ciemności dochodzi do spotkania z innymi, przez co czerń wywołuje nie tyle strach, co fascynację¹⁹.

Ciemność powodując zanik widzenia i obrazu oraz eksponując jedność oka, śmierci i nocy, a zarazem przemienia człowieka z obserwatora, podmiotu oglądającego świat fenomenalny, w przedmiot otwarty na spojrzenie Innego, który przez to zaczyna partycypować w Jego wizji. Reminiscencje neoplatonickiej koncepcji poznania, przenikając kulturę europejską w sposób szczególny manifestują się w wyobraźni romantycznej w postaci tęsknoty za jednością, za rajem utraconym. Tęsknota i trwoga, determinując metaforykę nocy, wyznaczają szczególnie estetyczny i metafizyczny wymiar dzieł epoki romantyzmu, nadając im rytm życia onirycznego, częstokroć zakładającego schemat ciemność-jasność-ciemność²⁰. Sen nocny jako przestrzeń nawiedzana przez widma, co zostało ujęte przez Mario Prazą jako romantyzm czarny²¹ oraz uszczęśliwiające marzenia senne eksponują tragedię niepełnej świadomości ludzkiej poszukującej pierwotnego języka przypominającego o początkach²². Oniryzm wyznacza pewną melodię romantyzmu, rozbrzmiewającą także w utworach ukraińskiego romantyka Tarasa Szewczenki.

¹⁷ Zob. J. Petry-Mroczkowska, *Życie jest snem*, „Życie Duchowe”, nr 44, 2005, s. 53-59.

¹⁸ W. Sobol, *Сон в українській бароковій літературі*, „Slavica Wratislaviensia”, CLV, *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Sen*, pod red. M. Bukwala, T. Klimowicza, E. Komisaruk, M. Maciołek, 2012, s. 101-111.

¹⁹ *Ibidem*, s. 154.

²⁰ A. Béguin, *op. cit.*, s. 97.

²¹ Zob. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboliński, słowo wstępne M. Brahmera, Warszawa 1974, *passim*.

²² A. Béguin, *op. cit.*, s. 97.

Szewczenkowska fascynacja ‘nocną jasnością ducha’, ewokując Schubertowską koncepcję antropologiczną²³, nie ogranicza się jednak do egzystencji jednostkowej, lecz ekstrapoluje i uwypukla również ‘nocną stronę’ społeczeństwa, natury i historii. Należałoby podkreślić, iż nocna strona rzeczywistości stanowi pewien klucz w rozumieniu psychologii bohatera romantycznego²⁴ oraz jawi się jako jedno z fundamentalnych zagadnień całości estetycznej świata poetyckiego Szewczenki. Pasja nocy w pewnym znaczeniu stanowi o spójności estetycznej twórczości ukraińskiego romantyka.

Frenezyjne oblicza nocy melancholijnej, implikującej szerokie spectrum afektów od ekstazy miłosnej do skrajnej agresji, zostały przedstawione w jednym z pierwszych utworów Szewczenki *Urzeczona* (*Причинна*, 1837). Przedstawiony w nim wątek o sierocie, która czekając na zaginionego kochanka popełnia samobójstwo, był znany w literaturze ukraińskiej za sprawą zainspirowanej folklorem ballady Łewka Borowykowskiego *Młódka* (*Молодиця*, 1828)²⁵.

Zanik obecności, synkopa oraz zderzenie z nicością, uwypuklając niemożliwość deskrypcji doświadczenia jednostkowego w obu utworach realizują się głównie w obrazie bezimiennej bohaterki tytułowej. Cechą charakterystyczną owych postaci stanowiących „znak niewytłumaczalny”²⁶ jest ich niezdolność wyartykułowania kresu sensu. Zawieszenie wydarzeniowości cechujące moment poprzedzający samobójstwo manifestuje się w utworze Borowykowskiego w ułomnym i idiomatycznym dyskursie *Młódki*, który niejako zapowiada afazję *Urzeczonej*.

Milczenie, nieprzebyte doświadczenie języka w połączeniu z niedziałaniem czyni z bohaterki poematu Szewczenki figurę „pragnienia – nie-pragnienia”²⁷, co na poziomie wiersza wyraża się między innymi w oscylacji między dniem a nocą. Apollińska jasność myślenia, *koinos kosmos*, podobnie jak i język, zapadają się w otwierającą się otchłań nocy, w intymną sferę uczuć, lęków i ekstazy, co zostało przedstawione w pierwszych strofach poematu:

„Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолю верби гне високі,
Горами хвилю підійма.
І блідний місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,

Ще треті півні не співали,
Ніхто нігде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались,
Та ясен раз у раз скрипів.
В таку добу під горою,
Біля того гаю,

²³ *Ibidem*, s. 132.

²⁴ H. K r u k o w s k a, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011, s. 137-176.

²⁵ Л. Б о р о в и к о в с ь к и й, *Молодиця*, <http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/b/borovikovskij-levko/1769-levko-borovikovskij-moloditsya>, [10.06.2015].

²⁶ P. L a c o i e - L a b a r t h e, *Poezja jako doświadczenie*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2004, s. 27.

²⁷ *Ibidem*, s. 30.

Неначе човен в синім морі
То виринав, то потопав.

Що чорніє над водою,
Щось біле блукає (I, 73)”²⁸.

Nieujarzmiona i dzika w swej istocie przyroda zdaje się kontrastować z somnambulicznym stanem bohaterki, jednak ciemność nie stanowi jedynie tranzytywizmu eksplozji afektów Urzeczonej. Przebijająca analogia między makrokosmosem a mikrokosmosem transformuje noc apokaliptyczną w noc oświeconą czarnym słońcem melancholii, manifestuje się w tym, że burza bardziej niż strach wyraża cierpienie zranionej miłości. Nieszczęście bohaterki konstytuując jej odmiennność, inność²⁹ będącą wychyleniem ku światu zewnętrznemu przy równoległym zamknięciu się na dialog, implikuje melancholię jako dominującą cechę bohaterów Szewczenkowskich. W tym kontekście mowa staje się maską skrojoną z obcego języka, co w sposób szczególny odzwierciedla rytmika i tempo wiersza, reprezentujące różne sądy na temat niedoli bohaterki, które nie tyle wyrażają współczucie, co uwypuklają zamknięcie bohaterki w więzieniu raniących ją spojrzeń.

Język zatem sugeruje nie tyle niewyraźność uczuć lub rezygnację z myślowej deskrypcji świata, co odsłania tkwiącą w podmiocie przepaść między sensem a rzeczywistością. Świat staje się snem a sen staje się światem:

„[...] дівчина ходить,
Й сама не зна (бо причинна),
Що такеє робить.
Так ворожка поробила,

Щоб менше скучала,
Щоб, бач, ходя опівночі,
Спала й виглядала
Козаченька молодого (I, 74)”.

Należy jednak zaznaczyć, że sen występuje w przywołanym fragmencie jako zapowiedź błogosławionego powrotu do pierwotnej miłości i jedności. Noktambulizm zatem staje się gestem miłosierdzia ofiarującym stan pomiędzy jako jedyne ukojenie człowieka kochającego a zarazem niszczonego przez wewnętrzne fatum³⁰. Kontaminacja pasji i konsolacji, manifestująca się między innymi w obrazie gwałtownego przejścia od nawałnicy do graniczącego z materialnym bezruchem spokoju, uwydatnia ciemność jako metaforę śmierci. Wyłaniająca się z mroku nocy tęsknota za wiecznym pokojem objawia się z jednej strony w przecuciu katastrofy i zagłady świata zewnętrznego, a z drugiej strony eksponuje dręczące bohaterkę fantazmaty. Stanowią one swoistą inkorporację ekstazy miłosnej i agresji. Noc izolując

²⁸ W niniejszej pracy posługuję się następującym źródłem: Т. Ш е в ч е н к о, *Зібрання творів у шесту томах*, Київ 2003. Dalej poprzestanę na zaznaczaniu w tekście w nawiasach odpowiednich tomów i stron. – T.S.

²⁹ Zob. J. B a c h ó r z, „Złączyć się z burzą...” *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, s. 64.

³⁰ Por. H. B u c z y Ń s k a - G a r e w i c z, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2011, s. 199-201.

Urzeczoną od innych, kusząc ją kojącym mrokiem i śmiercią³¹, staje się miejscem wyimaginowanej schadzki z podmiotem miłości, który ją

„[...] торік покинув.
Обіщався вернутися,
Та, мабуть, і згинув!
Не китайкою покрились
Козацькі очі,
Не вимили біле личко

Слізоньки дівочі:
Орел вийняв карі очі
На чужому полі,
Біле тіло вовки з'їли –
Така його доля (I, 74-75)”.

Uprzedmiotowanie ukochanego za pomocą naturalistycznego opisu śmierci, uwypuklając niepokojącą obcość świata ciała, z jednej strony prezentuje totalność śmierci, a z drugiej strony z barokową frenezją przedstawia akt pożerania jako metaforę jednoczącej siły cierpienia: wewnętrzne rozdarcie dziewczyny odpowiada rozczłonkowaniu Kozaka. Noc dając impuls do myślenia w żywiole śmierci, nieuchronnie zbliża bohaterkę do przekroczenia granicy życia i śmierci. Wydobywa z ciemności najskrytsze koszmary oraz dążenie autodestrukcyjne.

Ta sama determinacja w przekroczeniu świata widzialnego cechuje także bohaterkę poematu *Topola* (Тополя, 1839). Po zaginięciu kochanego i nie zgadzając się na ślub z niekochanym, dziewczyna udaje się do wiedźmy, dającej jej napój przemieniający ją w topolę. Dziewczyna zamieniająca się w topolę staje się symbolem nocy, który wydobywa ukryty pod światem świadomości świat zaklęty:

„[...] чорнобрива
Плакала, співала...
І на диво серед поля
Тополею стала (I, 119)”.

Podobnie jak *Topola*, *Urzeczona* również pragnienie zanurzyć się w niebycie. Po pierwszym przeczytaniu poematu *Urzeczona*, samobójstwo dziewczyny wydaje się być samodzielną decyzją pogrążonej w żałobie bohaterki, jednak powodem jej śmierci jest wyimaginowana śmierć ukochanego. Ciemność nocy zatem odsłania jedność widzianego i niewidzianego, przeszłości i przyszłości, odkrywa współzależność żywych od umarłych. Ta korelacja zostaje wyeksponowana w biernej, zatrzymanej i odbitej egzystencji bohaterki.

Cechująca poemat *Urzeczona* estetyka oniryczna z jej labiryntem podwojeń i deformacji, konstytuując ‘ciemny portret’ bohaterów, znajduje również swój wyraz stylistyczny w chiasmatycznej strukturze utworu. Zawiera on dwa wstępy, przy czym drugi wstęp, zaczynający się od wersu „Така її доля... О Боже мій милий” i do słów „Кругом, як в усі, все мовчить” stanowi lustrzane odzwierciedlenie

³¹ Por. K. Grzywoz, *W mroku depresji*, Kraków 2012, s. 74.

pierwszego wstępu. Istotną rolę w przywołanych częściach odgrywają opisy nocy: ekstaza burzy i idylla nocy letniej. W połączeniu z rozproszoną narracją owe nocne pejzaże otwierają drogę płynności emocjonalnych struktur bohaterki. Kontemplując śmierć z jej okrucieństwem i łagodnym spokojem, Urzeczona przechodzi od tęsknoty, przez bunt z jego mrokiem duszy i lękiem, aż po apatyczny bezruch pokory wobec losu³².

Tragedia pejzażu przedstawiona z perspektywy zranionego serca, które stanowi źródło myślenia nocnego, odzwierciedla wewnętrzną tragedię bohaterki. Jednocześnie pejzaż eksponuje fuzję imaginarium nocnego i dziennego, irracjonalnego i racjonalnego oraz wyznacza nowe perspektywy w widzeniu konstytucji człowieka. Pozwala on sytuować na pierwszym miejscu jego strukturę wewnętrzną: marzenia, obsesje, rozpacz i cierpienie. Należałoby zaznaczyć, iż świat wewnętrzny poematu jest hermetyczny, zamknięty na świat zewnętrzny, zamieszkały przez obcych („люде чужії”). Ów świat zewnętrzny niszcząc Urzeczoną swoim śmiechem wywołanym jej podyktowanym racjami serca zachowaniem, nocą przeobraża się w zwierciadło odbijające fantazmaty kobiety dotkniętej melancholią³³. Antagonizm a zarazem kompatybilność obu światów znajduje swój wyraz stylistyczny w następującej scenie. Bohaterka błąka się brzegiem Dniepru i spotyka śpiewające rusalki:

„Місяченьку!
Наш голубоньку!
Ходи до нас вечеряти:
У нас козак в очереті,
В очереті, в осоці,

Срібний перстень на руці;
Молоденький, чорнобровий,
Знайшли вчора у діброві.
Світи довше в чистім полі,
Щоб нагулятись доволі (I, 76)”.

Zaczerpnięte z demonologii ludowej postacie wprowadzają w poemat wątek cudowności. W kontekście somnambulizmu bohaterki tytułowej cudowność można utożsamiać z szaleństwem. Dynamiczny charakter rusalek, ich pieśni, tańce są wytworem fantazji Urzeczonej, która wcześniej dowiedziała się o nich z opowieści³⁴. Frywolne dziewczęta wyłaniając się z otchłani mroku nocy i duszy nie wywołują jednak trwogę lub przerażenie, lecz współczucie. Łącząc w sobie świat cudowny i realny, one nie tylko wpisują się w nieuchronny rytm tragedii, ale także multiplikują cierpienie bohaterki. Dodają one do dyskursu depresyjnego element rozkoszy unicestwienia, który nadaje rozkładającemu się ciału erotyczny powab. Falowanie ciał, wrzask i ciszę wskazują na fragmentaryczną mowę melancholii³⁵:

³² А. Кемпинский, *Меланхолия*, перев. И. Козыря, Санкт-Петербург 2002, s. 69-75.

³³ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M. P. Markiewicz, Kraków 2007, s. 66-67.

³⁴ L. Tieck, *op. cit.*, s. 50.

³⁵ W. Styron, *Ciemność widoma. Esej o depresji*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2012, s. 27-28.

„Зареготались нехрещені...
 Гай обіззався; галас, зик.
 Орда мов ріже. Мов скажені,
 Летять до дуба... Нічичирк... (I, 77)”.

Pieśni i gesty rusalek, zawierając elementy pieśni ludowych i brak ciągu logicznego, manifestują „chaotyczne anarchiczne szepty doznań”³⁶ oraz eksponują bełkot jako paraliż mowy powstający w zderzeniu z kresem sensu, antycypującym zanik obecności samej bohaterki.

Bełkot wraz z dominującą w poemacie tendencją do zanikania sugeruje koncepcję człowieka jako bytu transcendującego siebie, natomiast niemożność dialogu, brak nadziei na spotkanie z drugim i zamknięcie się w samotności wprowadzają bohatera w obszar niesamowitego doświadczenia nicości:

„[...] сонна блудила:	Кругом дуба русалоньки
Отаку-то їй причину	Мовчки дожидали;
Ворожка зробила!	Взяли її, сердешную,
На самий верх на гіллячці	Та й залоскотали.
Стала... В серце коле!	Довго, довго дивовались
Подивилась на всі боки	На її уроду... (I, 77)”.
Та й лізе додолу.	

Błądzenie senne wydaje się chronić dziewczynę przed bólem, przed zderzeniem się z własną samotnością, jednak celowość błądzenie jest tak samo ulotna, jak i status ontologiczny bohaterki. Noc melancholijna sytuując ‘ja’ pomiędzy światem realnym a wyimaginowanym, nie oddala od niej bólu³⁷. To właśnie wyrastająca z niego rozpaczliwa beznadzieja dotyka i rani serce Urzeczonej, czyli to, co w niej najbardziej intymne, gdzie ona w swej absolutnej niepowtarzalności jest czystym oczekiwaniem na Innego, nadzieją na dialog, na wyjście z samotności³⁸. Niemożność dialogu i rodząca się z niej rozpacz wpychają bohaterkę w ramiona śmierci. Szewczenko nie odważa się przedstawić samobójstwo *expressis verbis*, przykrywa go, niczym woalka na nagrobnych posągach, cudownością, będącą w zasadzie łagodną odmianą niesamowitego w człowieku. Pozostawiając psychoanalizie badanie powodów stanu bohaterki, należałoby zwrócić uwagę na moment rozstania się z życiem, który pokazuje, że śmierć tkwi w życiu. Realizacja pragnienia śmierci w przestrzeni nocy czy to w akcie samobójstwa³⁹, czy to przez rusalek czyni ciało Urzeczonej ciałem

³⁶ *Ibidem*, s. 28.

³⁷ J. L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 73-75.

³⁸ P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, s. 44.

³⁹ Zob. szerzej na temat korelacji snu i pragnienia: K. Grzywocz, *Duchowość i sny*, „Zeszyty Formacji Duchowej”, nr 61, 2013, s. 15-18.

granicznym, należącym do porządku realnego i wyobraźniowego, jest ‘intruzem’ w obu światach, co dodatkowo podkreśla jej inność. Uśmiercając Urzeczoną autor niejako odpowiada na pytanie o sens życia. Odpowiedź wydaje się być oczywista: życie nie jest warte trudu.

Owa odpowiedź zostaje niejako powtórzona w obrazie Kozaka, który nad ranem wraca z wojny. Ten zwrot wydarzeń uwydatnia melancholijne zaburzenie czasu i świadomości Urzeczonej, która stanowi konsekwencję dominacji indywidualnego odbioru rzeczywistości, doznań i lęków nad wydarzeniami rzeczywistymi. Zwracając się do konia, Kozak werbalizuje swój niepokój związany z możliwością niewierności dziewczyny. Przeczucie nieszczęścia kieruje go jednak do miejsca, gdzie spoczywa martwa ukochana. W odróżnieniu od Urzeczonej, Kozak komentuje każdą swoją czynność:

„Кинув коня та до неї:
«Боже ти мій, Боже!»
Кличе її та цілує...
Ні, вже не pomoже!

«За що ж вони розлучили
Мене із тобою?»
Зареготався, розігнався –
Та в дуб головою! (I, 78)”.

W krótkim fragmencie poeta przedstawia cały wachlarz szybko zmieniających się przeżyć od niepokoju, przeczucia, po radość i rozpacz. To falowanie nastroju⁴⁰ zdradza melancholijną duszę bohatera. Jego samobójstwo wydaje się być czymś oczywistym, stanowi swoistą odpowiedź na śmierć bohaterki. Opanowany przez rozpacz, dotknięty szałem Dionizosa, Kozak odbiera sobie życie. Jednak w odróżnieniu od śmierci Urzeczonej, czyn Kozaka należy do porządku dziennego, ma swoje powody i przyczyny, jest nacechowany ‘ulotną’ logicznością. To nie zmienia jednak tragicznego wydźwięku utworu.

Tragizm poematu powstaje na pograniczu dnia i nocy i łączy się z miłością do ‘ciała utraconego’. W wyobraźni Urzeczonej zarysowuje się rozrywane martwe ciało kochanka, Kozaka doprowadza do samobójstwa również martwe ciało dziewczyny, w tle ruszki wzdychają do martwego ciała wędkarza. Erotyzacja trupa wraz z ulokowaniem serca i duszy w czasoprzestrzeni nocy uwypuklają fascynację romantyka nocną stroną miłości.

Należałoby zwrócić uwagę na charakterystyczny detal, bohater zadaje retoryczne pytanie o to, dlaczego ich rozdzielono, narrator idzie o krok dalej, pytając dlaczego ich zabito („Нема кому запитати, // За що їх убито”, I, 79). Odpowiedź wybrzmiała już wcześniej, winni są ‘zli ludzie’, a w istocie świat zewnętrzny *in sensu largo*. Można zaryzykować stwierdzenie, że owa myśl znajduje swoje potwierdzenie w finalnej scenie ballady. Społeczność wiejska z należytymi honorami według cerkiewnych obyczajów grzebie ciało zmarłych. Problem tkwi w tym, że ciała samobójców nie chowano na cmentarzu lecz poza nim. Tym samym pogrzeb

⁴⁰ F. Chirpaz, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 69.

manifestuje poczucie współwiny społeczności za czyny jej członków, ukrywa wyrzuty sumienia, że można było zapobiec tym samobójstwom⁴¹. Może to być również gestem obronnym przed stygmatyzacją całej wspólnoty. Wydaje się także, że autor, czyniąc z jawora, jodły i kaliny substytut martwych kochanków, przestrzega przed możliwością powtórzenia, a zarazem implikuje współwinę społeczności. Kończąca poemat idylla:

„Прилітає зозуленька
Над ними кувати;
Прилітає соловейко
Щоніч щебетати;

Виспівує та щебече,
Поки місяць зійде,
Поки тії русалоньки
З Дніпра грітись вийдуть (I, 79)”,

kryje w sobie przepaść, szczelinę pomiędzy dwoma światami, w którą mogą wpaść jednostki, które odważą się żyć według serca. Zakochani odkrywając miłość, znajdują w niej rozpacz i beznadzieję.

Ciało pięknej martwej dziewczyny urasta do pewnego ideału estetycznej postawy hermetycznej. Urzeczona urzeka, a zatem zatrzymuje, wywołuje w oglądających zdumienie nad jej własną egzystencją, ale także sprowadza szal, który może doprowadzić do *katharsis*.

Ballada *Urzeczona* przez wzgląd na swoje miejsce w chronologii dzieł Szewczenki, eksponuje swoistą ikonę melancholię. Żywa niby martwa, martwa niby żywa, Urzeczona staje się emblematyczną figurą transgresji, a przez to symbolizuje poezję romantyczną, która za pomocą interioryzacji czyni świat znośnym, lecz nie pozbawia radykalnej inności i niesamowitości.

LITERATURA ŹRÓDŁOWA

Шевченко Т., *Зібрання творів у шести томах*, Київ 2003.

BIBLIOGRAFIA

Bachórz J., „Złączyć się z burzą...” *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005.

Buczyńska-Garewicz H., *Człowiek wobec losu*, Kraków 2011.

Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.

Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. I, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 1998.

Garrigou-Lagrange R., *Trzy okresy życia wewnętrznego wstępem do życia w niebie*, t. II, tłum. s. Teresa Franciszka Służebnica Krzyża, Poznań 1962.

⁴¹ Zob. W. Styron, *op.cit.*, s. 51.

- Goff J. Le, Truong N., *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2006.
- Gozier A., *Rekolekcje z Mistrzem Eckhartem. Narodziny Boga w duszy*, tłum. M. Żerańska, Poznań 1998.
- Grzywocz K., *Duchowość i sny*, „Zeszyty Formacji Duchowej”, nr 61, 2013, s. 15-18.
- Grzywocz K., *W mroku depresji*, Kraków 2012.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M. P. Markiewicz, Kraków 2007.
- Krukowska H., *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.
- Krupa M., *Duch i litera. Liryczna ekspresja mistycznej drogi świętego Jana od Krzyża w polskich przekładach*, Gdańsk 2011.
- Lacoe-Labarthe P., *Poezja jako doświadczenie*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2004.
- Misiewicz J., *Ciało czasu. Esej o teatrze*, Lublin 2011.
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Petry-Mroczkowska J., *Życie jest snem*, „Życie Duchowe”, nr 44, 2005, s. 53-59.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboliński, słowo wstępne M. Brahmera, Warszawa 1974.
- Sobol W., *Сон в українській бароковій літературі*, „*Slavica Wratislaviensia*”, CLV, *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Sen*, pod red. M. Bukwała, T. Klimowicza, E. Komisaruk, M. Maciołek, 2012, s. 101-111.
- Styron W., *Ciemność widoma. Esej o depresji*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2012.
- Ś w. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. B. Smyrak, Kraków 1986.
- Tieck L., *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, tłum., wstęp i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2006.
- Tischner J., *Myślenie w żywiole piękna*, Kraków 2013.
- Бачинин В., *Эпоха Платона: Эдун Софокла и его две души*, <http://www.plato.spbu.ru/CONFERENCES/2000/05.htm>, [10.06.2015].
- Боровиковський Л., *Молодія*, <http://www.ukrclassic.com.ua/katalog/b/borovikovskij-levko/1769-levko-borovikovskij-moloditsya>, [10.06.2015].
- Кемпинский А., *Меланхолия*, перев. И. Козыря, Санкт-Петербург 2002.
- Леви-Брюль Л., *Первобытное мышление* [brak informacji o tłumaczu] [w:] *Психология мышления*, ред. Ю. Гиппенрейтер, В. Петухова, Москва 1980, s. 130-140.

THE NIGHT METAMORPHOSISES OF THE NAKED SOUL IN “THE FASCINATED” BY TARAS SHEUCHENKO

The figure of Sheuchenko title heroin of the poem “The fascinated” forms up one of the clear creations, that expose the dark and fascinating depth of romantic transgressions in the Ukrainian literature. In this paper the trial of exhibition of relation between body and soul on the dream ground, which allows to look at heritage of Taras Sheuchenko from dissimilar perspectives: folklore and mystique.

Key words: Romanticism, poetry, onirism, transgression, body, soul.