

Wyobraźnia alchemiczna Wernera Herzoga. Egzegeza symboliczna filmu „Szkłane serce”

Wojciech Michera

*„Potem otworzyłem usta, i patrzcie!
Mogłem sięgnąć po kielich, pełen jak gdyby wody,
ale w kolorze ognia:
I wziąłem go, a gdy wypilem
Moje serce napelniało się zrozumieniem
Mądrość wzrosła mi w piersi
A mój duch zachował to w pamięci.”
(IV Ezdrasza 14, 39–40, apokryf)*

Antonin Artaud tak rozpoczyna jeden ze swoich szkiców: „Jest w zasadzie teatru i zasadzie alchemii tajemnicza tożsamość istoty. Albowiem teatr, podobnie jak alchemia (jeśli rozpatrywać go w jego istocie, i to od spodu, od podłoża), opiera się na pewnych podstawach wspólnych wszystkim sztukom, podstawach, które w dziedzinie ducha i wyobraźni zmierzają do osiągnięcia skuteczności podobnej do tej, która — w dziedzinie fizycznej — pozwala r z e c z y w i ś c i e robić złoto.”¹ Należy jednak powiedzieć, że nie każdy teatr i nie każde dzieło sztuki zasadę tę realizuje. Sytuacja sztuki przypomina egzystencjalną sytuację samego człowieka — tak jak ją przedstawił Kierkegaard. Zgodnie z jego podziałem życia człowieka na fazy, można mówić o człowieku estetycznym, etycznym i religijnym, przy czym główna granica mająca charakter jakościowy, przebiega między dwiema pierwszymi „sferami egzystencji” a ostatnią. W podobny sposób, biorąc pod uwagę status egzystencjalny, podzielić można i sztukę. Z jednej strony znajdują się więc dzieła estetyczne i etyczne, czyli — uogólniając — dokonujące opisu i psychologicznej oceny rzeczywistości. Po drugiej stronie natomiast umieścimy sztukę (czy też aspekt sztuki), która w zamierzeniu dąży do zrealizowania zasady sformułowanej przez Artauda. Materią, z której sztuka ta buduje swe dzieła nie jest tkanka psychologiczna, ani też percepowane zmysłowo otoczenie. Sztuka ta tworzy nowy wymiar — w nim zwykle ludzkie podziały rzeczywistości przestają być adekwatne a pojęcia tracą ostrość swych granic. Ten nowy wymiar wraz ze swoimi właściwościami wynika ze zmiany perspektywy — bierna obserwacja, tworząca w naszych myślach wyłącznie repliki, zastąpiona zostaje przez przeżycie, duchowe uczestnictwo; dzięki niemu nazwy mogą zyskać prawdziwszą, realną — a nie tylko umowną — treść.

Sztuka ta ma więc charakter metafizyczny, zwraca się bowiem do samej istoty bytu. Dlatego też „Język, którym musimy się tu posługiwać jest w najwyższym stopniu symboliczny. Jednakże taki jego charakter nie umniejsza prawdy, przeciwnie, jest jej warunkiem. Mówienie o bycie jako takim w sposób niesymboliczny jest nieprawdą. (...) Żadne dowodzenia nie odsłaniają prawdziwej natury bytu”.² Sztuka o której mówimy pragnie być aktem, który odsłania naturę bytu i w nim uczestniczy, posługując się pełnymi mocy symbolami (symbol, w przeciwieństwie do znaku, nie jest

zupełnie przezroczysty i nie wskazuje wyłącznie poza siebie — dąży raczej do zintegrowania desygnatu, do którego się odnosi). Osiąga ona poziom egzystencjalny, nie chodzi w niej już o opis; nie może chodzić o opis jeśli usiłuje się przełamać opozycję podmiot — przedmiot, obserwator — obiekt; przekraczamy granicę: przed nią jest ciekawość i wiedza, za nią — wiara. „Żadne dowodzenia nie odsłaniają prawdziwej natury bytu”, jest ona zrozumiała jedynie dzięki symbolom (symbol to przejście z wymiaru semiotycznego do wymiaru ontycznego). Żeby zrozumieć symbol — zgodnie z twierdzeniem Paula Ricoeura — trzeba weń uwierzyć, ale żeby uwierzyć, należy zrozumieć.³ Pomóc zrozumieć — taki jest też cel niniejszego artykułu [dodajmy, że twierdzenie Ricoeura nie jest błędnym kołem, raczej — kwadraturą koła (hermeneutycznego), a ta jest już poważnym, mistycznym zagadnieniem].

Jak nazwać sztukę o której mówimy? Sakralną, metafizyczną, egzystencjalną? Antonin Artaud mówił o teatrze alchemicznym. Jest to pomysł bardzo ciekawy i dla nas pożyteczny, bo właśnie z alchemią porównywać będziemy film Wernera Herzoga.

Zanim powiemy nieco więcej o sensie symbolicznych działań alchemika, musimy zwrócić uwagę, że alchemia sama w sobie jest sztuką, właśnie sztuką metafizyczną.⁴ Ponadto, tak jak w samej alchemii, w całej sztuce „alchemicznej” twórczość można podzielić na dwa rodzaje dzieł. W alchemii jest to z jednej strony *operatio*, praktyczne działanie w laboratorium, z drugiej natomiast — *tractatus*, dzieło napisane. Do tej ostatniej kategorii zdają się nawiązywać te dzieła sztuki, które za pomocą symboli alchemicznych (czy szerzej — wywodzących się z tradycji hermetycznej) tworzą zwarte i sensowne konstrukcje. Do realizmu *operatio* zbliżają się z kolei próby metafizycznej ingerencji w rzeczywistość duchową. Poszczególne gatunki sztuki w sposób naturalny wydają się bliższe jednej lub drugiej kategorii, np. malarstwo praktyce laboratorium a literatura traktatom. W rzeczywistości jednak linia podziału przebiega wewnątrz każdego z gatunków. Symbolami alchemicznymi posługiwał się Hieronim Bosch, w literaturze natomiast Rabelais, Goethe oraz wielu innych, np. Jerzy Andrzejewski w *Bramach raj*.⁵ Przykładem kategorii nazwanej tu *operatio* mogą być z kolei starożytne portrety wykonane specjalną farbą karnacyjną,

spreparowaną — jak sam człowiek — z czterech składników, odpowiadających czterem elementom, humorom Hipokratesa.⁶ Także na charakter prawosławnych ikon (o których będziemy jeszcze mówić), świętych ze swej natury, składają się w dużym stopniu takie czynniki, jak: materiał, barwniki, proces tworzenia, a przede wszystkim natchnienie i powołanie twórców oraz modlitwa wiernych.⁷ Można tu wspomnieć też o twórczości G. Segala, którego wytwory („rzeźbo-obrazy”) pokonują subiektywność autora przenosząc częściowo czynność tworzenia na widza, powierzając ją jego subiektywnej zdolności widzenia⁸. Pragnienie osiągnięcia sakralnej mocy dzieła, przekroczenia jego umowności artystycznej i nadania mu wartości egzystencjalnej skłaniało Wagnera do wystawiania swych oper-misteriów w jednym tylko miejscu, w Bayreuth, niczym w jedynej prawdziwej świątyni.

Podobny cel mieli nadrealiści. Ich największym osiągnięciem, największym dziełem, jest głębokie przewartościowanie stosunku do rzeczywistości (w tym do rzeczywistości sztuki). W koncepcji nadrealności Bretona zaciera się różnica między wyobraźnią a percepcją — rzecz pomyślana istnieje według niego rzeczywiście. Antonin Artaud tworzy koncepcję teatru mającego być miejscem specjalnym, naznaczonym sakralnie, wyróżnionym spośród zwykłej przestrzeni, gdzie dokonywać się ma nadnaturalna przemiana świata. Tristan Tzara przeciwstawia poezję pojmowaną jako środek ekspresji poezji będącej czynnością duchową.⁹ Poezja staje się nie tyle napisany wiersz, ile życie samo.

Przejawy podobnych usiłowań przełamania umowności i iluzoryczności dzieła sztuki spotykamy też w filmie. Mam na myśli, poza samym Herzogiem, niektóre filmy np. Felliniego lub Wajdy. Dzieła tego ostatniego są często oskarżane o niedostatki psychologiczne — ale też nie są to filmy psychologiczne! Mocne zakorzenienie Wajdy w duchowości Romantyzmu sprawia, że ponad prawdę psychologiczną stawia on prawdę, którą nazwać można metafizyczną. Dążenie do pewnego rodzaju realności ontycznej widoczne jest szczególnie we *Wszystko na sprzedaż*, gdzie każdy, kto pojawia się na ekranie gra (?) siebie samego (na czym cierpi niewątpliwie strona estetyczna filmu). Obecność w myślach tych osób nieobecnych już Zbigniewa Cybulskiego jest marcelowskim „myśleniem o”, przeciwstawianym przez autora *Journal métaphysique* zwykłemu myśleniu: „... myśl jest czynną negacją unicestwienia (wartość metafizyczna pamięci, a nawet w pewnym znaczeniu — historii). Należałoby tutaj pogłębić tę szczególną myśl, powszechnie odczuwaną, że nieobecny, że zmarły nie jest „nigdzie”, lecz tylko we mnie; w gruncie rzeczy wiara w pewien rodzaj fotografii, która przeżywa oryginał, fotografii nie skłiszowanej, ruchomej, zanikającej — lecz mimo wszystko fotografii. (On odszedł, lecz mam jego fotografię). Tutaj jednak stwierdza się ponowne zaprzeczenie spontanicznych stwierdzeń świadomości: gdy myślę o nim, myślę istotnie o nim, to co nazywa się fotografią, jest tylko pewnym rodzajem czynnika pośredniego, punktu oparcia (zresztą zmiennego, zależnie od zdolności pamięciowych różnych jednostek). Mógłbym to wyrazić mówiąc, że Andenken jest w swej głębi magiczne; że dociera do samego bytu poza pośrednikami, które się nazywa psychologicznymi (a których natura ontologiczna pozostaje zresztą dla nas nieprzenikniona). (...) akt metafizyczny, który mnie łączy z jakimś bytem — z bytem — ma zawsze stronę odpowiadającą aktywności myśli pojmowanej jako budowanie czy jako rozpoznawanie.”¹⁰

Podział sztuki metafizycznej, którą nazwaliśmy tu też „alchemiczną”, na *tractatus* i *operatio* jest oczywiście umowny. Nie jest to właściwie podział, bo w jednym dziele skupiać

się mogą obie te kategorie. Są one raczej dwoma aspektami w jakich sztuka ta może się przejawiać. Chęć pokazania istnienia ich obu była powodem poświęcenia tej sprawie aż takiej uwagi. By problem zamknąć (oczywiście w zakresie naszych potrzeb) warto jeszcze wspomnieć o przykładzie często z sobą porównywanych Tomasza Manna i Jamesa Joyce’a. Ich twórczość jest w pewien sposób skrajnym przeciwieństwem; lecz trzeba pamiętać, że przeciwieństwo, by mogło zaistnieć, musi mieć dla obu swych biegunów wspólną płaszczyznę. W tym przypadku jest nią wykroczenie poza logizm i estetyzm dzieła literackiego — ich miejsce zajmuje realność, egzystencjalność mityczna. Przeciwieństwo natomiast polega na tym, że Mann nie łamie w zasadzie uznanych konwencji literackich, podczas gdy Joyce dokonuje przedziwnych transmutacji materii słowa. Jeśli więc odwołamy się do naszego schematu, Joyce bliższy będzie rzeczywistemu procesowi fizycznemu, Mann natomiast temu, co określiliśmy jako *tractatus* (przypomnę tylko, że Tomasz Mann sam nazywał swoje dzieła, np. *Czarodziejską górę*, hermetycznymi, czy wręcz alchemicznymi). Odmienność ta ma jednak znaczenie drugorzędne. W samej alchemii prawdziwie mądra księga ma w sobie już coś z Wielkiego Dzieła (*Opus Magnum*), myśliciele, którzy nigdy nie pracowali w laboratorium (np. Jakob Böhme) są nie mniej cenieni niż ci, którzy całe życie spędzili wśród retort i alembików. Warto o tym pamiętać, łatwiej będzie dostrzec wspólny sens pozornie różnych zdarzeń.

Najwyższy już czas, by w tok naszego rozumowania wpleść wątek podstawowy. Przekształci on, mam nadzieję, bezkształtną masę narracji w sensowną konstrukcję. Wątkiem tym jest tajemnica zawarta w filmie Wernera Herzoga *Szklane serce* (film, nakręcony w 1976 r. na podstawie II rozdz. książki Herberta Achternbuscha *Die Stunde des Todes*, z muzyką Popol Vuh, przedstawia postać folkloru bawarskiego pasterza Mühlhiasa. Jego opowiadania — wizje zapowiadają koniec świata i załamanie się porządku społecznego i moralnego. Upadek ten dotyczy też znajdującej się w jego wsi huty szkła. Jej katastrofę poprzedza śmierć majstra, który zabrał do grobu tajemnicę wytwarzania rubinowego szkła. Młody właściciel huty, próbując za wszelką cenę zdobyć zapomnianą receptę popada w szaleństwo. Huta ginie w płomieniach a Hias odchodzi w góry). Tajemnicy zawartej w filmie nie będziemy usiłowali rozwiązać (tajemnicy nie da się rozwiązać, tajemnica nie jest do rozwiązywania); przeprowadzimy próbę alchemicznej egzegezy filmu.

Czy ma to sens? W chwili gdy film pojawił się na świecie niewiele już istniało czynnych pracowni alchemicznych. Trudno więc mówić o bezpośrednim dziedzictwie, zupełnie możliwym i rzeczywiście istniejącym w przypadku literatury lub malarstwa. Lecz i film, mimo całej swej niezależności, nie rozwijał się w próżni i mógł powracać do tradycji poprzez inne rodzaje sztuki. Ponadto, w pierwszym okresie swego rozwoju, gdy mało kto kojarzył go w ogóle ze sztuką, jego zdecydowanie plebejski charakter mógł jedynie pomóc w zbliżeniu się do ludowej rzeczywistości mitu (a i później niedaleko było od fabryki snów do fabryki rzeczywistości, choćby miała to być rzeczywistość zdegradowana). Wydaje się zresztą, że w samym procesie twórczym, w każdej dziedzinie sztuki, przejawiać się mogą opisane wyżej cechy.

Oba aspekty „alchemiczności” sztuki — wynikające z tradycji motywy hermetyczne, jak i specjalne właściwości procesu twórczego, mającego w zamierzeniu przekroczyć umowność i fikcyjność sztuki — istnieją w filmie Wernera Herzoga.

Obecność aspektu *operatio* jest oczywiście trudniejsza do

wykazania. Nie można przeniknąć myśli twórcy, a ta właśnie ma zasadnicze znaczenie jako moc kreująca metafizyczną rzeczywistość dzieła (będzie o tym jeszcze mowa). Lecz wydaje się, że dla Wernera Herzoga film nie jest wyłącznie *środkiem ekspresji*. Znana jest jego wiara w realność działań duchowych i mistyczne traktowanie rzeczywistości (świadczy o tym np. piesza pielgrzymka z Niemiec do Paryża w intencji ciężko chorej przyjaciółki). Przede wszystkim trzeba jednak powiedzieć o pewnym istotnym szczególe: pracy nad filmem¹¹: według zapewnień reżysera, mianowicie, aktorzy z jego zespołu grali w *Szklanym sercu* w stanie hipnozy. Zabiegu hipnotyzowania dokonywał sam Herzog. Jego późniejsze wyjaśnienia na temat celu tych działań są trochę niejasne, nie chodziło chyba jednak o zwykły chwyt reklamowy. Krytycy najczęściej mówią o chęci wywołania wrażenia większej niezwykłości i niesamowitości obrazu. Piękno zdjęć, wyobraźnia reżysera, tajemnicza atmosfera — coż więcej trzeba? Jest to wyjaśnienie zupełnie wystarczające przy psychologiczno-estetycznej ocenie filmu. Trzeba zdawać sobie jednak sprawę, że ryzykujemy w ten sposób popadnięcie w proceder sprowadzania *nieznanego* do pojęć *znanych*. Niestety, takie kryterium zdrowego rozsądku jest filtrem zatrzymującym to, co najważniejsze.

Zadajmy więc sobie trochę więcej trudu i poszukajmy lepszego wyjaśnienia. Nie musimy szukać zresztą daleko — przeczytajmy raz jeszcze cytaty z Artaud, którym wkroczyliśmy w nasze koliste dociekania. Praktycznym polem obserwacji może być wywodzący się w pewien sposób z artaudowskiej tradycji teatr „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego. Charakterystyczną cechą tego teatru były (mówię o czasach, gdy Grotowski realizował jeszcze wystawiane na scenie spektakle) niezwykle długie i z upływem czasu coraz dłuższe okresy prób i przygotowań aktora. Ich celem było dokonanie jego przemiany — ale nie w sensie czysto psychologicznym (jak w koncepcji Stanisławskiego), lecz metafizycznym. Zadaniem aktora była już nie „gra” lecz „bycie”, nie chodziło o odtwarzanie postaci lecz spowodowanie, by w sposób jak najdosłowniejszy zaistniała (choć może w innym wymiarze istnienia); (naturalną konsekwencją takiego stosunku Grotowskiego do rzeczywistości teatralnej było odejście od samego teatru). Jest to zmiana statusu ontologicznego aktora i całego dzieła (Herzog powiedział: „Hipnoza jest bardzo naturalnym stanem ducha”)¹².

Szklane serce rozpoczyna się obrazem skłębionych mas — chyba chmur — przewalających się wolno, ale gwałtownie przez doliny i góry niczym fale pierwotnego chaosu. Jest to wizja siedzącego na skale mężczyzny w białym płaszczu:

Patrzę w dal aż do końca świata. Dzień, zanim się zacznie, już się kończy. Najpierw zapada się czas, później ziemia. Chmury pędzą gdzieś, gotuje się ziemia. To jest znak. To początek końca. Zaczyna zapadać się kraj świata. Wszystko zapada się i leci gdzieś w dół. Patrzę na to i czuję, że coś mnie tam wciąga. Zaczynam zapadać się i lecę w dół aż do zawrotu głowy.

Tak, a teraz patrzę na jeden punkt w spadającej wodzie, usiłując zatrzymać na czymś wzrok. Staję się lekki, coraz lżejszy. Wszystko staje się lekkie, lecę do góry. Z tego opadania i wzlotu wyłania się nowy ład. Wynurza się ziemia z wody jak zatopiona Atlantyda. Widzę nową ziemię.

Należy zapamiętać te słowa. Jak dobre motto lub obfity barokowy tytuł zawierają w sobie już wszystko, co stanowi istotę filmu.

Owym mężczyzną w płaszczu jest Hias, miejscowy pasterz i — połączenie często spotykane — wizjoner. Po scenie zacytowanej przed chwilą widzimy go w skalistym i dzikim wąwozie. Obok niego stoi grupa przerażonych

wieśniaków. Mówią oni: „Olbrzym ma oczy jak kamienie młyńskie, palce z konarów a zamiast nosa blok skalny (...) Łamie drzewa, zabija bydło, wyrwa nam wnętrzności (...) wysysa nam mózg” Hias odpowiada: „Nie ma żadnego olbrzyma... O zachodzie Słońca olbrzym mógł być cieniem karła”. Wieśniacy cieszą się, lecz Hias dodaje: „Gdy nic się nie zmienia, to myślicie, że to szczęście. Ale widzę ogień i widzę hutę szkła. Jeszcze coś wam powiem: spójrzcie w górę na te dwa mosty. Po jednym przejdzie kłameca, a po drugim złodziej”. W tej samej chwili po mostkach łączących nad głowami wieśniaków obie krawędzie szczeliny przechodzi dwóch ludzi.

Podobnie jak słowa, które Herzog wypowiada ustami Hiasa, także sceneria tego wprowadzającego obrazu jest jakby streszczeniem całego filmu. Wieś, jej mieszkańcy i wydarzenia, które się w niej dokonują, to miejsce i czas „początku końca”. Widzimy właśnie zaczynający zapadać się kraj świata. Groza skał i nieziemski trans przerażonych ludzi kojarzyć się może z Piekłem Dantego. Jest to miejsce nie podlegające władzy człowieka, obce jego zwykłym prawom; nie należy w nim przebywać, lecz jedyna to droga prowadząca do rajskiego celu podróży. Nim wynurzy się on „jak zatopiona Atlantyda”, musimy zapaść się z całym światem.

W scenie, którą omawiamy, przedstawione jest przejście prowadzące ku tej niebezpiecznej drodze. Pokazana w niej czeluść wąwozu połączonego mostami jest tu jakby naturalnym znakiem. Idea *przejścia* i *początku* podkreślona jest jeszcze przez ujawnienie kłamecy i złodzieja, którzy owymi mostkami przechodzą. Sięgnijmy po inne porównanie. W *Legendzie o Graalu* Chrétiena de Troyes — do której będziemy się jeszcze wielokrotnie odwoływać — Sir Gauvain przybywa pewnego razu do niezwyklego zamku Czarnoksiężnika (astrologa). Dzieją się tam rzeczy przedziwne. Oczekiwany jest bowiem rycerz — mądry i niezawistny, piękny i szlachetny, silny i prawy, nie znający podłości ani pożałdliwości. Tylko on może nie tracąc życia przekroczyć bramę tego zamku. Gdy rozewrze ona swe podwoje (jedno skrzydło jest z żelaza, drugie z hebanu — oba ozdobione złotem i szlachetnymi kamieniami) oddzielona zostanie biel od czerni, światło od ciemności oraz rycerz prawdziwy od fałszywego.



Obraz II

Ludzie ze wsi znaleźli się na granicy, którą rozpoczyna się już nowy świat. Pomieszanie żywiołów jest chaosem czekającym na nowe stworzenie.

Film, który rozpoczęty został powyższą sceną bogaty jest w mroczne zdarzenia i treści. „Jesteśmy zafascynowani rozbuchanymi wizjami, ale także nieco zgniewani na ten nadmiar tajemnic, których nie możemy zgłębić.”¹³ Jeśli nie chcemy poprzestać na ich interpretacji psychologicznej (znajdującej tu grunt mało obiecujący) lub estetycznej (łatwiejszej, ale niezbyt daleko prowadzącej), jeśli nie zadowolają nas także bardzo ogólne, ale mimo to bardzo niepewne wnioski sformułowane czysto intuicyjnie, musimy zdecydować się na pewien wysiłek i poszukać śladów mogących naprowadzić na właściwy trop. Oczywiście, szukać trzeba wszędzie, bo każda rzecz może dać część zrozumienia. Lecz wydaje się nam, że najbardziej przybliżymy się do tajemnicy szukając ich w tradycji hermetycznej, a szczególnie alchemicznej.

Alchemia wywołuje tyle błędnych skojarzeń, że trzeba najpierw, niestety, określić ją negatywnie. Nie jest więc alchemia sposobem na wytwarzanie złota metalicznego. Nie chodzi w niej w ogóle, powiedzmy to otwarcie i dobitnie, o pieniądze. Pieniądze i wszelkie ziemskie dobra materialne to domena hochsztaplerów i spagiryków; nie mieszkamy jednak tych dwu profesji — pierwsi usiłowali zbić majątek na oszustwie i łatwowności ludzi, drudzy złoto produkowali rzeczywiście (Fulcanelli podaje, że świetnym spagirykiem był np. św. Wincenty á Paulo, który nauczył się tej sztuki w arabskiej niewoli w Tunisie, wspierał w ten sposób materialnie swą działalność charytatywną)¹⁴.

Czym jest więc alchemia? Jest sztuką, sztuką sakralną (sami Adepci nazywali ją *Sztuką Świętą* lub *Królewską*) i jako taka jednoznacznie nie może być opisana. Jedyne prawdziwy sposób jej zrozumienia to zrozumienie egzystencjalne; jeśli chcielibyśmy dokonać Dzieła, prawdy o nim musielibyśmy szukać w nas samych. Lecz prawda ta, jak życie samo, jest dynamiczna, istnieje tylko w ruchu — zatrzymanie to śmierć. A każdy opis, jak już mówiliśmy, jest zatrzymaniem. Są więc usiłowaniami niemożliwego opisujące sens Dzieła traktaty alchemiczne. Stąd ich złożoność, tajemnicza ciemność i niepoddawanie się analizie zwykłej logiki. Reguła: *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius* nie była jednak skrywaniem próżni i braku sensu, ani też jedynie rodzajem obowiązującej poetyki, ale próbą pokonania za pomocą symboli zabójczej oporności materialnego przeciwieństwa i skrópowanego czasem i przestrzenią procesu pisania.¹⁵ To co my możemy opisać, to jedynie powierzchowny, ogólny obraz alchemii. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że identyfikowane z nią dzieło metaliczne stanowi tylko jej część, i to nie najważniejszą. Jak pisze André Savoret „Prawdziwa alchemia, alchemia tradycyjna, jest znajomością praw życia w człowieku i w naturze, oraz odtworzeniem procesu, poprzez który owo życie, zniekształcone tu na ziemi w upadku adamicznym, utraciło i może odzyskać swoją czystość, chwałę, pełnię i podstawowe prawa”¹⁶. Savoret przytacza na potwierdzenie swych słów cytaty z *Chmury nad sanktuarium* Eckhartshausena: „Prawdziwa nauka królewska i święta jest nauką regeneracji, nauką połączenia człowieka upadłego z Bogiem”. Centralnym planem alchemii jest plan duchowy, będący modelem i kluczem do zrozumienia pozostałych.

Upadek dotyczy nie tylko człowieka, ale i całego świata natury, cała więc natura wymaga zbawienia. Należy zatem udoskonalać materię i przybliżać ją Bogu. Nie ma w tym nic z magii (tzn. magii w naukowym rozumieniu tego słowa, bo

magia np. Paracelsusa lub Agrippy to coś zupełnie innego). Alchemik działaniem swym przyspiesza jedynie to, co w naturze i tak się dokonuje, tyle że bardzo powoli (w *Katechizmie alchemii* Paracelsus pyta: „Jaką drogą winien podążać filozof?” Odpowiedź brzmi: „Tą właśnie, która była przemierzana przez Wielkiego Architekta Wszechświata w czasie tworzenia świata”)¹⁷. Proces alchemiczny nie czyni więc niczego sprzecznego z naturą i Bogiem, a wręcz odwrotnie: przywracając zerwaną więź z Bogiem nabiera charakteru sakramentalnego.

W najważniejszym i, można powiedzieć, wzorcowym sakramencie chrześcijańskim — Eucharystii, dokonuje się uobecnienie dzieła zbawienia. Przemienione w kielichu wino staje się krwią przelaną za cały świat. Także w procesie alchemicznym wraz z przemieniającą się materią, dzięki kamieniowi, którego stworzenie odpowiadało stworzeniu świata (*Lapidis generatio fit ad exemplum generationis mundi*)¹⁸, przekształca się cały świat, zgodnie z zasadą jedności mikro- i makrokosmosu.

Proces rozpoczyna się od *nigredo*, czarnego etapu śmierci i rozkładu (*putrefactio*). Śmierć jest warunkiem każdego istnienia: ziarno musi obumrzeć, żeby powstało życie, a chaos poprzedza akt stworzenia. Jak mówił Al Hallaj: „Zabijcie mnie więc, czarodziejscy towarzysze, bo w mojej śmierci czeka mnie Życie. Czuję, że uwolnienie od życia jest najszlachetniejszym z darów, jakie mogę otrzymać, a życie samo, takie jakim jest, to najgorsza z krzywd.”¹⁹ Śmierć daje wolność od złego życia, rozkłada ułomną konstrukcję na elementy. Alchemiczne *solutio* czy *separatio* to rozdzielanie trzech zasad, podstawowych substancji tworzących materię: siarki, rtęci (merkuriusza) i soli. Zdawać trzeba sobie sprawę, że materia skoro umiera to także żyje, rodzi się, wzrasta i dojrzewa, nie jest jej obca płciowość i płodność.²⁰ Trzy wspomniane zasady materii są więc czymś więcej niż pierwiastkowymi składnikami chemicznymi. Strukturę przez nie tworzoną odnaleźć można zarówno w koncepcjach tradycyjnych, jak i filozoficznych. Siarka ma więc charakter ognisty i męski, określana jest też jako duch. Rtęć (merkuriusz) akwaticzna i żeńska, to dusza. Miejscem ich przebywania jest ciało, czyli sól.²¹

Zgodnie z zaleceniem pierwszej części formuły *solve et coagula* w początkowej fazie procesu oddzielony zostaje element duchowy od niedoskonałego ciała. Jest to powrót do pierwotnej bezkształtności; cały świat ginie w chaosie. Lecz owa *massa confusa* niesie w sobie zapowiedź chwały; jest to *prima materia*, nieuporządkowana mieszanina wszystkich załączków przyszłego świata; z nich uformowane zostaną cztery podstawowe elementy — ziemia, woda, powietrze i ogień — stany, modalności materii.

Po czerni przychodzi biel (*albedo*). W tej fazie ogień dokonuje oczyszczenia. Wybielona dusza, wzniosłszy się ponad ciemną noc chaosu (*nox profunda*) zaczyna ponownie szukać ciała. Lecz nie chodzi już o zwykłe, materialne ciało. W ognistym akcie oczyszczenia dokonała się jego spirytualizacja. Osiągnięte zostaje jednocześnie tzw. Małe Magisterium, odpowiadające na planie przemiany metali uzyskaniu srebra. Od tego momentu zaczyna obowiązywać zalecenie — ... *coagula*. Dominującą rolę będzie odgrywał element męski — duch; zawarta w siarce moc łącząca zdobywa przewagę nad lotnością duszy — merkuriusza.

Wielkie Dzieło (*Opus Magnum*) spełnia się w *rubedo*, ostatniej, czerwonej fazie procesu. Są to zaślubiny pary przedstawianej symbolicznie jako Król i Królowa, siarka i merkuriusz, ogień i woda, Słońce i Księżyc, a także jako Adam i Ewa, a szczególnie Drugi Adam — Chrystus i Druga Ewa — *Ecclesia*. Z małżeństwa tego rodzi się *Lapis*, czyli *Filius Philosophorum*.

Kamień filozoficzny przybiera różne postacie. Określany bywa często jako złoto, lecz nie to zwykłe, metaliczne, służące do mierzenia bogactwa ziemskiego. Limojon de Saint-Didier pisze o tym w dziele *Starożytna wojna rycerzy albo rozmowa kamienia filozofów ze złotem i merkuriuszem*.²² Złoto (metaliczne) mówi tam tak do Kamienia: „To sam Bóg dał mi zaszczyty, sławę i świetlisty połysk, które czynią mnie tak godnym szacunku: z tego powodu jestem tak bardzo poszukiwane przez każdego. Jestem doskonałym metalem niezmiennym w ogniu i poza nim; cały świat mnie kocha i za mną podąża. A ty jesteś tylko dymem, oszustem, który zwodzi ludzi, ułatwiasz się bowiem, uciekasz z rąk tych, którzy z tobą pracują.” Kamień odpowiada na to: „Prawdę jest moje drogie złoto, że to Bóg dał ci zaszczyty, stałość i piękno, które czynią cię drogim. Dlatego też zawsze powinieneś chwalić boską dobroć a nie, jak to czynisz, uwłaczać innym, gdyż mogę ci powiedzieć, że to nie ty jesteś Złotem, o którym mówią pisma Filozofów. Owo Złoto jest bowiem ukryte we mnie”. Również Sendziwoj, w traktacie *Novum lumen chemicum* zaleca wprawdzie poszukiwanie punktu, czyli pierwszej materii metali, w naturze, ale nie w metalach zwykłych (również nie w zwykłym złocie), bo te metale są martwe, ale w „naszych” metalach. Te posiadają ducha.²³ *Rosarium philosophorum* myśli tę wykładają krótko: „aurum nostrum non est aurum vulgi.”²⁴

Kamień to nie tylko złoto. Inne, nieliczne z wielu jego nazwy, to: krew, hermafrodyta, czerwień (barwa w alchemii ma znaczenie nie tylko opisowe, ale przede wszystkim jakościowe), tynktura, eliksir życia. Ukryte są w nich różne aspekty jednej, prawdziwej natury Kamienia. Specjalne znaczenie dla jej zrozumienia ma identyfikacja Kamienia z Chrystusem lub jego krwią (Chrystus występuje w procesie jednocześnie jako *sponsus* w parze antagonistycznych, lecz dążących do swego złączenia pierwiastków, oraz jako jego spełnienie).²⁵ Przejawia się w tym odczuwana przez alchemików sakramentalność Dzieła. Traktaty mówią o tym zresztą *expressis verbis*, a także np. poprzez przedstawianie procesu *sub forma missae*.²⁶ Kapłanem w tej mszy jest alchemik, lecz rzecz jasna, to nie on dokonuje aktu zbawienia. On jedynie uwalnia Ducha Świata z niedoskonałej materii. Właściwe dzieło zbawienia należy już do Odkupiciela.

Jak jednak wyglądał Kamień w swym wymiarze fizycznym, osiągnięty w laboratorium? Jego opisy kojarzą się nieodparcie z poszukiwanym przez bohaterów filmu rubinowym szkłem. Podkreślana bywa najczęściej jego przeźroczystość, ognista świetlistość skłaniająca do utożsamiania go z kamieniami szlachetnymi, owym „zestalonym światłem”.²⁷ *Carbunculus* (zdrobniła forma od *carbo* — węgiel) to ognisty, słoneczny kamień o cudownych właściwościach (każde z tych określeń mówi nie o wyglądzie, lecz o istotnym związku). Nazwą *carbunculus* określano w średniowieczu rubin albo granat. Wszystkie te nazwy spotykamy w opisach wyglądu Kamienia Filozofów. Khunrath w *Amphitheatrum Sapientiae aeternae* pisze: „błyszczący karbunkuł, ... przejrzysty jak kryształ, zwarty, łatwo rozpuszczalny w ogniu jak żywica, płynny jak wosk i jeszcze bardziej niż żywe srebro (rtęć — przyp. WM), lecz nie wydzielający żadnego dymu, przeszywający i przenikający ciała mocne i zwarte...; ciekły jak szkło: w kolorze szafranu, gdy jest sproszkowany, ale czerwony jak rubin gdy pozostaje w masie (która to czerwień jest oznaką doskonałej stałości i stałej doskonałości).”²⁸

W X kluczu *Dwunastu kluczy Filozofii* Basileusa Valentinusa kolor Kamienia opisany jest jako czerwień wpadająca w karmazyn, lub kolor rubinu wpadający w kolor granatu.²⁹

Orthelius z kolei w *Epilogus et recapitulatio* mówi, że Filozofowie nie odkryli lepszego lekarstwa od Kamienia Filozofów, ze względu na jego twardość, przeźroczystość i rubinowy odcień.³⁰

Przykłady można mnożyć. Alchemicy często określają Kamień wręcz jako *vitrum aureum* (złote szkło) czy *aurum vitreum* (szklane złoto), względnie *vitrum malleabile* (szkło kowalne). Warto też dodać, że w zdumiewającej epoce początków średniowiecznych witraży wytwarzaniem tajemniczego, o niezgłębionej recepturze szkła zajmowali się alchemicy.

Najwięcej trudności, już od czasów starożytnych, sprawiało szkło czerwone. Było zbyt ciemne, mało przejrzyste i niskiej jakości. W witrażach stosowano więc metode składania wielu, nawet kilkudziesięciu warstw szkła czerwonego i jasnego (*placage*)³¹. Ciągłe jednak usiłowanie uzyskać przeźroczyste szkło czerwone w całej masie. Małe ilości takiego szkła, nazywanego rubinowym, udało się wyprodukować Antonio Neriemu, łączącemu praktykę szklarską z próbami alchemicznymi. Jego książka *L'Arte Vetraria* z 1612 r. miała wielką ilość wydań w różnych językach (planowanej pracy poświęconej chemii i alchemii Neri nie zdążył przed śmiercią napisać). Niektóre z tłumaczeń uzupełniane były komentarzami, tworzącymi z nich nowe w zasadzie dzieła. Jednym z takich twórczych translatorów był Christopher Merret, który wydał w 1662 r. *The Art of Glass*. W komentarzu do poświęconego przezroczystemu czerwonemu szkłu 129 rozdziału 7 części książki Neriego cytuje Turyńczyka, Andreasa Libaviusa, autora książki *Alchemia* (1597). Libavius z kolei opiera się na Neapolitańczyku J.B. Porcie (autorze *Magia naturalis* z 1588) i Gerhardzie Dornie, wielkim niemieckim alchemiku z kręgu paracelsjańskiego (będziemy go jeszcze kilkakrotnie cytować), który o czerwonym szkłe pisze w *Clavis totius philosophiae chymistica* (1594). Wszyscy trzej nawiązują do traktatu *Tajemnica tajemnic* Al Raziego, filozofa i alchemika perskiego z IX—X wieku.

Dzieło Merreta zostało przetłumaczone w 1679 przez niemieckiego chemika, farmaceutę i alchemika z Poczdamu Hohana Kunkela. Ten uzupełnił je oczywiście, tworząc sławne w szklarskich kręgach *Ars vitraria experimentalis*. Za



Obraz VI

największe swe osiągnięcie uważał Kunckel uzyskanie rubinowego szkła. W przeciwieństwie do Neriego potrafił wyprodukować z niego zupełnie duże naczynia. Dodawał on do składników mineralnych chlorku złota, a wytopione szkło powtórnie ogrzewał.

Dokładnego przepisu w *Ars vitraria...* nie opublikował — był dla niego zbyt cenny. Recepta nie utrzymała się jednak w tajemnicy już długo.³²

Alchemik pracujący w laboratorium styka się z materialną rzeczywistością swego Dzieła. Naczynia, alembiki i athanory, a szczególnie zawarte w nich przemieniające się metale, owe ziemskie gwiazdy, pełnią dla niego jak gdyby funkcję ikony. Są obserwowalnym obrazem rzeczywistości duchowej. Według o. Pawła Florenskiego ikonostas świątyni prawosławnej nie tyle oddziela wiernych od ołtarza, na którym dokonuje się Najświętsza Ofiara, co umożliwia wręcz, poprzez umieszczone w nim ikony, te „okna do wieczności”, dostrzeżenie niewidzialnych dla naszych oczu zdarzeń.³³ Bowiem, jak mówi John Meyendorff: „Eucharystia nie może objawić niczego zmysłowi wzroku (...). Wzroko wi daje się inne objawienie — ikony.”³⁴ Łaska jaka spływa na przyjmującego Najświętszy Sakrament i kontemplującego ikonę podobna jest do stanu, jaki uzyskuje dokonujący transmutacji alchemik. Lecz nie wolno sądzić, że to mistyczne zdarzenie ma charakter bierny, automatyczny. Ikona w wymiarze czysto fizycznym jest jedynie deską pokrytą farbami o określonym składzie chemicznym. Jej ontologiczna więź z bytami nadprzyrodzonymi i wynikająca z tego moc urzeczywistnia się dopiero dzięki modlitwie tak ikonografa, jak i zwykłego wiernego. Również proces alchemiczny może wyzwolić wykraczającą poza zwykłe reakcje chemiczne siłę duchową tylko pod wpływem siły duchowej samego alchemika. Nie dokona Dzieła, a także nie namaluje prawdziwej ikony człowiek ułomny, nie przygotowany, zły.

O stawianych ikonografowi wymaganiach mówią postanowienia soborów.³⁵ O alchemikach piszą oni sami, Adepci, np. Gerhard Dorn: *Ex aliis nunquam unum facies quod quaeris, nisi prius ex te ipso fiat unum* (nie zdołasz nigdy uczynić z innych rzeczy poszukiwanej przez ciebie Jedni, jeśli przedtem z ciebie samego nie stanie się Jednia).³⁶ Tak więc Dzieło jest mocą duchową dla alchemika, lecz on, by móc owego Dzieła dokonać, musi sam posiadać ogromną siłę. Siłą tą jest medytacja i rozmyślanie — imaginacja.

Nie chodzi tu o zwykłą wyobraźnię, będącą bladym odbiciem rzeczy widzialnych. Myśl czysto intelektualna nie ma mocy i nie może cokolwiek poruszyć. Mówimy nie o fantazji, lecz o wyobraźni nadającej — zgodnie ze słowami Paracelsusa — naszemu myślowi ciało.³⁷ *Imaginatio* to akt duchowy o mocy fizycznej, mogący wpływać na cykl przemiany materii. *Lexicon alchemiae* Rulanda z 1612 r. określa *imaginatio* jako: *Astrum in homine, coeleste sive supracoeleste corpus*³⁸, przy czym paracelsjańskie określenie gwiazda wyraża przekonanie o tożsamości duchowych sił mikro- i makrokosmosu, człowieka i natury. Sam Paracelsus porównuje wyobraźnię do deszczu, gdyż wspomaga swą mocą siły gwiazdne (czyli — upraszczając — pozafizyczne, ale realne siły istniejące w świecie) tak jak deszcz wspomaga Słońce.³⁹ Idea imaginacji podkreśla egzystencjalne zaangażowanie alchemika w dokonywane Dzieło. Myśl ta w tekstach alchemicznych powraca ciągle, mówi się np. *oportet operatorem interesse operi*, lub *mens eius cum opere consentiat*. Na tym polega różnica między alchemią i nauką. Dla naukowca (lub poszukiwacza skarbów tego świata) tajemnica stanowi jedynie wyzwanie by ją rozwiązać. Dla alchemika (czy osób potrafiących widzieć świat w kategoriach mitu) jest pewnym, dającym się opisać za pomocą symboli stanem rzeczywisto-

ści. W takim ujęciu recepta na wyprodukowanie Kamienia Filozoficznego nie jest już przepisem „weryfikowalnym w każdych warunkach” — jak wymaga tego metodyka doświadczenia naukowego. Przypomina raczej zapis nutowy. Jak pisze Bohdan Pocięw w szkicu *Problem muzyki dawnej* „...każde dzieło średniowiecza, renesansu, czy nawet baroku zawiera w sobie dla nas pewną — nigdy zresztą dokładnie nie określoną — ilość postaci czy wersji wykonawczych; (...) Dzieło jest zatem w tym wypadku wartościowe dla nas wyłącznie jako swojego rodzaju pole doświadczalne, które my, uprawiający muzykę dawną, wypełniamy produktami własnej inwencji...”⁴⁰ Również w alchemii ta sama recepta, tak samo przeprowadzone w laboratorium doświadczenie, może przynieść różne rezultaty; co więcej — brak odpowiednich cech osobistych alchemika uniemożliwia w ogóle wykonanie dzieła.⁴¹

Wyobraźnia alchemiczna to jednak coś więcej niż inwencja. Obrazy przez nią tworzone osiągają, jak ikony, prawdziwą egzystencję, ontologiczną realność.⁴² Znika różnica między nimi a fizyczną rzeczywistością laboratorium. Wyobraźnia hipostazowana jest jako obdarzona mocą dusza lub też *corpus subtile* (ciało subtelne) — byt pośredniczący między umysłem a materią, ukonkretniający siłę — jak mówi C.G. Jung — psychiczną.⁴³ Sama imaginacja staje się więc zrealizowanym celem — ponownym zjednoczeniem duszy i ciała (uczeń Böhme, Johan-Georg Gichtel pisze w *Theosophia Practica*: „Wraz z odrodzeniem otrzymujemy nie tylko nową Duszę, ale i Ciało nowe (...) To Ciało pochodzi ze Słowa Bożego i Niebiańskiej Sofii”)⁴⁴. Laboratorium przestaje być konieczne. Przeprowadzona w nim transmutacja nie traci wprawdzie nic ze swej realności, lecz ta sama transmutacja dokonuje się też w duszy alchemika, a ten sam pożądany Kamień Filozofów odnaleźć można wszędzie. Wyraźnie stwierdzają to liczne teksty, np. ten z XV w., napisany przez Georga Ripleya: „Ptaki i ryby przynoszą nam lapis, posiada go każdy człowiek, znajduje się on w każdym miejscu, w tobie, we mnie, we wszystkim, w czasie i przestrzeni.”⁴⁵ Jak mówią alchemicy, a także Herzog, od nas zależy przemiana, rzeczywista duchowa przemiana otaczającej nas *pierwszej materii*, rozproszonej w chaosie i traktowanej przez nas „na równi ze śmieciami” (wyrażenie oryginalne), ale zawierającej wszystkie elementy. Ideą która nie opuszczała Adeptów tajemnej filozofii była jedność świata: *en to pan* (jedno-wszystko). Ta starożytna, heraklitejska formuła alchemiczna, jedno z imion Merkuriusza, nadaje sens życiu każdego człowieka. Aktualna także dzisiaj, wciela się choćby w hasło Lautrémonta „*La poésie doit être faite par tous, non par un*” lub egzystencjalistyczne dostrzeganie wieczności w każdej chwili i sensu w każdym zdarzeniu życia. Nie sprawia też trudności zapisanie po tej samej stronie tablicy jeszcze jednego zdania Gerharda Dorna: „*Transmutemini de lapidibus mortuis in vivos lapides philosophorum*”,⁴⁶ lub myśli Grillota de Givry: „Ty jesteś właśnie materią Wielkiego Dzieła”⁴⁷.

Nie odeszliśmy daleko od tajemnicy zabranej do grobu przez Mühlbecka. Krążymy cały czas wokół huty, podpatrujemy jej właściciela, słuchamy słów Hiasa i szukamy cierpliwie sensu.

Film można podzielić na dwie części. W pierwszej osobą aktywnie działającą jest właściciel huty. Kończy się ona pożarem fabryki. Druga część, w której swe dzieło przeprowadza Hias, rozpoczyna się znowu, tak jak cały film, w miejscu odludnym — tym razem jest to ciemna piwnica więzienia. Spotykają się tam obaj — pan huty i Hias. Padają wtedy niezwykle ważne słowa: „Podobasz mi się — mówię

właściciel — bo masz szklane serce (*herz aus glas*)”. Słowa te upewniają nas, że obraliśmy właściwą drogę. „Szklane serce”, serce ze szkła, ze szkła — jak wiadomo — rubinowego; jest to swoisty alchemiczny pleonazm. Michael Maier w dziele *De circulo physico quadrato* z 1616 r. stwierdza, że Słońce jest obrazem Boga, a obrazem Słońca w ziemi — złoto, w człowieku natomiast — serce.⁴⁸ Forma serca zatem, właściwa rubinowemu szklę, staje się niezależnym od poprzednich argumentem, uzasadniającym identyfikację szkła — Kamień.

Inne słowa właściciela huty, wypowiedziane wcześniej, jeszcze w czasie poszukiwań recepty rubinowego szkła, są dla nas dalszym śladem. Jedno zdanie wypowiada gdy, po śmierci Mühlbecka, majstra, jedynego który potrafił wytać czerwone szkło, bierze do ręki rubinowy puchar: „Mój Boże, teraz to cudo zniknie ze świata. Co będzie mnie chronić przed złem wszechświata?” W innej scenie modli się przed figurą Matki Boskiej: „Szkło ma kruchą duszę. Jest czyste, nie ma plam. Pęknięcie to grzech. Gdy zbruka je grzech, szkło traci brzmienie.” Domaga się wreszcie od Hiasa pomocy wołając: „Chcę mieć rubin. Chcę mieć czerwone szkło, rozumiesz? Potrzebuję je, żeby zamknąć w nim moją krew, zanim ze mnie wypłynie.” Rubinowa czerwień szkła, kielich, dusza, krew. To także nie są słowa przypadkowe. Związek między nimi odkryć można już w najdawniejszych kulturach łowców górnego paleolitu.⁴⁹

Dla nas porównaniem wystarczającym, by rozjaśnić sens filmu, jest legenda o św. Graalu. Widzimy w niej ciężką atmosferę jak gdyby kłutwy, chorego władcę, zamierającą ziemię, oczekiwanie na wybawienie, które może przynieść szlachetny rycerz. Podobieństwo między treścią filmu a legendą wykracza zresztą poza te zbieżności. Przygody rycerzy poszukujących świętego naczynia ukrywają głęboką treść alchemiczną, odczytać można w nich przebieg Wielkiego Dzieła.⁵⁰

Punktem, który łączy najsilniej obie historie jest sprawa pamięci, *przypomnienia*. W *Szklanym sercu* chodzi o *przypomnienie* recepty rycerz św. Graala musi *zapytać* o święte naczynie.⁵¹

Każdy z nas dobrze zna pamięć jako zjawisko psychologiczne. Jest ona jak gdyby naszą podróżą w czasie. Za pomocą pamięci próbujemy wyzwolić się spod jego panowania. Jesteśmy bowiem tu, w tym świecie, niczym pożerane przez ojca dzieci Saturna — Kronosa (Chronosa). Pisze Simone Weil: „Piekielne męki Greków — Danaidy itd. — przedstawiają czas jako czystą i prostą formę kary za grzechy. Tylko świętość pozwala wyjść poza granicę czasu. Żyjemy tu na ziemi w czymś co jest mieszaniną czasu i wieczności. Piekło będzie samo czasem.”⁵² Lecz pamięć o charakterze psychologicznym niewiele ma wspólnego ze świętością (*sacrum*) i nie jest środkiem skutecznym. Jest jedynie podróżą po „wymarłych miastach przeszłości”; nigdy nie opuszcza nas świadomość, że one już nie istnieją. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy towarzyszy jej delikatność — zakłopotanie wynikłe z lęku o byt empiryczny, trwoga przemijania.

Istnieje jednak też inny rodzaj pamięci — pamięć metafizyczna. Ta nie zadowala się taką skrytą wędrówką — ona czas likwiduje („A anioł przysiągł..., że czasu już nie będzie”, Ap. 10,6). Ta właśnie pamięć nadaje moc sakramentowi. Dzięki anamnezie, przypomnieniu, sakrament likwiduje czas, powoduje paradoksalne (jak to określa Kierkegaard) przeniknięcie wieczności do tego świata, wiecznej egzystencji do wymiaru czasu. Według słów Aleksandra Schmemanna, teologa prawosławnego, „istota sakramentu polega przede wszystkim na możliwości przezwyciężenia czasu, czyli na objawieniu się i realizacji w nim minionego wydarzenia

w jego ponadczasowej wiecznej realności.”⁵³ Obraz wytworzony przez pamięć metafizyczną nie jest więc tylko przezroczystym znakiem przeszłości, lecz uobecnieniem, symbolem o pełnej mocy egzystencjalnej.

Nie trudno skonstatować, że pamięć, anamneza, jest formą znanej już nam imaginacji, formą, która bezpośrednio oddziałuje na czas przekształcając go.⁵⁴

Do tego samego dążą, zdaniem Claude Mauriaca — pisarza niezwykle wyczulonego na sprawy czasu — wszyscy artyści. Usiłują oni, od zawsze i beznadziejnie, zrealizować to samo zamierzenie — unieruchomić czas, zabić go, i przez to umożliwić niezapośredniczony kontakt ze światem.⁵⁵

Znakiem czasu jest przemijanie i śmierć. Jest on przedstawiany często w obrazie upływającej wody; jej zamknięcie to zatrzymanie czasu.

Musieli Żydzi powstrzymać fale Morza Czerwonego by wydostać się z Egiptu, krainy śmierci. Jedną z sekt gnostyków, peratycy, nazywała Morze Czerwone imieniem Kronosa, rzeką czasu i zepsucia. Przekroczenie tej rzeki (*περᾶσαι* — przekraczać) przenosi w świat wieczności — drugi brzeg jest drugą stroną kreacji.⁵⁶ Chrześcijanie poszukując Życia Wiecznego muszą z kolei pokonać nowe Morze Czerwone — ujętą w kielichu krew Zbawiciela. Dlatego także alchemicy, dla których Morze Czerwone było wodą chrztu, dopatrywali się w Kamieniu cudownych właściwości leczniczych; jedną z jego form była *medicina catholica*, lekarstwo na wszystko, eliksir życia. Takie same właściwości miał sam kielich wytworzony ze złota alchemicznego.⁵⁷ Picie z niego zapewniało nieśmiertelność. Stąd też znaczenie Graala w uzdrowieniu chorego Króla Rybaka i jego jałowej ziemi. Graal, jako święte naczynie, wiąże się z alchemiczną ideą *vas hermetis*, naczynia, w którym dokonuje się *transformatio*. Nie jest ono jedynie aparatem, technicznym przyrządem. Jest istotną częścią procesu; ogarnia i jednoczy w swym wnętrzu — jak *prima materia* — wszystkie elementy, tworząc z nich Kamień Filozoficzny. Swym kulistym kształtem naśladuje kosmos: *Domus vitrea sphaeratis sive circularis*⁵⁸. Jest łonem, z którego ma się narodzić *Filius Philosophorum*.

Podobieństwo *Szklanego serca* do legendy o Graalu dotyczy z jednej strony podstawowej idei — odrodzenia uzależnionego od mającego charakter sakramentu aktu



Obraz X

przypomnienia. Z drugiej strony istnieje wiele podobieństw szczegółowych. Jednym z nich jest postać chorego starca — ojca lub króla. Zwróćmy uwagę, że obłąkany ojciec właściciela huty nie wstaje z fotela od 12 lat. Jest to liczba znacząca, określająca, mówiąca najprościej, pewien zamknięty cykl. Postać ojca związana jest ściśle z losem huty. Nie chce wstać, gdy rzekomo jeden z wytapiaczy odkrył tajemnicę rubinu. Podnosi się jednak z fotela w chwili, gdy huta zaczyna płonąć, mówiąc przy tym: „Jeśli się pali, to chciałbym być przy tym. Gdzie są moje buty? Przez 12 lat nie paliło się (czyli tyle samo, ile trwa jego choroba — WM), a teraz moje buty gdzieś przepadły.” Powiązanie postaci ojca (i jednocześnie króla) z ziemią jest w alchemii dobrze znane. W alchemicznej trójcy z postacią Ojca identyfikowana jest (spośród trzech zasad) sól, czyli ciało, utożsamiane jednocześnie z ziemią. Doskonałą ilustracją tego problemu może być dzieło *De lapide philosophico figurae et emblemata* „starożytnego Szlachcica i Filozofa Niemieckiego” Lambsprinka (1625).⁵⁹ Zawiera ono m.in. 15 obrazów, spośród których kilka poświęconych jest alchemicznej trójcy. Lambsprink przedstawia Ciało, Ducha i Duszę jako Króla-Ojca, jego Syna oraz jednoczącego ich przewodnika. Pierwszy z nich, po rozłacie z synem, a następnie po jego pożarciu ciężko choruje. Na obrazie 14 widzimy chorego Króla, w koronie, spoczywającego na łożu z baldachimem. Zgodnie z komentującym obraz tekstem, Król prosi Boga o pomoc. W odpowiedzi:

„ (...) Bóg wysłał z nieba deszcz
Na ziemię poprzez gwiazdy błyszczące.
Ów deszcz, owoconośny i srebrzony,
Zwilżył i zmiękczył ciało Ojca, (...)”

Deszcz spływający na ziemię a odradzający zarazem ciało, identyfikacja alchemiczna ciała i ziemi chorego Króla-Ojca, może być kluczem do zrozumienia zależności między losami jałowej ziemi i jej władcy; owa zależność to w sensie alchemicznym tożsamość odpowiednich elementów (ciało-ziemia) z różnych wymiarów.

Zbieżności między omawianym filmem a legendą o Graalu mają jednak w dużym stopniu charakter podobieństwa odwrotnego. W legendzie nacisk jest położony na moment odradzania, w filmie — na moment zamierania. W legendzie bohaterami są niezłomny rycerz i dostojny król, w filmie — szalony właściciel huty i obłąkany starzec. W legendzie, mimo nieudanej pierwszej próby, rycerz udaje się na uwiecznione sukcesem dalsze poszukiwania, w filmie usiłowania pana huty kończą się klęską (wyraźnie mówi o tym Hias: „Nie zobaczysz Słońca a szczury odgryzą ci uszy”). Wprawdzie dzieło dopełnione zostało przez Hiasa (co mogłoby być analogią do późniejszych przygód rycerzy Graala, tzw. „kontynuacji”), lecz nie dotyczy to jednak samego właściciela. Należy więc najpierw zastanowić się nad przyczynami jego niepowodzenia. Na czym polegał błąd? Gdzie szukać jego źródeł? Zrekonstruujmy krótko myśli i działania pana huty.

Od początku zdawał on sobie sprawę ze znaczenia, nie tylko materialnego, jakie wiąże się z rubinowym szkłem. Świadczą o tym choćby przytoczone już wcześniej jego słowa. Myśli właściciela huty krąży jednak wokół domniemanej recepty dotyczącej dosłownie rozumianego szkła. Przełom dokonuje się pod wpływem opowiadania-marzenia młodego wytapiacza szkła, Agide, specjalnie zaproszonego na obiad do domu pana: „Kraj rubinów, mój kraj. Wszyscy ludzie tańczą tam w czerwonym blasku, żyją w jego kręgu. Ich krew, ich życie, wszystko to jest w szkłe, w czerwieni, w kolorze. To jedyny taki kraj. Jest tam wszystko i wszystko jest rubinem.” Na słowa te, których interpretację alchemicz-

ną przeprowadzić można już na podstawie tego, co dotychczas powiedzieliśmy, pan odpowiada: „Twoja modlitwa sprawiła cud. Od godziny wiem to, czego nie wiedziałem. Mogę sprzedać sekret wszystkim hutom.” W następnej scenie, znajdując się samotnie w hucie, wskazuje na członki swego ciała, na płynącą w nich krew: „Mam to. Jest tutaj. I tu, tu, w środku i tu. My wszyscy... Posłałem dziś po budowniczych pieców z Plösberg”. Uświadomił sobie, że dusza rubinowego szkła zawarta jest we krwi. Konsekwencją tego odkrycia są następne wypadki. W czasie wieczery, przy dźwiękach harfy, w asyście trzymającego świecę sługi Adalberta, i na oczach ojca, w pokoju, na którego ścianie wisi obraz św. Franciszka otrzymującego na górze Alwernii stygmaty, pan zabija swą piękną służącą — Ludmillę. O jej krwi, zebranej na białą chusteczkę mówi: „Zaraz ostygnie i wtedy już nie pęknie. To czysty surowiec. Nie wyprodukuję takiego żadna fabryka.” Podpalenie huty dopełnia aktu.

Wy tłumaczenia tej szokującej sceny nie trzeba szukać wyłącznie w psychologii szaleństwa. Jest to niewątpliwie wizja kataklizmu kończącego pewien cykl rozwoju świata, apokaliptyczny finał. Można jednak też odnaleźć pewne wzorce dla działań pana w sztuce przemiany metali. Chodzić tu może mianowicie o usiłowanie dokonania transformacji uzyskanego w Małym Magisterium srebra (w filmie odpowiadałoby mu zwykłe szkło) w złoto (szkło rubinowe). Czynnikiem, który taką przemianę powodował, było samo złoto. Lecz, zgodnie ze sztuką spagirii, rzecz nie polegała na prostym połączeniu najdoskonalszego nawet złota z mającym się przemienić srebrem. W elektronie (stopie złota i srebra) złoto pozostawało nieczynne. Wymagało wcześniejszego uaktywnienia poprzez *exaltatio* lub *transfusio* krwi siarki (czyli jednej z trzech zasad materii) miedzi. Dopiero tak przepełnione barwą mogło przekazać srebru swą moc.⁶⁰ Do tego fragmentu procesu nawiązuje 10 obraz Lambsprinka. Widzimy scenę przypominającą kadr ze *Szklanego serca*: w górzystej okolicy mężczyzna pracuje przy strzelającym językami ognia palenisku. Na rycinie jednak trzyma on w ogniu widłami salamandrę. Symbol salamandry jest w alchemii niezwykle ważny i, jak to często w tej dziedzinie bywa, zaprzeczone w stosunku do niego jest logiczne prawo tożsamości i niesprzeczności: sens określony jest na głębszym poziomie niż konkretne odniesienia.⁶¹ Nam musi wystarczyć komentujący obraz tekst Lambsprinka, w którym mowa jest o znaczeniu krwi zabitej Salamandry. Scena dotyczy udoskonalenia i pomnożenia Kamienia. Oto fragment tekstu:

Salamandra „... jest schwytana i ciosami przebita
Tak, że umiera i życie wypływa wraz z jej krwią.
Otóż ze wszech miar wychodzi jej to na dobre
Dzięki swej krwi zdobywa życie wieczne
I nie musi już obawiać się żadnej innej śmierci.
Jej krew staje się w ten sposób najcenniejszym lekarstwem
na ziemi

I równego mu się nie znajdzie,
Gdyż pokonuje wszystkie choroby
We wszystkich metalach oraz w ciałach zwierząt i ludzi.
Mędracy czerpią z niej swą Naukę
Dochodząc w ten sposób do daru niebiańskiego
Nazywanego Kamieniem Filozofów.
Któremu podlegają siły całego Wszechświata.”
„Salamandra żyje w ogniu,
a ogień zmienił ją w kolor doskonały.”

Nic jednak nie pozwala przypuszczać, że Ludmillę spotkał pośmiertny los Salamandry. Musimy więc mimo wszystko powtórzyć pytanie: dlaczego pana huty spotkała klęska?

Mówiliśmy, że dokonanie Dzieła zależy nie tylko od

znajomości właściwej recepty, lecz także od osoby, która je przeprowadza. Graala mógł ożywić tylko najcnotliwszy z rycerzy; także w laboratorium alchemika doskonałość duchowa była najważniejszym narzędziem. W *Złotym Traktacie* (*Tractatus aureus*) jedna z postaci, Morienus, zwraca się do innej, Kalidy, w ten sposób: „Ta rzecz, której szukasz od tak dawna, nie może być osiągnięta lub dokonana siłą ani namietnością. Może być zdobyta jedynie przez cierpliwość i pokorę oraz przez nieskończoną i najdoskonalszą miłość.”⁶² W innym dziele, zatytułowanym *Nasładowanie*, mówi się, że: „oni (alchemicy — WM) dają literę, ale to Pan odkrywa sens; oni przedstawiają tajemnicę, ale to On ją wyjaśnia; oni pokazują drogę, którą należy podążać, ale On daje siły by ją pokonać.”⁶³ Nie siła fizyczna, przemoc i nienawiść mogą pokonać smoka broniącego dojścia do celu, i — jak pisał w *Dzienniku metafizycznym* Gabriel Marcel o nadziei — skuteczność wydaje się tym pewniejsza, z im bardziej prawdziwą a nie pozorną słabością jest związana. Pełne zawierzenie, prawdziwa słabość przeradzająca się w prawdziwą moc, to istota chrześcijaństwa. Ci, dla których celem jest wyłącznie ten świat, odebrali już zapłatę swoją; ale rzeczywista nagroda czeka poszukujących prawdziwego, niezniszczalnego skarbu (*ubi enim est thesaurus tuus, ibi erit et cor tuum*. Mt 6,21). Mówi o. Bułgakow: „Graal jest niedostępny dla adoracji, ze względu na jego świętość jest ukryty dla świata w samym świecie; istniejąc tam jako pewna niewidzialna siła ukazuje się tym, którzy mają czyste serce i którzy są tego godni.”⁶⁴ Do spełnienia tak wielkiego Dzieła trzeba być powołanym przez Boga. Według Jacoba, autora traktatu o nazwie *Objawienie alchemiczne*: „Alchemia może być praktykowana bezpiecznie przez tych jedynie, którzy są chronieni Mocą Bożą i których Bóg upoważnił do posługiwania się kamieniem filozoficznym. Inni stają się szaleńcami lub nędznikami (*malheureux*).”⁶⁵

Rubinowy kryzys, którego ofiarą stał się właściciel huty, ogarnia w rzeczywistości obszary znacznie większe niż jedna bawarska fabryka. Istniejąca w filmie wioska ogniskuje w sobie siły zniewalające cały świat. Przejście od metafizyki filmu (nie tylko od wyrażonych w nim przekonań) do metafizyki tzw. realnego życia jest bezpośrednie. Nie wymaga nawet czekania na zapowiadane przez Hiasa katastrofy. Grzmią one nieustannie, nieustannie też zapada się ziemia. Należy sobie uświadomić, że jeśli akt stworzenia daje początek czasowi, którego kresem jest koniec świata, to oba te wydarzenia są w istocie już poza nawiasami czasu i nie podlegają mu. Trudno więc umieszczać je w przeszłości czy przyszłości.⁶⁶ Trwają ponad czasem nadając mu sens wieczności.

Wymiar czasowy apokalipsy Hiasa jest takim samym ustępstwem na rzecz gramatyki myślenia ziemskiego, jak umieszczenie końca świata w przyszłości przez św. Jana Ewangelistę. W genezie Objawienia św. Jana dopatrywać się można prawdopodobnie scenariusza liturgicznego — koniec świata trwa więc nieustannie, przynosi go w pewien sposób każda Eucharystia.⁶⁷ Również Dzieło alchemiczne wnosi element czasu tylko w swym wymiarze materialnym; w rzeczywistości „Dzieło ... nie *jest*, ono może jedynie bezustannie się *stawać*”⁶⁸ (teksty alchemiczne wielokrotnie powtarzają, że początek Dzieła jest jak jego koniec, i odwrotnie).

O takim podwójnym wymiarze świata mówi Herzog szkicując wydarzenia dziejące się we wsi, poza domem pana. Główną rolę odgrywają w nich, poza Hiasem, trzy osoby: Wudy, Ascherl i pomyłona Paulin. Tworzony przez nich wątek jest jakby ciągle przewijającym się komentarzem.

Pierwszy raz parę Wudy — Ascherl, miejscowych wieś-

niaków, spotykamy w karczmie: piją piwo siedząc z dwóch stron stołu, symetrycznie; w głębi, dokładnie między nimi pali się świeczka:

„Wudy: Jutro koniec z tobą Ascherl. Odeśpię to pijaństwo na twoim trupie.

Ascherl: Gospodarzu, daj jeszcze jedno piwo Wudemu.

Wudy: Będę spał na twoim trupie. Hias to powiedział. Hias widzi przyszłość.

Ascherl: Musiałbym spać wysoko na sianie i spaść pierwszy na klepisko, a ty na mnie. Ale jak spadniesz i ty na klepisko, to z tobą też koniec.”

Po jakimś czasie kamera wraca do karczmy. Trwa tam właśnie walka dwóch herosów, walka która jest jednocześnie aktem braterstwa i zjednoczenia: Ascherl targa za włosy Wudego, ten z pełnym spokojem („Nie odważysz się” — mówi Ascherl, „jeszcze jak!” — odpowiada Wudy) rozbija pełen kufel na głowie przyjaciela i wreszcie sam zostaje obalany piwem.

Następna scena ma miejsce rano — ich ciała leżą w stodole na klepisku. Osobą, która pierwsza ich spostrzega, jest właśnie Paulin. Nim zawiadomiła krzykiem gospodynię, przez dłuższą chwilę stała nad nimi, wznosząc i opuszczając w przerażeniu ręce. Trudności z rozróżnieniem, który z leżących pogrążony jest w śnie wiecznym, a który tylko w pijackim, rozstrzyga pies.

Trup Ascherla złożony został na katafalku. I w tej scenie widzimy Paulin, która stojąc nad zmarłym wznosi znów ręce w takim samym, jakby obrzędowym czy modlitewnym geście. Ta scena kończy się, gdy powoli zamykające się drzwi zatrzymują się zasłaniając dokładnie połowę leżącego ciała.

Owego wieczoru wreszcie, gdy pan zabił służącą i spłonąć miała huta, tęskniący za przyjacielem Wudy przynosi trupa znów do karczmy, pytając: „Kto nam zagra do tańca?” Kataryniarz odpowiada: „Tej parze to ja zagram” i rozpoczyna się przy dźwiękach korbowej liry przedziwny bal. Tego też wieczoru do karczmy przyszła szalona Paulin. Przyniosła ze sobą gęś o czerwonym łbie. Gdy Wudy i Ascherl skończyli, ona zaczęła swój taniec, nago na stole.

Wszystkie te elementy, symbole krążące wokół tej samej idei, nie pozostawiają żadnych wątpliwości — jesteśmy w królestwie Dioskurów. Przypomnijmy, że obaj bracia



Obraz XIII

— Kastor i Polluks (Polideukes), a także ich siostra, piękna Helena — urodzili się z jednego jaja złożonego przez ich matkę — Ledę. Ojcem Kastora był mąż Ledy Tyndareos, ojcem Polluksa natomiast sam Zeus, któremu Leda oddała się tej samej nocy. Dzięki boskiemu ojcu Polluks uzyskał nieśmiertelność. Podzielił się nią jednak z bratem, i odtąd na przemian, każdy z nich po jednym dniu, to żyją, to umierają. Dlatego reprezentują symbolicznie podwójną naturę człowieka: śmiertelną i nieśmiertelną.

Drzwi, często również na wpół otwarte, już od starożytności były powszechnie stosowanym motywem obrazującym ideę przejścia i łączności z tamtym światem. Nic dziwnego, że w specjalny sposób wiąże się on ze sztuką sepulkralną: spotykany jest i na rzymskich sarkofagach, i barokowych grobowcach.⁶⁹ Trudno oprzeć się wrażeniu, że filmowa scena z zamykającymi się drzwiami jest wcieleniem tej samej myśli (stojąca nad katafalkiem Paulin kojarzyć się może z postacią Hermesa Psychopomposa, bardzo często przedstawianego na sarkofagach, gdy stojąc w na wpół otwartych drzwiach przeprowadza duszę zmarłego do nowego życia). Dodajmy, że strażnikiem Hadesu jest Cerber, straszliwy pies, którego w filmie reprezentuje groźny na miarę wiejskiego szczekacza kundel — pomagający rozdzielić żywego od umarłego.

Taniec wreszcie Wudego z Ascherlem, żywego z trupem — duchowym sobowtórem, jest usiłowaniem dokonania tego co zrobił Pollux wobec brata — pokonania granicy śmierci.

Powróćmy jeszcze na chwilę do pomyłonej Paulin. Rolę jaką odgrywa ona wobec dualizmu tworzonego przez Wudego i Ascherla pomaga wytłumaczyć, poprzez skojarzenie które wywołuje, towarzysząca jej gęś. Ptak ten bowiem, ubogie wcielenie labędzia, jest też ptakiem Hermesa Trismegistosa, patrona nauk tajemnych. Ten bóg, czy też jak chce wielu alchemików — król, to władca Jedni (*Unum*)⁷⁰, celu wszystkich alchemików, nadającej sens napięciu przeciwieństw. Paulin jest więc być może znakiem takiej mistycznej jedności.

Jak zwykle, najzwięźlejsze wytłumaczenie daje obraz. Znajdziemy go na zachodnim portalu katedry w Chartres — rzeźba (z czasów Chrétiena de Troyes) przedstawia Kastora i Polluksa, jako zodiakalny znak bliźniąt, trzymających przed sobą jedną tarczę. W jej *sercu* (zgodnie z terminologią heraldyczną) umieszczony został *promień karbunkułu*.⁷¹

Wspominaliśmy, że pan huty domagał się od Hiasa pomocy. Nie był w stanie jednak zmusić go do wyjawienia tajemnicy. Dlaczego? Co powstrzymywało tego jasnowidzącego człowieka przed współpracą z panem? Może właśnie to, że zbyt wiele rozumiał? Czym jest bowiem Tajemnica? Czym jest Prawda, której Tajemnica dotyczy? Nie jest to dla umysłu prosta sprawa; samo pojęcie prawdy, w znaczeniu jakie jej nadał Arystoteles, tzn. zastrzegającym ją tylko dla jednego z dwóch możliwych rozwiązań, staje się tu podejrzaną prowokacją. Jedna wieczna Prawda może przejawiać się w tym świecie w nieskończonej mnogości lekcji i wariantów. „Bóg wypowiada zaledwie słowo i w tym słowie jest pełnia. Żaden dźwięk wydany przez niego nie może znaczyć mniej niżli wszechświat, niżli suma czasów.”⁷² Każdy fragment wszechświata zawiera w sobie jego całość, jest „pismem Boga”. To o owej Prawdzie (Kamieniu Filozoficznym) mówi Ripley: „... ptaki i ryby przynoszą nam lapis, posiada go każdy człowiek, istnieje w każdym miejscu, w tobie, we mnie, we wszystkim, w czasie i przestrzeni.” Poznanie prawdy daje nieskończoną moc: Tzinacán, czarownik Piramidy Qaholom, bohater *Pisma Boga* Borgesa: „Istnieje formuła czter-

nastu przypadkowych wyrazów (wyrazów, które wydają się przypadkowe) i wystarczyłoby mi wypowiedzieć ją na głos, ażeby stać się wszechpotężnym.” Lecz „Niechaj wraz ze mną umrze tajemnica zapisana na tygrysyich skórach.” Wtajemniczony potrafi zobaczyć Prawdę już nie w rozbięciu na poszczególne przejawy tego świata, lecz w jej pełni. „Ten, kto przejrzał wszechświat, kto przejrzał jego płonące możliwości, nie może już myśleć o jednym człowieku ... nawet jeżeli sam byłby tym człowiekiem” (tamże). Nie można dłużej kupczyć prawdziwym skarbem. Nie jest alchemikiem ten, kto chce udoskonalać materię dla własnych korzyści (czy wie o tym pan huty, gdy proponuje Hiasowi za wyjawienie tajemnicy 1000 guldenów?

Po drugiej stronie rzeki czasu, a nawet w czasie przeprawy przez nią obowiązują nowe już prawa. Musimy to uwzględnić, jeśli chcemy zrozumieć zajmujące nas mityczne zdarzenia. Widać wyraźnie, że przestrzeganie dawnych zwyczajów i przykazań nie wystarczy by osiągnąć rzeczywiście drugi brzeg, krainę wieczności. Nie wystarczy nawet być bez grzechu, jak uważali niektórzy rabbi z III czy IV w. Jeden z nich, Rabha, powiedział: „Jeśli prawi zechcełby tylko, mogliby stworzyć świat, gdyż’ powiedziane jest (Iz. 59,2): Wasze winy oddzielają was od Boga.” Gdyby nie grzechy, według Rabby, nie istniałaby żadna różnica między mocą twórczą Boga i ludzi. Niestety, bezgrzeszność to bardzo dużo, ale nie wszystko, to tylko warunek wstępny — istota stworzona przez Rabhę była niedoskonała. Nie potrafiła rozmawiać z Rabbim Zerą i ten mógł w ten sposób rozpoznać, z kim ma do czynienia.⁷³

O tym, że nie wystarczy przestrzeganie przyjętych praw przekonał się też Perceval; cóż z tego, że nie wykroczył on poza przyjęte zwyczaje rycerskie i zachował wstrzemięźliwe milczenie powstrzymując ciekawość.⁷⁴ Sytuacja, w której się znalazł, wymagała czegoś więcej! Tajemnica znajdowała się na wyciągnięcie ręki, mimo to rycerz, jeszcze jej niegodny, musiał odbyć najpierw długą i niebezpieczną podróż, jak Odys wracający okrężną drogą na Itakę. Była to droga inicjacji; tajemnica przestaje być zwykłą zagadką.

Zagadka jest ukryciem. Pokazywana jest jedna jej strona, podczas gdy druga chowa się w cieniu pytania. Nie każda jednak zagadka jest niewinną zabawą. Jak uczą nas niezliczone baśnie, od właściwej odpowiedzi na trzy pytania Sfinksa lub złej księżniczki-czarownicy zależeć może życie, czasem nawet wieczne. Odpowiedź na tę zagadkę znajduje się w istocie już „po drugiej stronie”. Nie można jej dostrzec posługując się zwykłą mądrością (stąd w baśniach tylu głuptasów, stąd też trzeba stać się „jako dzieci”). Logika i obiektywizm przestają mieć znaczenie. Wieczna prawda może pokazać różne swe oblicza i ziemskie narzędzia tracą swą skuteczność.

Zgodnie z zaproponowanym przez nas wcześniej podziałem filmu, druga część zaczyna się w ciemnicy. Nie ma już miejsca, by rozwodzić się nad znaczeniem ciemności jako etapu na drodze rozwoju duchowego. Sądzę, że można najkrócej określić tę scenę jako *nigredo*, czarny etap początkujący proces alchemiczny. Słowa wypowiedziane przez obu znajdujących się w celi bohaterów są ważne:

„Hias: Nic już nie widzę. Jest tak ciemno. Muszę znowu widzieć. Muszę wrócić do lasu. Chcę być w lesie. Chcę znowu widzieć las.

Pan: Nie chcesz widzieć ludzi? Podobasz mi się, bo masz szklane serce.”

Jest to jakby przekazanie nie zrealizowanej misji. Hias wyrывa się z więzienia i idzie do lasu, w góry. Pokonuje słabość i lęk; decyduje się na walkę, nie myśląc o niebezpieczeństwie. Bo kto poznał Prawdę nie może już myśleć o jednym człowieku, nawet jeśli on sam nim jest.

Nie myśleli o „jednym człowieku” także rycerze św. Graala. Ich epoka nie była jeszcze tak skażona grzechem śmiesznej pychy ludzkiego indywidualizmu; świat nie był jeszcze przepelniony tłumami ubogich demiurgów. Rycerz jako odrębna osobowość nie miał znaczenia, nie istniał. Krył się w bycie ponadindywidualnym — tak jak jego marne i grzeszne ciało znikało przybierając dzięki zbroi realniejszą postać: miejsce śmiertelnika zajmował jego Sobowtór, określony znakami i kolorami heraldycznymi. Zbroja, zrobiona ze skóry (metalowe pancerze to dopiero koniec średniowiecza), dziedziczona z pokolenia na pokolenie, stawiała się drugim, rodowym ciałem, ciałem powiązanim z duszą, ciałem będącym jej materializacją, opisywaną wcześniej fizyczną mocą duszy, *corpus subtile*.⁷⁵

Najbardziej charakterystycznym elementem wyglądu Hiasa jest jego płaszcz — biały i długi, z czerwonymi pasami na rękawach. Nie tylko okrywa szczelnie całą postać, nadając jej kształt, ale służy również dosłownie jako zbroja — Hias, stając do walki, owija sobie lewe przedramię jego połą; w prawej trzyma nóż.⁷⁶ Scena przypomina znowu jeden z obrazów Lambsprinka: drugi z nich przedstawia rycerza z mieczem i tarczą, walczącego ze smokiem. Tekst towarzyszący tej rycinie zaczyna się następująco:

„Filozof mówi żyjącemu dzisiaj
Ze w lesie przebywa dzika bestia,
Pokryta cała czarnym kolorem.
Gdy ktoś utnie jej głowę,
Odrzuci zupełnie swą czerni
I przybierze olśniewającą biel.”

Czarna bestia to symbol (hieroglif) *nigredo*. Musi zostać pokonana, jej czerni oczyszczona, by duch powrócił do przemienionego ciała. W alchemii bohaterowie tej walki pokazywani są czasem jako orzeł i lew. Giną obaj by połączyć się w nowym ciele, w uskrzydłonym, mogącym wlatywać Gryfie.⁷⁷ Owa bestia przedstawiana bywa też w postaci niedźwiedzia, jak np. na rysunku z XVI w. manuskryptu *De alchimia* przypisywanego św. Tomaszowi z Akwinu. Jest to niebezpieczny aspekt *primae materiae*. By pokonać go, trzeba być rycerzem o wielkiej mocy ducha. Takim jest Hias — największa siła fizyczna na nic by mu się nie zdała, jego niedźwiedź nie miał przecież materialnego ciała („Nie wybawia króla liczne wojsko, nie ratuje mocarza wielka siła” Ps. 33,16).

Po walce z wyimaginowanym niedźwiedziem i po uczcie z jego pieczeni następują dwie wizje. Drugiej z nich, ostatniej już (dopełniającej wizję rozpoczynającą film) towarzyszy obraz, pokazany jakby z lotu ptaka:

Teraz widzę skalistą wyspę. Widzę wyraźnie. Skalista wyspa daleko w morzu ... obok druga, mniejsza. Leżą one na krańcach zamieszkanego świata. Na jednej żyje od kilku stuleci garstka ludzi. Ponieważ mieszkają na końcu świata, nie wiedzą jeszcze, że ziemia jest okrągła. Wierzą, że jest płaska, a ocean kończy się ogromną przepaścią. Widzę na skale mężczyznę. Całymi latami stoi tam samotnie i patrzy na morze ... dzień za dniem, w tym samym miejscu. To pierwszy, który zwątpił. Po latach dołącza do niego trzech innych. Przez wiele lat patrzą tak na morze. Wreszcie, pewnego dnia, decydują się na rzecz ostateczną. Chcą zobaczyć, czy świat kończy się przepaścią. Na pożegnanie grają im muzycanci. Potem już płyną — patetyczni i bezsensowni... swą o wiele za małą łodzią (*in einem viel zu kleinen Boot*).

W dokumentalnym filmie *La souffriè* (też z 1976 r.) Herzog pokazuje opustoszałe, zagrożone wybuchem wulkanu miasto na Gwadelupie i okoliczne wsie. Nie uległ panice tylko jeden człowiek, stary wieśniak. Jego decyzja pozostania jest równie szalona i sprzeczna z rozsądkiem, co wyprawa łodzią na koniec świata. Film dokumentalny, zgodnie z konwencją gatunku, pokazuje zakończenie zdarzenia: wulkan nie wybuchł.

I człowiek pod wulkanem, i ludzie w łodzi, tak jak artyści, także jak alchemicy, jak sam Herzog, poddają się pewnemu doświadczeniu. Nigdy nie mają pewności, lecz jedynie nadzieję, że ich pragnienia się spełnią. Lecz dzięki tej nadziei można osiągnąć stan (Julien Naud nazywa go „ogarniającą obecnością”, *une présence englobante*)⁷⁸, w którym zaczyna się rozumieć. Rozumieć, że wysiłek włożony w osiągnięcie rezultatu jest nieistotny, gdyż nowy świat, w którym uczestniczymy, przerasta wszystkie dotychczasowe doświadczenia; rozumieć, że w pewien sposób owó zamierzenie zawsze skazane jest na niepowodzenie, zawsze łódź jest dużo za mała; ale rozumieć także, że to niepowodzenie jest właśnie furtą prowadzącą na drugą stronę granicznego muru (bo, jak mówi Jaspers, w niepowodzeniu zostaje doświadczony byt).

Czy można więc powiedzieć, że nigdy alchemikom nie udawało się osiągnąć celu? Czy człowieka spokojnie oczekującego na wybuch wulkanu spotkało jedynie przypadkowe szczęście? Czy ludzie, którzy odbili łodzią od sterzącej na środku morza wyspy i kontynuują przerwana podróż Noego, nigdy nie dopłyną do krańców świata? Nie rozwiążemy tych zagadek. Po odpowiedź musielibyśmy udać się bardzo daleko, aż tam, gdzie ukryty jest kamień filozofów, do własnego serca.

Film Wernera Herzoga zamyka się napisem: Niech będzie dla nich znakiem nadziei, że ptaki towarzyszyły im na pełnym morzu.

* * *

Na tym mogłyby zakończyć się również nasze rozważania. Jednakże alchemiczna wykładnia jednego z filmów Wernera Herzoga może nasunąć przypuszczenie, że i inne filmy tego reżysera dadzą się podobnie zinterpretować. Koniecznych jest więc kilka uwag wyjaśnienia. Odwołanie się do symboliki alchemicznej uzasadnione było w tym jednym przypadku pojawieniem się na ekranie *expressis verbis* (czy też *expressis imaginibus*) motywów, moim zdaniem, alchemicznych. Treść innych filmów uzasadnienia takiego nie daje (dlatego też wolałem nie umieszczać w tekście „alchemicznym” zbyt wielu z nimi porównań). Nie znaczy to, że wszystko co zostało powiedziane, odnosi się wyłącznie do tego jednego



Obraz XIV

filmu. Alchemia sama w sobie jest jednym z możliwych spojrzeń na świat. Ten sam świat pokazany może być w bardzo różnych ujęciach, i — jak to wielokrotnie było podkreślane — jedno nie muszą wykluczać innych.

Filmy Wernera Herzoga zdają się opowiadać ciągle tę samą historię, tyle że za każdym razem w innym ujęciu, w innej perspektywie. Jest rzeczą oczywistą, że poznanie choć jednej z nich pomaga w zrozumieniu innych; mądrość wypracowana w tradycji hermetycznej wiele może wyjaśnić w dziedzinach posługujących się innymi nazwami. Alchemiczność *Szklanego serca* (w sensie stosowanych symboli) była zresztą nie przedmiotem dowodzenia, lecz punktem wyjścia. Wnioski — te mogą żyć już życiem samodzielnym.

Nie zamierzam tu podsumowywać całej twórczości Herzoga. Warto jednak wskazać kilka przykładowych punktów, świadczących o jedności całego jego dorobku. Jednym z nich jest wyrażane w filmach przekonanie, że sens działań leży poza rzeczywistością widzialną, że prawdziwą realnością obdarzone są zdarzenia nieosiągalne w wymiarze czysto materialnym. Dotyczy to oczywiście znanego nam już rubinowego kamienia filozoficznego; podobne przekonanie wyrażają słowa wypowiedziane przez tytułowego bohatera filmu *Aguirre, gniew boży* (1972) (przytaczam je z pamięci): „Moi ludzie mierzą bogactwo złotem, ale chodzi tu o coś ważniejszego”; również *Fitzcarraldo*, grany także przez Klausa Kinskiego (ciekawe byłoby omówienie związków między postaciami granymi u Herzoga przez tych samych aktorów), mówi do pewnego bogatego przedsiębiorcy: „Rzeczywistość pańskiego świata jest marną karykaturą tego, co można zobaczyć na przedstawieniu operowym.” Kamień filozoficzny, kraina złota, opera, czy też marzenia Stroszka albo

Kaspara Hausera — jest to „realność snu kryjąca się za iluzją życia” (słowa Indian z *Fitzcarraldo*). Produkowanie lodu w tropikalnej dżungli lub opowieść, której znany jest tylko wspaniały początek — toż to byty, których realności istnienia nic nie może przewyższyć. Karawana (z owej opowieści Kaspara Hausera) najpewniej dotrze do celu, jeśli kierować się będzie nie tym co widać, ale wskazaniem ślepego przewodnika.⁷⁹ Myślę, że Herzog jest wierny temu zaleceniu.

W filmach Herzoga powtarzają się pewne motywy. Wspomnijmy tylko o jednym z wielu: podróży przez wodę — morze lub rzekę. Podsumowuje on *Szklane serce*, pojawiając się w końcowej wizji Hiasa, wypełnia treść filmów *Aguirre, gniew boży* i *Fitzcarraldo*, pojawia się w *Nosferatu — wampir*, w pewnym sensie też w *Woytze* i *Stroszku*. W *Kasparze Hauserze* (tytuł oryginału: *Jeder für sich und Gott gegen alle*) prócz zamglonych zdjęć rzeki, pojawia się opowiadana przed śmiercią przez Kaspara owa karawana prowadzona po pustyni przez ślepcę.

Mówiliśmy już o znaczeniu symbolicznym przekraczania morza, nie ma potrzeby powtarzania tego; nie mogę jednak nie odwołać się, po raz ostatni już w tym tekście, do obrazów Lambsprincka. Na większości z nich umieścił on wodę — rzekę lub jezioro czy morze — oraz pływające po niej statki. Co ciekawe — w komentarzach towarzyszących obrazom brak jakiegokolwiek o nich wzmianki! Nawet przy obrazie 1, gdzie statek jest bardzo wyeksponowany. Nie oznacza to nieistotności tematu — wręcz odwrotnie. Jest to być może tajemnica zbyt ważna by pisać o niej wprost.

Werner Herzog, po biblijnej, greckiej, gnostyckiej, alchemicznej i wielu innych, dał jeszcze jedną jej wersję.

Warszawa 1985

PRZYPISY

¹ Antonin Artaud, *Teatr alchemiczny*, (w:) *Teatr i jego sobowtór*, przekład Jan Błonski, Warszawa 1978

² Paul Tillich, *Męstwo bycia*, przekład Henryk Bednarek, Editions du Dialogue, Paryż 1983

³ Paul Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, opr. Stanisław Cichowicz, Warszawa 1985, a szczególnie *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, s. 124–46 (wyd. oryg. w Cahiers Internationaux de Symbolisme 1, 1963). Jako wprowadzenie do problematyki symbolu polecić można przede wszystkim: Gilbert Durand, *L'imaginaire symbolique*, Presses Universitaires de France, Paris 1964 oraz René Allieu, *La science des symboles. Contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale*, Payot, Paris 1977

⁴ Używamy tej nazwy ze świadomością, że może budzić pewne nieporozumienie — określa się nią bowiem w dziejach sztuki pewne konkretne zjawiska, tj. poezję metafizyczną poetów angielskich XVII w. oraz jeden z okresów twórczości Giorgio de Chirico.

⁵ O symbolic alchemicznej u Boscha pisze m.in. Anna Boczkowska w książkach: *Hieronim Bosch, astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977; *Tryumf Luni i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980, a także Madeleine Bergman, *Hieronim Bosch and Alchemy*, trans. Donald Burton, Almqvist och Wiksell, Stockholm 1979; Dzieło Rabelais'ego analizuje Louis Sauné, *L'influence des chercheurs de la „Médecine Universelle” sur oeuvre de François Rabelais*, Le François, Paris 1935. Co do Goethego, Carl Gustav Jung powiedział, że jego „Faust to, świadomie lub nieświadomie, *opus alchymicum*” (*Psychology and Alchemy*, trans. R.F.C. Hull, 2 wyd., Princeton University Press, Princeton 1968, s. 36); zob. też tamże s. 477n. Zob. też pracę Graya, *Goethe the Alchemist*, Cambridge University Press 1952 oraz Alexander von Bernus, *Médecine et alchimie*, trad. Anne Forestier, Belfond, Paris 1977, rozdział *Rencontre primordiale de Goethe*. Alchemicznym wątkom symbolicznym w *Bramach* Raju Jerzego Andrzejewskiego poświęcona będzie przygotowywana obecnie praca.

⁶ Zob. Wilhelmina Lepik-Kopaczynska, *Farba karnacyjna w malarstwie antycznym*, (w:) *Prace Komisji Historii Sztuki*, Wrocław 1963, s. 5–49

⁷ Z dostępnej literatury warto polecić o Pawła Floreńskiego, *Ikonostas i inne szkice*, przekład Zbigniew Podgórzec, Warszawa 1981

⁸ Zob. Karol Toeplitz, *Niektóre wątki egzystencjalne w plastyce*, „Studia Filozoficzne” nr 11–12, 1982, s. 91–105, a szczególnie 100

⁹ Krystyna Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1969, s. 233

¹⁰ Gabriel Marcel, *Być i mieć*, przeł. Piotr Lubicz, Warszawa 1962, s. 42

¹¹ W filmie *Fitzcarraldo* przeciągany przez szczyt góry statek nie jest atrapą, a wypadek, w którym ginie na filmie jeden z Indian zdarzył się naprawdę.

¹² „Filmowy Serwis Prasowy” nr 4, 1979, s. 21

¹³ Thomas Petz, „Süddeutsche Zeitung” 19 marca 1977, wg „Filmowego Serwisu Prasowego”

¹⁴ Fulcanelli to dość tajemnicza postać. Jest to alchemik działający w I poł. naszego stulecia, którego osobistą znajomością może pochwalić się jedynie

niewiele osób (wśród nich przede wszystkim Eugène Canseliet). Nie mniej jednak, dzięki obu swym dziełom (*Le mystère des cathédrales*, oraz *Les demeures philosophales*) stawiany jest w równym rzędzie z największymi z alchemików. Informacja o św. Wincentym pochodzi z *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand-oeuvre*, vol. 2, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1964, (wyd. oryg. 1930). Termin *spagiria* (σπαγίρα — dzieło, αγγείο — łącząc) jest czasem synonimem alchemii, lecz najczęściej używa się go na określenie praktycznego aspektu usiłowań przemiany metali nieszlachetnych w złoto.

¹⁵ W tym kontekście dzieło Jamesa Joyce'a umieścić należy jednak bardzo blisko tajemnych traktatów alchemicznych. Zauważmy także, że wyciągając konsekwentnie wnioski należałoby stwierdzić, że i niektóre rodzaje tekstów naukowych dążą do przekroczenia owej zakłętej granicy krępującego obiektywizmu. Oto co pisze Dariusz Czaja: „Esej, jak podpowiada etymologia, jest próbą, przymierzaniem się do objęcia rzeczywistości w słowie, świadectwem pokory wobec różnorodności kultury. W „eseju” zawiera się intuicja o niepełności naszego poznania, o tym, że każdy rezultat poznawczy jest ciągłym wątpliwością, niepewnością wobec tego, co zdołaliśmy osiągnąć. (...) Opór, jaki stawia słowo w zetknięciu z opisywaną rzeczywistością, sprawia, że często sens słów umyka. Powstaje wtedy jakieś dojmujące „iskwienie”, świadczące o obecności sensu na granicy, w przestrzeni międzysłownej. Bywa, że właśnie to, co „pomiędzy”, owa nienapisana treść, przenika cały tekst eseju, staje się ważniejsza od treści wyrażonych w sposób pojęciowy. Esej jest spotkaniem, lub lepiej, jest możliwością spotkania drugiego. Dzieje się tak, gdy pojmujemy go jako wezwanie oczekujące na odpowiedź, jako zadanie dane do rozwiązania. Twórca, ofiarowując mądrość czytającemu, wzywa go do nadbudowania sensu obecnego w tekście. Tą niezwykłą drogą sens staje się ich wspólną własnością. Lektura eseju to o wiele więcej niż powiększanie obszaru faktów, wyłożenie w pamięci nowej „ścieżki informacyjnej”. W czytaniu doświadczamy czegoś w rodzaju duchowej przemiany (...)” („Inscapace”. *Kultura jako misterium*, (w:) *Szkice i próby etnologiczne. Materiały z sesji naukowych studentów UJ i UW. Skawica 1982–1983*, Kraków 1985, s. 36–7). Opis ten mógłby się odnosić do wielu dzieł alchemicznych.

¹⁶ André Savoret, *Qu'est-ce que l'alchimie?*, (w:) *Cahiers de l'Hermetisme. Alchimie*, Albin Michel, Paris 1978, s. 18–19 (wyd. oryg. 1947)

¹⁷ Wg M.M. Pattison Muir, *The Story of Alchemy and The Beginnings of Chemistry*, Hodder and Stoughton, London 1913, s. 29

¹⁸ Jean d'Espagnet, *Arcanum hermeticae philosophiae*, (w:) *Bibliotheca chemica curiosa*, Geneva 1702, cyt. za C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, wyd. cyt., s. 390

¹⁹ Al Hallaj to mistyk arabski z X w. Cyt. wg René Allieu, *Le symbolisme alchimique de la mort*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 37–38–39, 1979, s. 70

²⁰ Obszernie na ten temat pisze Mircea Eliade w książce *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris 1956

²¹ Koncepcja trzech zasad, spopularyzowana od czasów Paracelsusa a będąca

rozwinieciem koncepcji dwóch zasad, opisywana jest w większości tekstów alchemicznych, a także współczesnych prac poświęconych alchemii. Syntetyczne zagadnienie to przedstawiają Antoine Faivre, Jean de Foucauld, Gérard Mazeau, Robert Salmon, *Compendium hermeticum*, (w:) *Cahiers de l'Hermetisme. Alchimie*, wyd. cyt.

²² Jest to część *Zwycięstwa hermetycznego*, wyd. oryg. Amsterdam 1699, korzystam z wydania francuskiego Georges'a Ranque'a — *Le triomphe hermetique*, (w:) tegoż, *La pierre philosophale*, Robert Laffont, Paris 1972, s. 249—359, cyt. s. 263

²³ Dzieło zamieszczone w *Museum hermeticum*, Francofurti 1678, istnieje polskie tłumaczenie Romana Bugaja w tomie: Michał Sedziwój, *Traktat o kamieniu filozoficznym*, Warszawa 1971

²⁴ Wydane po raz pierwszy we Frankfurcie nad Menem w 1550. Omawia je (dając przede wszystkim szczegółowy komentarz do obrazów) C.G. Jung w *The Psychology of the Transference*, trans. R.F.C. Hull, Princeton University Press 1974, skąd wzięty jest cytat (s. 55).

²⁵ Symbolizm Chrystusa — obłubienica jest w chrześcijaństwie oczywisty (wywodzi się wprost z Pisma Św.). Mniej znane, ale również pochodzące z Pisma (np. Gal. 3,28) jest przedstawianie ludzkiej Pełni Chrystusa poprzez „ponadpićciowość”, androgynię. Z obszernej literatury zob. np. Mircea Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970 s. 225 n. (fragment z *Méphisophèles et l'androgynie*).

²⁶ Robi to Melchior Nicholas z Hermannstadt w dziele *Addam et procesum sub forma missae*, (w:) *Theatrum chemicum*, Ursel 1602, Vol. 3. Tekst ten i omówienie zamieszcza C.G. Jung w *Psychology and Alchemy*, op.cit., s. 396—406

²⁷ M. Eliade, op.cit. Szukając inspiracji alchemicznego utożsamiania kamienia, złota i szkła nie można oczywiście pominąć Apokalipsy św. Jana (21,11.18.21). Warto też wspomnieć, że wczesna tradycja chrześcijańska łączyła wspomniane w Gen. 2,1—12 Bdelium i kamień onyksowy (wonna żywica i kamień czerwony wg Biblii Tysiąclecia), leżące w krainie „znakomitego złota” Chawila, z karbunkulem. Bada Czciogodny podaje, iż „Antiqua translatio pro his (bdellium et lapis onychinus) habet carbunculum...”, podkreślając za Augustynem blask (Fulgur) karbunkułu, którego „noc pokonać nie może”. W tej sprawie zob. Robert M. Garret, *Precious Stones in Old English Literature*, Naumburg 1909, s. 12

²⁸ Heinrich Conrad Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae*, Hanau 1609, wg. Fulcanelliego, op.cit., s. 258

²⁹ Przekład francuski Eugène Canselieta, *Les douze clefs de la philosophie*, Editions de Minuit, Paris 1956. Opisane przez Valentinusa cechy kamienia cytuję też Fulcanelli, op.cit., s. 257

³⁰ Ortelius, *Epilogus et recapitulatio in „Novum lumen” Sendivogii*, (w:) *Bibliotheca chemica curiosa*, Cyt. wg. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 428

³¹ Painton Cowen, *Roses médiévales*, Editions du Seuil, Paris 1979, s. 434

³² Przy opracowywaniu tego fragmentu korzystałem z prac: Ada Polak, *Szkło i jego historia*, przeł. Zbigniew Markiewicz, Warszawa 1980, szczególnie s. 205—13; Ruth Hurst Vose, *Glass*, London 1975; Wacław Nowotny, *Szkła barwne*, Warszawa 1958; O Kunckelu pisze też Titus Burckhardt, *L'alchimie, science et sagesse*, trad. André Ossipovitch, Paris: Encyclopédie Planète (bez daty), s. 240 (wydanie nie uznane przez autora).

Starożytne recepty podane są w: *Les alchimistes grecs*, t. I, Les Belles Lettres, Paris 1981, wraz z komentarzem Roberta Halleux we wstępie do tego dzieła.

³³ O. Paweł Florenski, *Ikonostas*, szkic w zbiorze pod tym samym tytułem, op.cit., s. 78 n.

³⁴ John Meyendorff, *Teologia bizantyjska*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 260

³⁵ Paweł Florenski, op.cit., s. 103

³⁶ Gerhard Dorn, *Philosophia meditativa*, (w:) *Theatrum chemicum*, vol. I, wg. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 255

³⁷ Lucien Braun, *L'imagination chez Paracelse*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme” 35—36, 1978, s. 69. W zrozumieniu sensu wyobraźni takiej, o jakiej tu mówimy, mogą pomóc rozważania Gabriela Marcela na temat „myślenia” i „myślenia o”, *Być i mieć (Dziennik metafizyczny)*, op.cit., s. 35, 42

³⁸ Wydany we Frankfurcie, cyt. za *Psychology and Alchemy*, Jung, s. 277

³⁹ Lucien Braun, op.cit., s. 70

⁴⁰ Bohdan Pociąg, *Problem muzyki dawnej*, (w:) *Idea, dźwięk, forma*, Kraków 1972, s. 28—29

⁴¹ Uważam za właściwe przytoczenie tu słów Gabriela Marcela, choć nie z myślą o alchemii je zapisywał: „... porządek ontologiczny może być poznany tylko osobiście przez całość bytu zaangażowanego w dramat, który we wszelkim znaczeniu nieskończenie go przewyższając jest jednak jego własnym — bytu, któremu została użyczona szczególna władza potwierdzania się lub zaprzeczania, zależnie od tego, czy potwierdza Byt i się przed nim otwiera, czy też mu przeczy i tym samym się zamyka...”, op.cit. s. 142. Por. początkowe nasze uwagi o poznaniu symbolicznym.

⁴² Marcel: „Niewyobrażalny konkret — coś niewyobrażalnego, co jest więcej niż idea, co przekracza wszelką możliwą ideę, co jest obecnością. Przedmiot jako taki nie jest obecny”. Myśl tę opatrzył później komentarzem: „Możliwe przejście do teorii obecności eucharystycznej”, op.cit., s. 131

⁴³ Por. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 278

⁴⁴ Leyda 1722, wg M. Eliade, op.cit., s. 164

⁴⁵ George Ripley, *Opera omnia alchemica*, Kassel, 1649, wg C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 323—4

⁴⁶ Gerhard Dorn, *Speculativa philosophiae gradus septem vel decem continens*, (w:) *Theatrum chemicum*, vol. I, wg. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 269

⁴⁷ Emile-Jules Grillo de Vivry, *Le Grand-Oeuvre. XII méditations sur la voie ésotérique de l'absolu*, Chacornac, Paris 1960 (wyd. oryg. 1906). Cytat podaje A. Savoret, op.cit., s. 28

⁴⁸ Oppenheim 1616, wg. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 343; por. też C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis. An Inquiry into The Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, 2 wyd., trans. R.F.C. Hull, Princeton University Press, Princeton 1977, s. 47 oraz L. Braun, op.cit., s. 68

⁴⁹ Czerwony kolor odgrywał znaczącą rolę w kulturze człowieka już nawet

wcześniej niż w paleolicie górnym (czyli przed 40 tys. a.Ch.n.). Z górnego paleolitu znane są takie artefakty, jak płaskorzeźba przedstawiająca kobietę trzymającą róg do picia lub grób, w którym od ust i nosa nieboszczyka ku powierzchni biegnie rowek wypełniony czerwonym ochrą. Z bogatej literatury polećć można: H. Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, Picard, Paris 1979; Ernst E. Wreschner, *Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion*, „Current Anthropology” vol. 21, 1980, s. 631—33; oraz liczne artykuły Alexandra Marshacka zamieszczone w tym samym czasopiśmie.

⁵⁰ Piszą o tym: Paulette Duval, *Recherches sur les structures de la pensée alchimique (Gestalten) et leurs correspondances dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes...*, Université de Lille III, 1975; Paul-Georges Sansonetti, *Graal et Alchimie*, Berg International Golitervs, Paris 1982

⁵¹ Oto jaki uniwersalny sens pytania o Graala widzi Mircea Eliade (a słowa te, sądzę, dobrze oddają myśl Herzoga): „Wystarczyło tych kilka wypowiedzianych przez Parsifala słów, by przywrócić do życia cały świat. Tych parę słów wyraża podstawowe pytanie, które odnosi się nie tylko do Króla-Rybaka, ale do całego Kosmosu: gdzie jest najwyższa rzeczywistość, gdzie to, co święte, środek życia źródło nieśmiertelności, gdzie jest święty Graal? Nikt dotąd nie myślał o postawieniu tego podstawowego pytania. A świat umierał od tej metafizycznej i religijnej obojętności z powodu kruchej wyobraźni i braku pragnienia dotarcia do prawdy” *Images and Symbols* New York 1961, s. 56, cyt. wg. Dariusza Czaji, op.cit., s. 37—38

⁵² Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona (Wybór myśli)*, wyboru dokonał Jan Nowak, przeł. Aleksandra Oledzka-Frybesowa, Warszawa 1965, s. 150

⁵³ Prot. Aleksander Schmemmann, *Vvedenje v literičeskoje bogoslovije*, YMCA, Paryż 1961

⁵⁴ Nie chodzi tu jednak o bergsonowskie identyfikowanie wyobraźni z pamięcią (przedstawione w dziele *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. Wł. Filewicz, Warszawa 1926); zob. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble 1960: Allier, s. 12

⁵⁵ *Le temps immobile*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme”, 9—10, 1965—66, s. 48—50

⁵⁶ Zob. C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, wyd. cyt., s. 199

⁵⁷ Ten motyw podkreślany jest szczególnie w alchemii chińskiej, por. M. Eliade op.cit., a także José Lezama Lima, *Ery Wyobraźni: biblioteka jako smok*, szkic w zbiorze: *Wazy orfickie*, przeł. Rajmund Kalicki, Kraków 1977, s. 159—88

⁵⁸ *Epistola ad Hermannum*, (w:) *Theatrum chemicum*, vol. V, Strasbourg 1622, wg. C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 236

⁵⁹ Wydane w: *Museum hermeticum*, s. 337—72

⁶⁰ Por. Fulcanelli, op.cit., s. 213—214

⁶¹ Polećć tu można rozdział *La salamandre de Lisieux* dzieła *Les demeures philosophales* Fulcanelliego. Na temat logiki działań i symbolów alchemicznych zob. Antoine Faivre, *Pour une approche figurative de l'alchimie*, (w:) *Cahiers de l'Hermetisme — Alchimie*, wyd. cyt., s. 153—69

⁶² Morienus Romanus, *Sermo de transmutatione metallorum*, (w:) *Artis auriferæ*, Basileae 1593, vol. 2; fragment tego dzieła zamieszcza C.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, s. 272, stamtąd cyt.

⁶³ *L'imitation*, ks. III, wg. Fulcanelliego, op.cit., s. 182

⁶⁴ Wg.: Bernard Chouraqui, *Le scandale Juif ou la subversion de la mort*, Paris 1979: Hallier, s. 86—93

⁶⁵ Jacob, *Révélation alchimique*, wg. A. Savoret, op.cit., s. 28

⁶⁶ Ks. Jerzy Klinger, *Geneza sporu o epikłeję*, Warszawa 1969, s. 110

⁶⁷ Tamże, s. 49 n.

⁶⁸ A. Faivre, op.cit., s. 159

⁶⁹ Zob. Jan Białostocki, *Drzwi śmierci: Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, (w:) tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 158—86; zob. też Britt Haarlov, *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense University Press, 1977

⁷⁰ W Tablicy szmaragdowej (Tabula smaragdina) Hermes mówi: *Et sicut omnes Res erunt ab Uno, meditatione Unius: Sic omnes Res natae fuerunt ab hac Una Re Adaptatione*.

⁷¹ Zob. P.-G. Sansonetti, op.cit., s. 59—61.

Warto tu zwrócić uwagę, że znakomitym traktatem na ten temat jest *Czarodziejska góra* Tomasza Manna. W tym „alchemicznym” (według określenia narratora tej opowieści) dziele, niektórzy z bohaterów noszą nazwiska znaczące (na co zresztą zwraca Mann delikatnie uwagę). Chodzi tu o takie postacie jak Settembrini (od liczebnika siedem) lub Wehsal (co po niemiecku może oznaczać ból, żalność) — młody człowiek o skłonnościach masochistycznych. Główny bohater nazywa się Hans Castorp (radca Behrens mówi do niego i do jego kuzyna: „Oto nasi Castorp i Polluks”), a cała książka poświęcona jest jego poszukiwaniom duchowego sobowtóra.

⁷² Jorge Luis Borges, *Pismo Boga*, (w:) *Antologia osobista*, przeł. Zofia Chądzyńska, Kraków 1974, s. 193 (Borges umieszcza ten tekst wśród esejów !).

⁷³ Gerschom G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, Paris 1980, s. 186

⁷⁴ Por. Jan Garewicz, *Z perspektywy Schopenhauera: wina Pilata — wina Parsifala*, „Etyka” 21, 1984, s. 25—40

⁷⁵ P.-G. Sansonetti, op.cit., s. 29

⁷⁶ Warto tu przypomnieć czerwony płaszcz odgrywający tak wielką rolę w *Bramach raj* Jerzego Andrzejewskiego — w kontekście z symboliką alchemiczną tego opowiadania.

⁷⁷ Zob. Fulcanelli, op.cit., s. 321

⁷⁸ Julien Naud, *Une philosophie de l'imagination*, Desclée, Tournai 1979, s. 104

⁷⁹ O symbolicznym znaczeniu ślepoty w mście Edypa pisze Paul Ricoeur porównując na tym przykładzie możliwość dwu hermeneutyk — freudowskiej i heideggerowskiej. W duchu tej ostatniej: Tyrejasz „... który nie ma oczu, widzi oczami ducha i intelektu — wie. A zatem Edyp, by dotrzeć do prawdy, musi stracić wzrok, stać się ślepym. W tym momencie stanie się ślepym jasnowidzem” (*Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, wyd.cyt., s. 143).