

Bartłomiej Borek
ORCID: 0000-0002-7503-8703

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Maria Curie-Skłodowska University

**ŁABĘDŹ – MŁODOPOLSKI SYMBOL
OBECNOŚCI SACRUM.
PRZYPADEK BOGUSŁAWA BUTRYMOWICZA
I WAĆŁAWA WOLSKIEGO**

**The Swan – A Young Poland Symbol of the Presence
of the Sacred. The Case of Bogusław Butrymowicz
and Waćław Wolski**

~ *Profesor Janinie Szczęśniak* ~

Słowa kluczowe: łabędź, sacrum, Młoda Polska, symbolizm, dekadencja, wieczny powrót

Key words: swan, sacred, Young Poland, symbolism, decadence, eternal recurrence

Streszczenie

Artykuł bada symbolikę łabędzia jako ucieleśnienia sacrum w ramach literackiego nurtu Młodej Polski, koncentrując się na twórczości Bogusława Butrymowicza i Waćława Wolskiego. Przedstawia łabędzia zarówno jako reprezentację duchowości i koncepcji wiecznego powrotu, jak i postać osadzoną w estetyce dekadentckiej oraz groteskowej. Analiza odnosi się do ewolucji interpretacji sacrum w badaniach literackich, odwołując się do filozofii Schopenhauera, Nietzschego i Kierkegaarda. Ponadto w pracy badane są powiązania symboliki łabędzia z takimi obszarami jak alchemia, mitologia i literatura klasyczna. Opowiadając się za interdyscyplinarnym podejściem, artykuł podkreśla pozycję tego motywu na styku sacrum i profanum. Ponadto zwraca uwagę na wciąż w dużej mierze jego nieodkryty potencjał, uwydatniając znaczenie dla badań kulturowych i literackich.

Abstract

The article examines the symbolism of the swan as an embodiment of the sacred within the Young Poland literary movement, centering on the works of Bogusław Butrymowicz and Waćław Wolski. It portrays the swan as both a representation of spirituality and the concept of eternal recurrence, as well as a figure rooted in decadent and grotesque aesthetics. The analysis reflects on the evolving interpretations of the sacred in literary studies, drawing on the philosophies of Schopenhauer, Nietzsche, and Kierkegaard. Additionally, the study investigates connections between swan symbolism and domains such as alchemy, mythology, and classical literature. Advocating for interdisciplinary inquiry, the paper highlights the motif's positioning at the intersection of the sacred and the profane. It underscores the motif's largely untapped potential, emphasizing its significance for cultural and literary scholarship.

Sacrum i łabędź. Słowem wstępu

Sacrum – pojęcie kluczowe w badaniach literatury odnoszących się do religijności, duchowości czy zjawisk, których nie sposób wyjaśnić za pomocą empirycznego instrumentarium badawczego. Czytając współczesne szkice, które szeroko omawiają doświadczenie duchowe, zauważamy, że termin ten pojawia się niezależnie od wagi poruszanego problemu, religijnej tradycji czy natężenia wpływu religijności na dzieło. Słowo to stało się ostatnio niemal *leitmotivem* badań poświęconych przeżyciom granicznym¹. Przyglądając się polskim studiom historycznoliterackim, można zaryzykować pewną tezę: rozkwit zainteresowania *sacrum* (zarówno jako tematem, jak i metodą) przypadł w Polsce na lata 70. i 80. XX wieku, kiedy to debaty, konferencje oraz publikacje mu poświęcone były uznawane w środowisku naukowym za w pełni wartościowe i kluczowe dla interpretacji literatury. Lata 90. również przyniosły wiele cennych opracowań, podkreślając metodologiczną użyteczność wypracowanych narzędzi. Wraz z wkroczeniem w XXI wiek zainteresowanie to stopniowo zanikało, ustępując miejsca studiom postkolonialnym czy choćby *gender studies*. Trudno się temu dziwić – wiek, w którym przyszło nam rozkodowywać literaturę, to przede wszystkim czas wielkich transgresji społecznych i kulturowych, a w rezultacie mentalnych przewartościowań. Jest to jednak również moment w historii, w którym niebezpiecznie zbliżamy się do zbiorowego wyparcia przeszłości i, przynajmniej częściowej, amnezji. Na ryzyko zapomnienia o historii, tradycji oraz dorobku poprzednich pokoleń zwracała swego czasu uwagę Maria Janion, która w *Buncie Janion* ubolewała nad nieświadomością współczesnego człowieka, konstatując, że obecnie: „panuje język komunikacji masowej, który właściwie wszystko sprowadza do kilku stereotypów, kilku banałów. Polega przede wszystkim na absolutnej amnezji – to jest zupełne zapomnienie o wszystkim, co było. [...] kultura masowa żyje jakimś skandalem i gwiazdorstwem podejrzanego typu” (*Bunt...*, online).

Janion podkreślała w swojej narracji niebezpieczeństwo braku wiedzy i samoświadomości. W świecie owładniętym elektroniką, ciągłym statusie online, zapominamy lub spychamy na margines nie tylko wartości, ale i metodologie, które przynosiły w nauce znakomite re-

¹ Granicznym w rozumieniu przekraczania sfer ducha, ciała czy szeroko rozumianego uniwersum.

zultaty poznawcze. Próba powrotu do badań z wykorzystaniem metod oferowanych przed studia nad *sacrum* budzi jednak obawę. Globalne (Kudyba 2013: 67) stosowanie terminu *sacrum* zatracza obecnie jego wypracowane przez lata rozumienie. Uniwersalność posługiwania się tym pojęciem jest nie tylko niebezpieczna w kontekście jego użycia w obszarach, które do niego nie przystają, lecz szczególnie niepokojąca, gdy termin ten wykorzystywany jest w badaniach poświęconych religii, lecz w sposób bezrefleksyjny.

Wojciech Kudyba zauważył, że: „zastosowanie pojęcia *sacrum* w praktykach interpretacyjnych może przynieść pożytek, gdy służy do analiz utworów, w których religijnych nacechowań świata przedstawionego nie da się wytłumaczyć za pomocą aparatu pojęciowego którejkolwiek z tzw. wielkich religii” (Kudyba 2013: 67).

Passus ten wydaje się niewyróżniający i nieniosący ważnych treści dla zrozumienia problemu. To jednak tylko pozór. Ufundowany został na kluczowym założeniu istotnym dla świadomości badawczej osób, które problem sakralności dzieła uznały za ważny i podjęły się badawczego wysiłku. Kudyba z emfazą podkreśla, że badania powinny dotyczyć zjawiska specyficznego – wyłącznie takiego, które nie oferuje możliwości interpretacyjnych pozwalających na zastosowanie wypracowanych przez daną religię sposobów ujmowania świata. Dotyczy to zatem albo synkretycznych doświadczeń religijnych, albo nowych, indywidualnych sposobów kreowania przeżycia duchowego, wyłamującego się z ram wielkich religii.

Kudyba przekonywał dalej: „Już podczas pierwszej konferencji poświęconej zagadnieniom *sacrum* w badaniach literackich zadano jednak pytanie o sensowność używania tej kategorii w odniesieniu do tekstów literackich wyraźnie osadzonych w kontekście tej, a nie innej religii, a nawet – konkretnego wyznania. Odpowiedzią była propozycja Sawickiego, aby w analizach takich utworów kategorię *sacrum* zastąpić »innymi bardziej adekwatnymi do badanych zjawisk terminami«” (Kudyba 2013: 67).

Tradycyjnie i rygorystycznie traktowana możliwość używania kategorii *sacrum* była dla Stefana Sawickiego niezwykle istotna. W badaniach założyciela lubelskiej szkoły badań sakrologicznych odgrywała kluczową rolę i służyła istotnym w tamtym okresie rozpoznaniom. Niestety z czasem, co ma miejsce i dzisiaj: „*Sacrum* stało się na pewien czas pojęciem modnym – używanym i chyba również nadużywanym. Stało

się słowem-kluczem mającym otwierać wszelkie możliwe odniesienia tekstów literackich do sfery religijnej. Bywało aplikowane nie tylko tam, gdzie warstwa sensów religijnych pozostawała w tekście mocno uogólniona, ale także do tych, które w wyraźny sposób były uwikłane w symboliczny świat konkretnej religii” (Kudyba 2013: 67).

Współczesny powrót do badań sakrologicznych niesie ryzyko redukcji ich znaczenia poprzez nieprecyzyjne lub nadmierne użycie pojęcia *sacrum*, wynikające z jego rozszerzania na zjawiska pozbawione wymiaru religijnego. Prowadzi to do swoistego pustosłowania i bezrefleksyjnego używania tego pojęcia². Pełni ono zazwyczaj funkcję – być może jest to surowa ocena – inkrustacji naukowych peregrynacji nie tylko młodego pokolenia badaczy, ale także tych, którzy ponownie sięgają po ten termin. Nie jest to jednak recenzja współczesnych badań prowadzonych przez adeptów nauki, lecz wstęp do szkicu, którego głównym celem będzie przypomnienie, na stosownym materiale badawczym, jak można wyzyskać kategorię *sacrum*, aby opowiedzieć o dziele.

Epoką, której twórczość wyjątkowo dobrze poddaje się badaniom w duchu *sacrum*, jest Młoda Polska. Przełom XIX i XX wieku przyniósł bowiem wiele dzieł podejmujących temat duchowości w sposób zindywidualizowany, wymykający się aparatowi pojęciowemu wielkich religii. Łączyły one różne porządki, nierzadko zacierając granice między nimi. Jeszcze chętniej prowadziły z nimi nie tylko dyskusje, ale i ogniste polemiki.

Wśród wielu symboli przywołujących w tamtym okresie obecność *sacrum* w liryce Młodej Polski jednym z najbardziej pojemnych i znaczeniowo nośnych motywów jawi się łabędź. To właśnie jemu poświęcimy uwagę w dalszym toku naszych analiz.

Symbolika łabędzia odznacza się wyjątkową zdolnością do sugerowania licznych konotacji oraz budowania złożonych związków wyobraźniowych. W takim ujęciu łabędź staje się figurą o wyjątkowej pojemności, pełną różnorodnych myśli i znaczeń. Z tego powodu nie mógł pozostać obojętny dla młodopolskiego świata wyobraźni (Podraza-Kwiatkowska 1977), który go zresztą w sposób szczególny zaanekto-

² Jak zauważa Mircea Eliade, pojęcie *sacrum* traci swój sens, gdy zostaje oderwane od doświadczenia religijnego i jest używane metaforycznie (Eliade 2008: 10–11). Współczesna humanistyka często posługuje się nim właśnie w tym szerokim, a przez to nieprecyzyjnym znaczeniu. Zjawisko to wiąże się z tzw. inflacją pojęcia *sacrum*, widoczną w badaniach kultury po zwrocie postsekularnym.

wał. Przed przystąpieniem do właściwych analiz warto jednak przypomnieć pokrótce, jaką rolę ten dostojny przedstawiciel fauny odgrywał w wielowiekowej tradycji symbolicznej. Choć opracowań słownikowych na temat łabędzia nie brakuje, zaskakuje brak uwagi poświęconej temu symbolowi w *Świecie symboliki chrześcijańskiej* autorstwa Dorothei Forstner. Trudno wyjaśnić, dlaczego tak ważny znak dla chrześcijaństwa został przez badaczkę pominięty, zwłaszcza gdy w jej pracy z pieczołowitością omówione zostały inne motywy *aviarium*, które w zestawieniu z łabędziem odgrywały znacznie mniejszą rolę³. Można tylko ubolewać, że Forstner pominęła w swoich badaniach symbol łabędzia, zwłaszcza że jej wnioski nierzadko okazują się bardziej precyzyjne i intrygujące niż te zawarte w innych opracowaniach.

Zatem musimy sięgnąć po inne opracowania, które ujawniają, że łabędź jest przede wszystkim symbolem miłości, piękna, harmonii, czystości i szlachetności, ale także nośnikiem mniej pozytywnych znaczeń, takich jak samotność, pycha czy smutek. Związany ze słońcem lub księżycem, stał się symbolem czasu, a w konsekwencji również emblematem śmierci. Umiejscowiony w towarzystwie proroków i wieszczek, zyskał status symbolu zdolności przewidywania przyszłości, podkreślając swoje profetyczne właściwości. Obserwując ruch łabędzia sunącego po tafli wody, utożsamiono go z mgłą i wiatrem. Jako jeden z atrybutów bogini miłości Afrodyty, utożsamiano go także z płodnością. Jego kształt, z zaokrąglonym ciałem, kojarzono z pierwiastkiem żeńskim, podczas gdy jego szyja i głowa, o zmysłowej fallicznej formie, miały rezonować z męskim erotyzmem. W tym ptaku jednoczyły się więc przeciwieństwa, co sprawiało, że – zgodnie z zasadą *coincidentia oppositorum* (Przybysławski 2004) – stał się symbolem przeciwstawnych żywiołów: ognia i wody, co wynikało z jego powiązania w alchemii z Merkurym i rtęcią. Warto również odnotować, że – według ludowych podań – łabędź miał zdolność oddzielania mleka od wody, co na planie symbolicznym oznaczało rozróżnianie dobra od zła. Maria Podraza-Kwiatkowska przypomniła również, że wiązano go z epiką narracyjną o Graalu, przez co stał się symbolem tajemnicy. Łabędź jest także ważnym symbolem solarnym, gdyż nie tylko zaprzężony był do rydwanu Afrodyty czy Apollina zmierzających na północ, ale płynąc po

³ Znany jest kulturze dosyć szeroko analogon łabędzia i pasyjności – zestawienia z męką Jezusa. Ostatni krzyk łabędzia kojarzony bywał w średniowieczu z ostatnim tchnieniem Chrystusa.

jeziorze, skupiał w swych śnieżnobiałych piórach promienie słoneczne (Kopaliński 1990: 209–211; Circlot 2000: 239; Podraza-Kwiatkowska 2001: 137; Kobielus 2002: 196–200). Zwieńczeniem tych rozległych pól semantycznych, które nieustannie kształtują obraz łabędzia w kulturze, może być refleksja o charakterze bardziej przyrodniczym, zyskująca wartość dzięki ornitologicznym odkryciom. Badacze, którzy zgłębiali zwyczaje tych majestatycznych ptaków, dostrzegli zjawisko głębokiej monogamii. Łabędzie – istoty naznaczone szczególną więzią ze swoim partnerem – pozostają w stałym związku przez całe życie. Kiedy jeden z nich odchodzi, drugi nierzadko podąża za nim, oplakując stratę. Ta obserwacja może stanowić nie tylko podstawę do interpretacji symbolu miłości, ale także wierności i monogamii, jaką charakteryzują się owe stworzenia.

***Białe łabędzie* Bogusława Butrymowicza**

Intrygującym, a wręcz kanonicznym przykładem obecności łabędzi w młodopolskiej liryce są bez wątpienia *Białe łabędzie* Bogusława Butrymowicza – poety, którego twórczość, niestety, nie cieszy się dziś należnym jej uznaniem (Andres 1982, 2006). A szkoda! To artysta, którego pisarstwo zasługuje na przypomnienie i szczególną uwagę. Smutny, wręcz paradoksalny wydaje się los twórców, których literatura spuścizna, choć wartościowa pod względem warsztatu i idei, ulega zapomnieniu (Pieńkowski 2005: 31)⁴. Poeci ci, mimo że niejednokrotnie byli w stanie zaspokoić potrzeby artystyczne swojej epoki, zostali w tyle za tymi, którzy zdołali lepiej wykreować swoją legendę lub skuteczniej sprzedać swoją twórczość⁵. Łatka „epigona” lub „akolity” bardzo szybko zamykała wiele obiecujących karier, które, choć kontynuowane, nie wywierały już tak silnego wpływu na czytelników i literacki kanon (Borek 2022)⁶.

⁴ Można tu wspomnieć choćby Wincentego Korab-Brzozowskiego, Stanisława Pieńkowskiego czy Zdzisława Dębickiego. O tym drugim swego czasu wyjątkowo krytyczny osąd wydała Maria Podraza-Kwiatkowska w korespondencji z Maciejem Urbanowskim. Nie zgodziłby się z nią jednak Antoni Hutnikiewicz, który poetę określił mianem oryginalnego.

⁵ Mowa tu oczywiście o kręgu przyjaciół i kreowanej przez nich legendzie Stanisława Przybyszewskiego.

⁶ Należy wspomnieć tu o wydanym niedawno artykule przewartościującym przekonanie o oryginalności *Pieśni o zdobywcy słońca* Leopolda Staffa.

Wróćmy zatem do twórczości Butrymowicza. Przywołajmy jego dzieło w całości – zasługuje na to bezsprzecznie:

Po wodzie bladolazurowej,
Kędy się sennie nurt przetacza,
Jak wiecznie jedna myśl tułacza –
Płynęły białe łabędzie...

Lato strącało kwiat lipowy
Na biel ich skrzydeł sinośnieżną –
Ciszą... tęsknotą wód przybrzeżną
Płynęły białe łabędzie...

Wiecznie tę samą w wodzie linię
Żłobiły ciała ich łyskliwe,
Bez skrzydeł, jak nieżywe,
Płynęły białe łabędzie...

Po wodzie bladolazurowej,
Po sennej ciszy błędnych fal,
W melancholijnym, długim rzędzie,
Jak biały smutek Chrystusowy,
Niewypłakany nigdy żal –
Pływają białe łabędzie...

Słońce matowym złotem błyska;
Czasem lipowy spadnie puch,
Więznąc na fali miękkiej grzędzie,
Ciche – przez środek uroczyska,
Niby wcielenie łez i skruch
Pływają białe łabędzie...

Wysoko wznosząc szyje gięte,
Z wzrokiem utkwionym w stromy brzeg,
Wciąż jednym kręgiem jak w oblędzie:
Przez strugi nieme i zakłęte –
Ciągłe te same z wieku w wiek
Pływają białe łabędzie...

...Oto znów biały zastęp płynie
Bez ruchu skrzydeł, wody bluzgu
Zda mi się – jakby po mym mózgu
Płynęły białe łabędzie...

Ciche i białe... Nieskalanie,
 Zawsze tą samą wąską linią,
 Zaczarowaną w sen świątynią –
 Pływały białe łabędzie...

I nie wiem: sen li to czy trwanie?
 Fala przypomnień o brzeg bije,
 A z nią, przepiękne wznosząc szyje,
 Pływają białe łabędzie... (Butrymowicz 1990: 57–58)

Wiersz ten odznacza się wielowarstwową symboliką. Już po pierwszej lekturze można dostrzec, że stanowi on synkretyczny konglomerat religijnych i filozoficznych tradycji, które niekoniecznie muszą być ze sobą blisko powiązane. Nie jest więc, zgodnie z tradycyjnym podejściem do studiów nad *sacrum*, projektem wyrażającym konkretną wizję religijną. Znajomość literatury europejskiej Butrymowicza, który był także tłumaczem twórców antycznych⁷, sprzyjała tworzeniu nieoczywistych obrazów poetyckich. *Białe łabędzie* są tego doskonałym przykładem.

Anna Czabanowska-Wróbel konstatowała o liryku, że składające się na jego tkanę „powtórzenia i paralelizmy mają wywołać u odbiorcy odczucie monotonii. Jednostajny ruch ptaków płynących »wciąż jednym kręgiem« przywodzi na myśl Schopenhauerowskie koło czasu, znak wiecznego powrotu” (Czabanowska-Wróbel 2012: 16).

Choć drugą część stwierdzenia można przyjąć bez większych zastrzeżeń, pierwszą warto poddać krytyce. Kategoria monotonii (niem. *langeweile*) (Tuczyński 1969: 200–208), która często bywa nadużywana przy omawianiu młodopolskiej liryki – ze względu na jej specyficzną rytmikę, retardacyjność opisu i refreniczność, kojarzoną ze spowolnionym, melancholijnym przeżywaniem czasu. Wśród utworów, które nierzadko analizowane są jedynie powierzchownie, w perspektywie *langeweile*, znajdują się dzieła o bogatej ideowości i złożonej semantyce, jak *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa, którego uproszczona, szkolna interpre-

⁷ Pojęcie anamnezy – rozumiane jako przypominanie sobie przez duszę idei poznanych przed wcieleniem – mogłoby stanowić interesujące tło interpretacyjne dla twórczości tłumacza autorów antycznych. Jednakże w przypadku *Białych łabędzi* zasadniczy ciężar znaczeń nie wiąże się z procesem poznawania „zapomnianych prawd”, lecz z doświadczeniem trwania w czasie, w którym pamięć i teraźniejszość zlewają się w jedno. Z tego względu bardziej adekwatne wydaje się zastosowanie kategorii bergsonowskiej *durée*, pozwalającej uchwycić napięcie między cyklicznością a intensywnością chwili.

tacja pozbawia tekst jego właściwej głębi, *Samotność* Antoniego Langego czy *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* Wacława Rolicza-Liedera, które Jan Tuczyński – przypominając o motywie dzwonów i instrumentacji, zaczerpniętej nie bezpośrednio, ale od Edgara Allana Poe – traktował jako „symbolizującą wahadłową rytmikę wiecznego powrotu” (Tuczyński 1969: 202). To kolejny sąd, z którym trudno się zgodzić w pełni. Choć Rolicz-Lieder rzeczywiście czerpał inspirację z tradycji buddyzmu, nie można uznać, że utożsamiał on monotonię z ideą wiecznego powrotu/palingenezy światów. Poeta raczej rezygnuje z monotonii na rzecz intensyfikacji wrażeń zmysłowych, potęgowanych przez obrazy takie jak „tysiąc kryształowych kielichów” czy „dzwonki krów szwajcarskich”. Nagromadzenie rozlicznych rekwizytów – zaczerpnięte choćby z tradycji egipskiej „obeliski Memnona” – wprowadza dynamizm i aktywizm w przestrzeń. Dla Rolicza-Liedera idea wiecznego powrotu wydaje się przede wszystkim dowodem na trwanie świata w konkretnej formie, ale jednocześnie rodzi pytanie o sens istnienia nie jako takiego, lecz w kontekście powrotu. Tak samo jest w przypadku *Białych łabędzi* Butrymowicza. Poeta pisze:

Po wodzie bladolazurowej,
Kędy się sennie nurt przetacza,
Jak wiecznie jedna myśl tułacza –
Płynęły białe łabędzie... (Butrymowicz 1990: 57)

A także:

Wiecznie tę samą w wodzie linię
Żłobiły ciała ich łyskliwe,
Bez skrzydeł, jak nieżywe,
Płynęły białe łabędzie... (Butrymowicz 1990: 57)

Przed analizą przywołajmy wypowiedź uczonego, który przekonywał, że: „Myśl, która nawiedziła wówczas Nietzschego, a na którą oczekiwał i pracował wiele lat, zawładnęła nim bezgranicznie, stając się w istocie najwyższą syntezą jego filozofii. Była to słynna idea wiecznego powrotu, nauka o wiecznych powrotach tego samego” (Chlewicki 2006: 42).

Jak wielki filozof mógłby zachwycić się (Chlewicki 2006: 48) epifanią myśli o wiecznym, monotonnym (Podraza-Kwiatkowska

2001: 142)⁸ – powrocie wszystkiego? Wydaje się, że szkice i rozprawy, które wspominają o obecności lub sygnałach idei Nietzschego, ograniczają się do samego faktu powrotu, momentu dziania się, ale pozbawiają tę ideę kluczowej składowej – świadomości bytu w trakcie powrotu⁹. Jeśli byt zdaje sobie sprawę, że doświadcza czegoś po raz drugi, że jego życie jest sterowane przez powtarzające się wydarzenia, albo że jest świadkiem powrotu innych bytów, rozpoczyna się jednostkowy dramat, który wielokrotnie zaburza percepcyjne możliwości podmiotu działań twórczych. Tak dzieje się również w omawianym liryku, w którym przyglądający się aktywności łabędzi mówi:

...Oto znów biały zastęp płynie
 Bez ruchu skrzydeł, wody bluzgu
 Zda mi się – jakby po mym mózgu
 Pływały białe łabędzie... (Butrymowicz 1990: 58)

Przejdźmy do kolejnego fragmentu, który rozwija te emocjonalne napięcia i rozterki liryczne:

I nie wiem: sen li to czy trwanie?
 Fala przypomnień o brzeg bije,
 A z nią, przepiękne wznosząc szyje,
 Pływają białe łabędzie... (Butrymowicz 1990: 58)

Ów *passus* wskazuje na introspektywny charakter liryki, w której podmiot zdaje się zagubiony w labiryncie własnych myśli, przy czym niemożność zrozumienia tego, co widzi, nie jest jedynie efektem zewnętrznej rzeczywistości, ale głębokim stanem wewnętrznego niepokoju. Jego umysł nie jest w stanie pojąć zjawiska, które jednocześnie go zachwyca i przeraża. I w tym momencie, z nutą lęku, ale i fascynacji, pojawia się pejzaż na granicy „paysage” i „paysage mental”

⁸ Owa interpretacja *Białych łabędzi* Butrymowicza jest nader skromna, zapewne przez powiązanie jej z kategorią *langeweile*.

⁹ Warto przypomnieć, że wieczny powrót w myśli Nietzschego wyrasta z doświadczenia dionizyjskiego – afirmacji życia w jego pełni, także w cierpieniu. W tym sensie cykliczny obraz łabędzi u Butrymowicza nie jest wyrazem monotonii, lecz afirmacją trwania, które łączy w sobie zachwyty i lęk, ekstazę i melancholię – właśnie w duchu dionizyjskim, a nie ascetycznym.

(Borek 2024: 57; Gutowski 2001: 64)¹⁰ wraz z subtelnym sygnałem obecności misterium *tremendum et fascinans* (Otto 1993: 40), które wskazuje na obecność *sacrum*. Ale, co znaczące, owo przeżycie nie jest jedynie doświadczeniem prywatnym, lokalnym symbolem, ma charakter panreligijny, ponad wszelkimi religijnymi granicami. Mimo iż scena odbywa się na wodzie, jej wymiar zdaje się wykraczać poza fizyczność, przybierając formę wydarzenia kosmicznego, które scala obraz, myśl i przestrzeń w jedną całość (Bergson 1910: 51)¹¹.

Nieprzypadkowo pojawiają się tu symbole: słońce, bladolazurowa tafla wody, smutek Chrystusowy oraz cisza – te elementy współtworzą przestrzeń, w której monotonia, wcześniej podkreślona przez Podrazę-Kwiatkowską, zostaje przełamana przez dramatyczne napięcie. Przepelnia ją cisza, której dźwięk pozostaje niewypowiedziany, wykracza poza wszelkie słowa i wymyka się tradycyjnemu medium językowemu. W tej ciszy podmiot liryczny doświadcza zakłócenia granic między planami trwania – czas i przestrzeń zlewają się w jedną, wspomnianą już, nieprzenikloną całość.

Wiersz Butrymowicza nie traktuje łabędzi jedynie jako dekoracji poetyckiej – jak sugerował Michał Głowiński (Podraza-Kwiatkowska 2001: 142)¹² w kontekście młodopolskiej liryki – ale nadaje im rolę symbolu, który nie tylko reprezentuje obraz, ale także ukazuje obecność filozoficznej idei, zakotwiczoną w sferze *sacrum*.

¹⁰ Warte przypomnienia są słowa Wojciecha Gutowskiego, który pejzaż/krajobraz wewnętrzny rozumie jako ujęcie podmiotu lirycznego z perspektywy natury-w-byciu-Ja, czyli jako ucieczki w głąb siebie. Literaturoznawca ujmuje Bycie-Ja-w-naturze jako dar lub więzienie (rzeczywistą przestrzeń), zaś Naturę-w-byciu-Ja postrzega na zasadzie wspomnianego pejzażu mentalnego.

¹¹ Przywołanie Bergsona wymaga pewnych wyjaśnień. Nie odwołuję się do koncepcji owego myśliciela w sensie historycznym ani jako do potencjalnego źródła inspiracji Bogusława Butrymowicza. Wykorzystuję jego refleksję o „trwaniu” (*la durée*) jako narzędzie współczesnej interpretacji, pozwalające uchwycić wartość poznawczą i intuicyjną poetyckiego obrazu czasu. Celem jest wskazanie, że sposób myślenia ujawniony w *Białych łabędziach* antycypuje późniejsze filozoficzne intuicje bergsonowskie – nie zaś dowodzenie zależności wpływów. Użycie tej kategorii ma więc charakter porównawczy, nie genetyczny, i służy podkreśleniu głębi refleksji poety, który intuicyjnie dostrzegał te same napięcia między czasem linearnym a wewnętrznym doświadczeniem chwili. Wbrew często powtarzanym zastrzeżeniom o „ahistoryczności” takich odwołań przyjęta tu perspektywa ma na celu wydobycie z dzieła wartości, które w pełni ujawniają się dopiero w szerszym, filozoficznym horyzoncie refleksji nad czasem.

¹² Nie zgodziła się z tym sądem m.in. Maria Podraza-Kwiatkowska.

Zakończenie analizy liryku mogłoby wydawać się zasadne. Przekazaliśmy bowiem główne treści i istotne idee zawarte w utworze. Jednakże czy na pewno wyczerpaliśmy temat? Dokładna analiza warstwy leksykalnej, której często nie poświęcamy należytej uwagi, może nie tylko wzbogacić nasze dotychczasowe ustalenia, ale także potwierdzić obecność idei, które dotąd były jedynie domniemane. Czasem dzieło sugeruje istnienie określonej koncepcji, lecz brak jednoznacznych dowodów każe nam jedynie stwierdzić, że „nosi ono znamiona” pewnych myśli, nie podejmując jednak ostatecznych wniosków. Podobnie jak zrobiły to wcześniej Podraza-Kwiatkowska czy Czabanowska-Wróbel, zasugerowaliśmy, że w liryku pojawiają się sygnały idei wiecznego powrotu. Czy jednak można to rzeczywiście udowodnić?

W warstwie leksykalnej odnajdujemy istotny dowód, który potwierdza tę obecność. Anafora „płynęły”/„pływają” w zakończeniu poszczególnych strof stanowi doskonały przykład. Dlaczego? Zauważmy, że pierwsze trzy strofy opatrzone są czasownikiem „płynęły”, podczas gdy kolejne, od czwartej do szóstej, są wyrażone tym samym czasownikiem, ale w formie „pływają”. Z tego wynika pierwsza realizacja myśli Nietzschego o wiecznym powrocie – to pierwszy cykl powrotu. Ostatnie strofy stanowią zakończenie tego cyklu, a w dziewiątej strofie, zamykającej dzieło, łabędzie zaczynają ponownie płynąć, co stanowi kolejny powrót, doskonale wpisujący się w filozoficzny obraz niekończącego się cyklu.

I tak możliwe staje się przewartościowanie dotychczasowych sądów na temat monotonii w liryku *Białe łabędzie* oraz zaakcentowanie świadomego zabiegu kompozycyjnego autora, który wykorzystuje konkretną koncepcję filozoficzną do budowania znaczeń dzieła. Podmiot liryczny dwukrotnie doświadcza realizacji idei wiecznego powrotu, co prowadzi do jego zagubienia w myślach i postrzeganiu rzeczywistości. Miejsce, w którym obserwuje świat, staje się przestrzenią wykraczającą poza empiryczne doświadczenie, w której podmiot rozważa, czy nie znajduje się przypadkiem w świecie snu (Mazur 1990). Warto podkreślić, że w snach pojawiają się obrazy, które niezależnie od siebie naruszają ciągi przyczynowo-skutkowe, co w pełni koresponduje z przedstawionym w wierszu obrazem.

W połączeniu z nietzscheańską ideą wiecznego powrotu, w której czas i wydarzenia są skazane na powtarzanie się w nieskończoność, można postawić pytanie o „eternity of the moment” (wieczność chwili) (Zaluski 2017: 171). Tę koncepcję rozwijał Henri Bergson, który w swo-

ich rozważaniach nad czasem zwrócił uwagę, że prawdziwa natura czasu nie jest skumulowaną sekwencją zdarzeń, lecz „intuicyjnym” przeżywaniem teraźniejszości, w której przyszłość i przeszłość zlewają się w doświadczenie intensywne, bez rozróżnienia między linearnością a cyklicznością. Dla Bergsona czas wewnętrzny, doświadczany w „intuicji” chwili, jest czymś, co może zawierać w sobie całą wieczność, nie będąc jej prostym odbiciem. W kontekście wiersza Butrymowicza, gdzie łabędzie płyną „wciąż” w tym samym, niezmiennym rytmie, wyłania się pytanie o zdolność podmiotu lirycznego do odczuwania wieczności zawartej w każdej z tych chwil. Cykliczność powrotu łabędzi może zatem nie tylko oznaczać mechanizm powtarzalności, ale i stan, w którym każda repetycja – każda chwila w swojej pozornej powtarzalności – staje się możliwością przeżywania niezmiernie głębokiej egzystencji. Sugeruje to, że pełnia bytu może nie wynikać z liniowego rozwoju, ale z momentów, w których zatrzymanie się w czasie otwiera przed człowiekiem całą przestrzeń istnienia, złączoną w nieskończonym obiegu. Takie podejście pozwala na głębsze zrozumienie dylematów podmiotu działań twórczych Butrymowicza, który w obliczu powtarzającego się obrazu nie tylko gubi się w percepcji, ale zaczyna dostrzegać wielką tajemnicę istnienia zawartą w tym, co pozornie niezmiennie.

***Kobieta łabędź* Wacława Wolskiego**

Odmienne, choć równie fascynujące w kontekście obecności *sacrum*, będzie dzieło Wacława Wolskiego *Kobieta łabędź*, które zostało przez Podrazę-Kwiatkowską zinterpretowane jako manifestacja kobiecej demoniczności (Podraza-Kwiatkowska 2001: 138). W liryce młodopolskiej łabędź staje się nie tylko symbolem tajemniczej i mistycznej kobiecości, ale również nośnikiem potężnych, trudnych do uchwycenia w pełni emocji i niepokoju. Warto zauważyć, że w tym przypadku motyw łabędzia, zamiast wywoływać uczucie spokoju i harmonii, wiąże się z mocą destrukcyjną – siłą, która nie tyle jest symboliczna, co działa jak, niemal niemożliwe do opanowania, zjawisko fizyczne. Przywołajmy sonet:

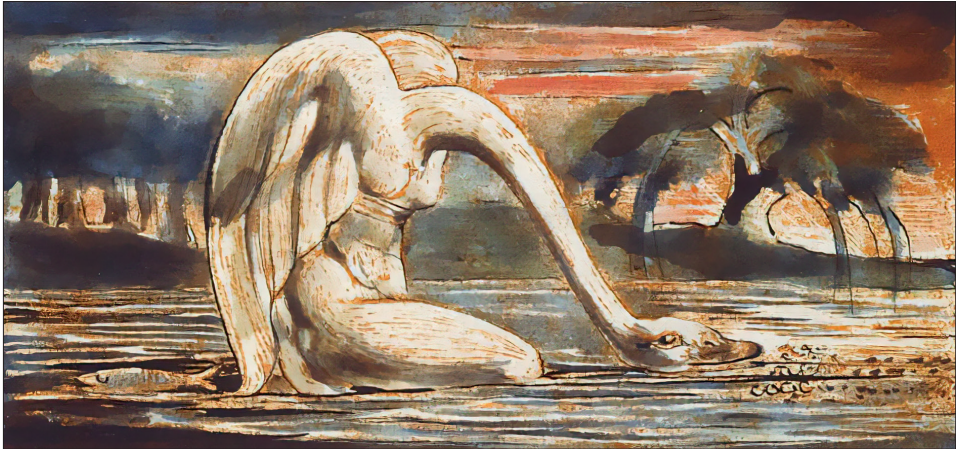
... Śród czarnych skał smutnego czarnego jeziora
(Śnią śród czarnych grażeli czarnych lilij kwiaty)
Płynie upiór kobiety-łabędzia skrzydlaty,
Z czarnym dziobem na wodzie, piekiel wizya chora...

Marmurowe jej kształty, łuk szyi wygięty...
 Czarny dziób tantalowy... fal czarne diamenty...
 Lśnią łabędzie jej oczy czarnoszklane, ślepe...

Baśń czarnych skał, spowita w mroku czarną krepe...
 ...Płynie w mroku skrzydlate, marmurowe ciało,
 Jakby ślepe widziadło Astarty pływało
 Z rozpostartemi skrzydeł kamiennych ramiony...

Nigdy nienasyconą piekiel żądzę białą –
 Czarnym dziobem wyziewa z piersi rozpalonej,
 Wabiąc krzykiem ochryplym ogniste trytony... (Wolski 1908: 83)

Jak również jego malarskie źródło:



Ryc. 1. William Blake, *Plate II, Jerusalem, c.1804–20. The daughters of Albion represented by swan-like and fish-like creatures*

Źródło: Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie.

Nie sposób pominąć również motta Wolskiego. Jest ono intrygujące nie tylko ze względu na brzmienie, lecz przede wszystkim na jego ideową proveniencję:

...ce cygne sur un lac triste, cerne de rochers
 noirs, ce cygne qui est une femme et qui n'a du bel
 oiseau de blancheur que les ailes et le col flexible

...ten łabędź na smutnym jeziorze, otoczony skałami
czarnymi, ten łabędź, który jest kobietą i który nie ma piękna
ptasiej bieli, ma tylko skrzydła i elastyczną szyję

Przytoczony w języku francuskim *passus* został zapisany ręką Charles'a Grolleau, co ma szczególne znaczenie, gdyż Grolleau był pierwszym tłumaczem *Zaślubin nieba i piekła* Blake'a na język francuski. Z kolei Wolski umieścił *Kobietę-łabędzia* w cyklu *Z rysunków Williama Blake'a*, stanowiącym integralną część tego wydania. Cytowany przez Wolskiego fragment to tłumaczenie dzieła Blake'a. W ten sposób Wolski, poprzez bezpośrednie odniesienie do rysunków Blake'a, wpisuje swoją twórczość w szerszy kontekst symbolistycznej i mistycznej estetyki, która znajduje wyraz zarówno w warstwie literackiej, jak i wizualnej. Związek między Grolleau a Wolskim podkreśla znaczenie transkulturowej wymiany inspiracji, w której twórczość autora *The Great Red Dragon* stała się uniwersalnym punktem odniesienia dla artystów eksplorujących granice *sacrum* i *profanum*¹³.

Po tych wstępnych wyjaśnieniach przejdźmy do analizy. Już na wstępie należy zgodzić się z uwagami Kwiatkowskiej, choć wymaga to głębszego wniknięcia w analizowane dzieło, które bez wątpienia na to zasługuje. Utwór funkcjonuje jako swoista kulturowa transgresja, a jego gra z konwencjami odbywa się na kilku płaszczyznach: religijnej, mitologicznej i symbolicznej. W przedstawionej wizji chrześcijańskiego piekła odnajdujemy elementy infernalnego krajobrazu, wzbogacone o motywy zaczerpnięte z mitów śródziemnomorskich – narracje o Tantalusie, Astarte i Trytonach. Szczególnie wyrazistym przykładem jest wspomnienie Tantalusa, wykorzystane w formie epitetu „dziób tantalu”. Odnosi się ono do sytuacji kobiety-łabędzia, która, podobnie jak Tantalus, doświadcza wiecznej frustracji wynikającej z niemożliwości zaspokojenia podstawowych potrzeb.

Podobnie jest z kobietą-łabędziem, której dziób, na poły zanurzony w wodzie i jednocześnie od niej odcięty, uniemożliwia jej sięgnięcie pokarmu. Przywołanie Astarte – mezopotamskiej bogini wojny i mi-

¹³ W kontekście cyklu Wolskiego *Z rysunków Williama Blake'a* przywołanie Astarte nie może być tu dowolnym symbolem chuci, lecz stanowić będzie ogniwo łączące poetycki wizerunek z ikonografią blake'owskich przedstawień kobiecych bóstw. Uhybrydyzowane postaci – półkobiecy, półptasie – potwierdzają, że związek Astarte z ptakiem (gołębim lub łabędziem) był w kręgu symbolizmu Blake'a nośnikiem duchowego i erotycznego napięcia.

łości, odpowiedniczki greckiej Afrodyty – nie jest przypadkowe¹⁴. Odsyła ono do jej ptasiego symbolu, gołębia, który w przedstawieniu Blake’a stanowi część uhybrydyzowanego ciała. Korpus kobiety-łabędzia ma być powiązany także z wizerunkiem gołębia. Możliwe, że to właśnie to skojarzenie doprowadziło Wolskiego do wprowadzenia staro-babilońskiego bóstwa, które występuje również w różnych wersjach *Eposu o Gilgameszu*.

Ostatnim elementem mitologicznej inkrustacji są trytony, które wraz z nereidami, ichtiocentaurami i hipokampami tworzą orszak Trytona. Ich charakterystycznym atrybutem były wielkie muszle, traktowane jako trąby. Wolski, nawiązując do tej symboliki, wskazuje na paralelę między łabędziem a trytonami. Oba byty wydają dźwięki, co w wierszu zostaje wyrażone następująco: „Czarnym dziobem wyziewa z piersi rozpalonej,/ Wabiąc krzykiem ochryplym ogniste trytony...”.

Umiejętność scalania w obrębie wypowiedzi lirycznej licznych mitologicznych symboli i znaków, prowadząca do powstawania polimitycznych konstrukcji znaczeniowych, wspiera proces, który Jarosław Ławski określił mianem supra-morfozy mitów (Ławski 2008: 722). Ten mityczny konglomerat sprzyja jednocześnie obecności *sacrum*, nadając tekstowi dodatkowy wymiar duchowy i metafizyczny.

Dekadencka wizja kobiety-łabędzia w utworze Wacława Wolskiego spleta w sobie przeciwstawne pierwiastki – harmonię i demoniczność, które nadają przedstawieniu charakter groteskowy. Dekadentyzm, jako nurt literacki i filozoficzny, chętnie eksplorował motywy ambiwalencji, estetyzacji śmierci i zmysłowości. W utworze Wolskiego łabędź, tradycyjnie kojarzony z delikatnością i pięknem, zyskuje ciemniejszy, mroczny wymiar – jego ciało jest marmurowe, oczy są „czarnoszklane”, a dziób „tantalowy”. Tym samym łabędź uosabia wewnętrzny rozdźwięk między ideą idealnego piękna a zepsuciem i żądzą. W tej symbolice można dostrzec wyraźne nawiązanie do mitu o Ledzie i Zeusie, w którym bóg w postaci łabędzia uwodzi śmiertelną kobietę. U Wolskiego kobieta-łabędź staje się groteskowym, demonicznym odbiciem tego mitu – to postać nienasycona, zatracona w piekielnym pożądaniu,

¹⁴ Przypomnieć należy, że w tradycji ikonograficznej bogini Astarte często pojawia się w otoczeniu ptaków – szczególnie gołębi, stanowiących symbol miłości zmysłowej i płodności. Takie przedstawienia utrwaliły się w sztuce starożytnej, a za pośrednictwem europejskiej recepcji mitów śródziemnomorskich przeniknęły do kultury nowożytnej i symbolizmu przełomu XIX i XX wieku (por. Cirlot 2000: 239; Kobielius 2002: 198).

co w dekadencej estetyce często symbolizuje duchowe rozdarcie i niemożność osiągnięcia harmonii¹⁵.

Na tej podstawie nie sposób nie umieścić poety w szeregu twórców dekadencej, którzy eksplorowali podobne tematy w literaturze końca XIX i początku XX wieku. Podobnie jak Charles Baudelaire w liryku *Albatros* Wolski wykorzystuje motyw ptaka jako symbolu wyobcowania i tajemnicy, choć jego interpretacja jest znacznie mroczniejsza. Motyw kobiety-łabędzia przypomina także *femme fatale* z *Salome* Oscara Wilde'a, gdzie piękno kobiety jest nierozzerwalnie związane z destrukcją i grzechem. W polskiej literaturze bliskie temu tonowi są wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera, które choć bardziej subtelne również dotyczą duchowej nieosiągalności i ulotności piękna. Wolski, podobnie jak Tetmajer, tworzy przestrzeń, w której natura i postać kobieca stają się symbolicznymi nośnikami pragnień i duchowych niepokojów, przy czym groteskowy ton wprowadza dodatkowy element estetycznego napięcia.

Obraz kobiety-łabędzia Wolskiego można odczytywać nie tylko w świetle malarskich wizji mistycznych Williama Blake'a, ale przede wszystkim w eksploracjach filozoficznych Sorena Kierkegaarda¹⁶.

¹⁵ Wydaje się więc, że obecność Astarte w wierszu Wolskiego nie jest przypadkowa ani czysto dekoracyjna. Bogini ta, pojmowana nie tylko jako uosobienie zmysłowości, lecz także jako figura duchowej ambiwalencji, wpisuje się w szerszy, symboliczny system epoki, w którym *sacrum* i *profanum* nieustannie się przenikają. Takie ujęcie – odległe od eseistycznej impresji – stanowi próbę odczytania tekstu w perspektywie integralnej dla duchowości Młodej Polski.

¹⁶ Nie sposób pominąć wszystkich możliwych odniesień filozoficznych i literackich w krótkim szkicu, a które można traktować jako kompatybilne (polemiczne również!) pod względem ideowym z dziełem Wolskiego. Warto wspomnieć choćby o kilku z nich. Wolski, podobnie jak Nietzsche, kreśli obraz świata pełnego wewnętrznego rozdarcia między instynktami i transcendencją. W *Narodzinach tragedii* niemiecki filozof opisuje dionizyjski pierwiastek jako wyzwolenie instynktów i zmysłowości, które prowadzić mają do przełamania harmonii i porządku apollińskiego. Marmurowe ciało kobiety-łabędzia, choć piękne, jest groteskowe i pełne wewnętrznego napięcia, co ilustruje zderzenie apollińskiego ideału z dionizyjską destrukcją. Koncepcja „śmierci Boga” z *Tako rzecze Zaratustra* może być odczytana w mrocznej, piekielnej wizji jeziora Wolskiego jako wyrazu świata pozbawionego boskiego porządku, w którym *sacrum* zastępują instynkty i destrukcja. Schopenhauerowska koncepcja „woli życia” jako irracjonalnej, nienasyconej siły rządzącej światem odnajduje swoje odzwierciedlenie w bohaterce polskiego poety. Jej „nienasycona żądza piekiel” to uosobienie tej woli, która prowadzi do cierpienia i duchowego rozkładu. Wartym wyeksplikowania będzie też wiersz *Hymn do piękna*, w którym podmiot liryczny Charlesa Baudelaire'a pyta, czy piękno pochodzi od Boga, czy raczej jest wyrazem aktywności szatana. Kobieta-łabędź Wolskiego, pełna demonicznych cech i groteskowego piękna, jest swego rodzaju ucieleśnieniem owego problemu. Co do charakteru polemicznego, nie sposób nie wspomnieć twórczości Stéphana

Kierkegaardowskie napięcie między sferą duchową a cielesnością wybrzmiewa w utworze poprzez marmurowość ciała kobiety, które staje się symbolem duchowego uwięzienia¹⁷.

To głębokie spowinowacenie z myślą Kierkegaarda szczególnie widoczne zdaje się w jego refleksji nad kondycją człowieka jako bytu rozdartego między cielesnością a duchowością. W dziele *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, podkreślał, że człowiek żyje w napięciu między tym, co doczesne (estetyczne i cielesne), a tym, co wieczne (duchowe i boskie) (Kierkegaard 1972: 285). W utworze Wolskiego kobieta-łabędź uosabia tę dychotomię – jej marmurowe ciało symbolizuje duchową stagnację i skostnienie, a jednocześnie stanowi metaforę uwięzienia w materialności. Duński poeta i filozof określał ten stan jako „rozpacź”, czyli niezdolność do pełnego uznania swojej duchowej natury, co prowadzi do alienacji i wewnętrznego rozdarcia¹⁸.

Należy też wspomnieć, że Kierkegaard sugeruje podział na trzy sfery egzystencji: estetyczną, etyczną i religijną. Kobieta-łabędź Wolskiego wpisuje się w sferę estetyczną, w której piękno zmysłowe i cielesność odrywają jednostkę od duchowej transcendencji (Gutowski 1990, 1999)¹⁹. Łabędź jako figura o marmurowej, nierealistycznej cielesności

Mallarmégo i jego *Kwiatów*. Mallarmé, jako jeden z czołowych twórców symbolizmu, w swoich wierszach używał postaci łabędzia jako symbolu tęsknoty za transcendencją. U Wolskiego owa transcendencja zostaje zdeformowana, zaś łabędź zstępuje w groteskową, demoniczną otchłań. Kończąc, można też wspomnieć, że postać *femme fatale*, pełna „nienasyconej żądzy piekiel”, może być interpretowana jako wyraz freudowskich impulsów *id* – pierwotnych, niekontrolowanych pragnień wynikających z podświadomości. Twórczość Wolskiego nadal czeka na odpowiednie potraktowanie, gdyż, co widać, jest niewątpliwie niewykorzystanym nadal rezerwuarem intrygujących myśli w polskiej literaturze okresu Młodej Polski. Kolaż kontekstów zdaje się wyjątkowo bogaty, przez co wymaga namysłu badawczego przy jego odkodowywaniu, a także rozważnej selekcji.

¹⁷ W przywołaniu refleksji Kierkegaarda nie chodzi o ustalenie historycznego związku między poetą a filozofem, lecz o próbę uchwycenia analogicznej struktury przeżycia duchowego. U Wolskiego pojawia się bowiem doświadczenie, które w terminologii kierkegaardowskiej można by określić mianem „rozpaczy” – nie jako emocji, lecz egzystencjalnego stanu wynikającego z rozdźwięku między duchowością a cielesnością.

¹⁸ Wydaje się, że nieporozumienia co do obecności owego stanu w dziele mogą wynikać z utożsamienia kierkegaardowskiej „rozpaczy” z emocjonalnym doświadczeniem smutku; tymczasem chodzi o stan duchowej alienacji – sytuację, w której jednostka utraciła kontakt z własną duchowością. W tym znaczeniu figura marmurowej kobiety-łabędzia staje się znakiem owego rozdźwięku.

¹⁹ W tej perspektywie zadziwiający jest brak omówienia dzieła Wolskiego przez Wojciecha Gutowskiego w jego licznych szkicach o młodopolskim erotyzmie zakorzenionym ściśle przecież w infernalnych przestrzeniach Młodej Polski. Skrótowe omówienie Podrazy-Kwiatkowskiej to stanowczo za mało.

jest ucieleśnieniem estetycznej dominacji, która – w myśl Kierkegaarda – prowadzi do duchowej pustki (Kierkegaard 1972: 146–156). Bohater Wolskiego zamiast wznieść się na wyższy poziom duchowości, pozostaje uwikłany w zmysłowość i materialność, czego symbolem jest „czarny dziób” – znak grzechu i zatracenia.

Do kluczowych kategorii estetycznych u europejskiego myśliciela niewątpliwie należy zaliczyć rozpacz jako stan, w którym człowiek nie potrafi odnaleźć siebie jako istoty duchowej. Posągowa, demoniczna kobieta jest ślepa – jej „czarnoszklane” oczy nie dostrzegają drogi do transcendencji, zaś ciało, choć marmurowe i piękne, pozostaje uwięzione w sferze *profanum*. Kierkegaard pisał, że rozpacz rodzi się z niezdolności do pełnego uznania swego istnienia jako syntezy ducha i ciała, co w utworze Wolskiego przejawia się w groteskowej deformacji łabędzia – postaci, która zamiast łączyć pierwiastki *sacrum* i *profanum*, zamyka się w demonicznym świecie infernalnych żądz. Pobrmiewające echa²⁰ kierkegaardowskiej „rozpaczy estetycznej” (Kasperski 2014: 16) tym razem nie przyczynią się do oczekiwanej transgresji.

Podsumowanie

Analiza symboliki łabędzia w twórczości Bogusława Butrymowicza i Wacława Wolskiego jednoznacznie ukazuje, jak głęboko ów motyw zakorzenił się w kulturze i literaturze epoki Młodej Polski. Od mistycznych, niemal transcendentalnych refleksji na temat wiecznego powrotu w *Białych łabędziach* Butrymowicza po dekadencją i groteskową wizję kobiety-łabędzia Wolskiego widoczna jest różnorodność podejść do zagadnień sakralności, estetyki oraz duchowości. Łabędź jawi się tu nie tylko jako symbol, lecz także jako przestrzeń interpretacyjna, ujawniająca zarówno aspekty religijne, jak i psychologiczne. Motyw

²⁰ Odwołanie do filozofii Kierkegaarda ma w szkicu charakter interpretacyjny, a nie źródłowy. Celem było ukazanie duchowej struktury doświadczenia obecnego w liyku Wolskiego – egzystencjalnego napięcia między cielesnością a duchowością – które w refleksji duńskiego myśliciela zyskało nazwę przywoływanej wielokrotnie „rozpaczy”. Zestawienie to ma więc charakter hermeneutyczny, pozwalający wydobyć uniwersalny wymiar doświadczenia bohaterki wiersza, a nie historycznoliteracki dowód zależności. Trzeba również zaznaczyć, że rozpoznania nie miały na celu podkreślać rzeczywistej recepcji filozofii Kierkegaarda w środowisku młodopolskim, lecz wynikać z analogii duchowych, jakie poezja tej epoki wielokrotnie ujawniała wobec refleksji egzystencjalnej – niezależnie od bezpośrednich wpływów.

ten dotyka kwestii egzystencjalnych – duchowego niepokoju, samotności i przemijania – nawiązując do refleksji Kierkegaarda, Nietzschego i Schopenhauera.

Zbadanie owego motywu²¹ w liryce młodopolskiej ujawnia, jak głęboko symbol łabędzia został osadzony w szeroko pojętej kulturze symbolicznej, służąc jako narzędzie wyrażania przeciwstawnych emocji – harmonii i rozdarcia, piękna i destrukcji. Przywołane teksty, dzięki swojej bogatej i wielowarstwowej semantyce, przekraczają ograniczenia dekadentckiego estetyzmu, podejmując uniwersalne pytania dotyczące natury *sacrum*, jego obecności oraz sposobów uchwycenia w literackim tworzywie.

Warto w tym kontekście podkreślić, iż motyw łabędzia, funkcjonujący na styku świętości i grzechu, pozostaje daleki od wyczerpania w dotychczasowych badaniach literaturoznawczych. Twórczość Butrymowicza i Wolskiego to zaledwie dwa wyraziste przykłady z obszernego korpusu dzieł epoki, w których odnaleźć można różnorodne interpretacje tego symbolu. Z tego też powodu wymaga dalszych, pogłębionych analiz, zwłaszcza w kontekście twórczości innych poetów Młodej Polski, takich jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówicz, a także bardziej subtelnej twórczości młodopolskich poetek: Maryli Wolskiej, Kazimiery Zawistowskiej, Bronisławy Ostrowskiej czy Marii Grossek-Koryckiej (Dziemitko 2020), których dzieła również obfitują w nawiązania do tej symboliki.

W obliczu współczesnych przemian w krytyce literackiej, coraz częściej zwracającej się ku nowym metodologiom, warto ponownie docenić narzędzia wypracowane w ramach badań nad sakralnością. Motyw łabędzia, z jego bogactwem znaczeń i możliwości interpretacyjnych, mógłby stanowić znakomity punkt wyjścia do interdyscyplinarnych dociekań łączących literaturoznawstwo, antropologię czy ekokrytykę. Podejmując takie badania, można nie tylko przywrócić należną uwagę wartościowym, lecz zapomnianym dziełom, ale również wzbogacić wiedzę na temat symboliki oraz jej przemian w literaturze przełomu XIX i XX wieku.

²¹ Badania ograniczono do dwóch przykładów lirycznych nie bez powodu, uczyniono tak, gdyż to właśnie one wydają się nader pojemnymi w znaczenia, a jednocześnie warte przypomnienia, gdyż czas – mówiąc metaforycznie – umieścił je, i zamknął(!), nierozważnie w skrzyni, jak niegdyś uczyniła to z podkową bohaterka dzieła Wyspiańskiego. Ot smutna konstatacja nad zapomnianymi, a ważnymi dla poznania epoki dziełami.

Symbolika łabędzia prowadzi nas przez meandry ducha epoki: od nostalgii, poprzez dramatyczne napięcia metafizyczne, aż po uniwersalne refleksje o pięknie i przemijaniu. Tym samym łabędź staje się figurą o wyjątkowej pojemności znaczeniowej, która wciąż pozostaje otwarta na nowe interpretacje.

Bibliografia

- Andres Z. (1982), *Bogusław Butrymowicz – nieznany poeta i tłumacz dramatu antycznego*, „Prace Humanistyczne” 23: 29–53.
- Andres Z., Czernianin W. (red.) (2006), *Studia o Bogusławie Butrymowiczu. Wybrane recenzje i artykuły oraz poezje z lat 1897–1995*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bergson H. (1910), *Wstęp do metafizyki*, przeł. K. Błeszczyński, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Borek B. (2022), „*Domus aurea*” Wincentego Korab-Brzozowskiego a „*Pieśń o zdobywcy słońca*” Leopolda Staffa, „Bibliotekarz Podlaski” 4: 299–310.
- Borek B. (2024), *Motywy akwaticzne w poezji Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 58: 52–70.
- Bunt Janion*, URL=<https://www.youtube.com/watch?v=lHAFueUDksA> [dostęp z dnia 17.11.2024].
- Butrymowicz B. (1990), *Białe łabędzie*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, I. Sikora (oprac.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 57–58.
- Chlewicki M. (2006), *Nietzsche i mistyka wiecznego powrotu*, „Sztuka i Filozofia” 28: 40–50.
- Circlot J.E. (2000), *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Universitas, Kraków.
- Cooper J.C. (1998), *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Czabanowska-Wróbel A. (2012), *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Dziemitko A. (2020), *Aviariusium młodopolskiej poezji kobiecej*, [w:] *Ptaki w literaturze, kulturze, języku i mediach*, E. Borkowska, A. Borkowski, M. Długolecka-Pietrzak, B. Stelingowska (red.), Akademia Podlaska, Siedlce 213–224.
- Eliade M. (2008), *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Alatheia, Warszawa.
- Gutowski W. (1990), *Hedonizm młodopolskiej erotyki*, „Pamiętnik Literacki” 4: 93–118.
- Gutowski W. (1999), *Erotyczne bestiariusz Młodej Polski*, [w:] W. Gutowski, *Mit. Eros. Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz: 53–69.
- Gutowski W. (2001), *Z próżni nieba ku religii życia: motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Kasperski W. (2014), *Wokół estetyki Kierkegaarda*, „Tekstualia” 3: 11–30.
- Kierkegaard S. (1972), *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, PIW, Warszawa.
- Kobieliński S. (2002), *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Kopaliński W. (1990), *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kudyba W. (2013), *Sacrum i „duchowość” w polskich badaniach literackich*, „Religious and Sacred Poetry” 1: 59–77.
- Ławski J. (2008), „Ukrzyżowanie Prometeusza”. *Przemiany mitu w „Xiędzu Fauście” Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, J. Ławski, K. Korotkich (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok: 713–794.
- Mazur A. (1990), *Tematy oniryczne w literaturze polskiej po roku 1863. Przegląd problematyki na wybranych przykładach*, „Pamiętnik Literacki” 1: 25–53.
- Otto R. (1993), *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Thesaurus Press, Wrocław.
- Pieńkowski S. (2005), *Dusza tłumu i inne wiersze*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Wydawnictwo Arcana, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska M. (red.) (1977), *Młodopolski świat wyobraźni: studia i eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska M. (2001), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Przybylski A. (2004), *Coincidentia oppositorum, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Tuczyński J. (1969), *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Wolski W. (1908), *Powieść tajemna*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Załuski W. (2017), *Etyczne aspekty doświadczenia czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.