

GRZEGORZ IGLIŃSKI

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

**W blasku słonecznym i w milczeniu.
Fauniczność przyrody w sonecie
Kazimierza Przerwy-Tetmajera *W Arkadii***

**In the Sunlight and in Silence.
Faun-Related Elements of Nature in the Sonnet
by Kazimierz Przerwa-Tetmajer *W Arkadii* [*In Arcadia*]**

Słowa kluczowe: faun, natura, słońce, miłość, dusza, Arkadia, płciowość

Key words: faun, nature, sun, love, soul, Arcadia, sexuality

Licznie występujące w literaturze modernistycznej przełomu XIX i XX wieku postacie fauna (i pokrewnych mu bożków – Pana i satyra) prawie zawsze sytuowane są na łonie przyrody. To podstawowe tło ich przygód i poczynań. W niektórych utworach przyroda staje się jednak czymś więcej niż tłem, urasta do roli pierwszoplanowej „bohaterki”, faun „ginie” w niej, okazuje się kimś „epizodycznym”, ledwo go widać w otaczającym gąszczu. Pierwowzorem takiego sposobu przedstawiania bohatera zdaje się jeden z obrazów Arnolda Böcklina, zatytułowany *Pan im Schilf* (pol. *Pan w trzcinie* albo *Pan wśród trzcin*, wersja I: powst. 1856–1857, wersja II: powst. 1858)¹, stanowiący przełom w karierze tego artysty, choć – jak twierdzi Andrzej Nowakowski – nie jest to przełom estetyczny, ale raczej związany z nagłym wzrostem popularności malarza². Wcześniej i później artysta wielokrotnie wykorzystywał takie ujęcie: bujna przyroda wypełnia niemal cały obraz, a postacie faunów lub ludzi przypominają drobne figurki, których kształty zlewają się czasem z otoczeniem. To „pomniejszanie” bohaterów objawiło się także w obrazach o innej tematyce.

Pragniemy przyjrzeć się bliżej jednej z młodopolskich realizacji takiego sposobu przedstawiania fauna, aby ujawnić charakterystyczne dla epoki postrzeganie natury i patronujące temu myśli filozoficzne. Za przykład posłuży sonet Kazimierza Przerwy-Tetmajera *W Arkadii* (prwdr. 1896), zamieszczony potem w trzeciej

¹ Zob. reprodukcję: Ch. Lenz, *Nowa Pinakoteka w Monachium*, tł. D. Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1995, s. 82, il. 1.

² A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 118–130, il. 109.

serii *Poezji* (wyd. 1899). W tamtym czasie poeta cieszył się już sławą, stając się rozpoznawalnym reprezentantem „nowej sztuki”.

Zanim przejdziemy do analizy i interpretacji wiersza, zaznaczyć trzeba, iż Tetmajer bardzo cenił sobie dzieła Böcklina³. Dał temu wyraz wprost, we własnym szkicu. Powraca w nim kilkakrotnie do motywu bożka Pana będącego jednym z najczęstszych bohaterów twórczości malarza. Omawia między innymi obraz *Pan w trzcinie*:

Gdy gra w sitowiu bożek Pan, [...] fauny i nimfy, satyry i najady słuchają i tańczą. Tam zaś centaury olbrzymie tętnią po lesie, cyklopy mury stawiają poczarne [...]. Ziemia i niebo, morza i chmury zabóstwiają się, żyją, przyoblekają kształt ludzkiemu kształtowi podobny. I oto przedziwny świat – źródła mają swą postać cichych, białych zadumanych dziewic; każdy gaj jest kościołem zamieszkałym przez bóstwo, każda grotka dzwoni pieśnią „nimf podziemnych”, w każdym wichrze leci bóg, słońce – bóg wozi po niebie – wszędzie bóstwo!⁴

Pod tym względem opinia Tetmajera nie odbiega od ogólnej recepcji Böcklina w Polsce na przełomie XIX i XX wieku. Twierdzono, że przyroda ukazana przez malarza ma duszę, obraz świadczy o uczuciach panteistycznych, czyli o uduchowieniu wszechświata.

Atmosfera intymności pomiędzy samym Panem a otaczającą go przyrodą stwarza poczucie organicznej jedności postaci z naturą. Pan jest tu jak gdyby podglądany przez widza, w oceanie nacierającej i wylewającej się z obrazu roślinności. Więcej – jest on także metaforą, wyrażającą w n ę t r z e królestwa przyrody. Taka wizja zawiera wszystkie zasadnicze cechy romantycznego naturocentryzmu [...]⁵.

Na tę naturę kładzie nacisk Tetmajer, pisząc o Böcklinie:

Trwa przed nami ona wielka, naga, odwieczna. Trwa przed nami w całym swoim majestacie i w całej grozie, olbrzymia, tajemnicza, urocza i straszna. Podobna do ogromnej bogini, która łuk i strzały śmiercionośne w jednej, kwiaty i puchar wina w drugiej trzyma dłoni; [...] cudotwórcza, niezbadana, zdumiewająca Matka-Natura⁶.

³ Zob. J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003, s. 225–239. O związkach twórczości Tetmajera ze sztukami plastycznymi zob. też J. Bajda, „Przed dziełami mistrzów...”. *Miejsce sztuki w poezji Kazimierza Tetmajera*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLIII (2004), s. 81–100.

⁴ K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, w: tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916], s. 161.

⁵ A. Nowakowski, dz. cyt., s. 299. Zob. G. Simmel, *Pejzaże Böcklina*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 9–19.

⁶ K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, s. 159–160. Na temat natury w twórczości poetyckiej Tetmajera pisze m.in. Aleksandra Solarewicz, *Czas natury w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLI (2002), s. 125–140.

Pierwiastek duchowy był dla pokolenia poety najważniejszy, stanowił fascynującą tajemnicę, niewyczerpane źródło przeżyć, głębię doświadczeń. Dlatego Böcklin uchodził wtedy za „malarza bajecznego”, który „słuchał pieśni leśnego fauna, dla którego »żyła jeszcze święta natura«, który przedziwną władzą widział co niewidzialne, znał co mityczne, któremu moc jakaś niepojęta otwierała na ścieżaj bramę tajemnic Natury”⁷.

W Arkadii Tetmajera to sonet eksponujący zmysłowość w odbiorze świata. Nie stara się stworzyć poczucia niepokojącej i nieprzejrzystej tajemnicy natury, ale „poczucie przychyłności i bezpieczeństwa”, jakie ta natura daje. Nie ma tutaj żadnych tajemnic, najważniejsza została odkryta – jest nią życie, czyli miłość. To kwintesencja szczęścia czy też rajskości, bowiem przestrzeń, jaką kreuje poeta, przypomina świat raj utraconego, a ściślej – aby użyć tytułu obrazu Hieronymusa Boscha, który tutaj idealnie pasuje – „ogród rozkoszy ziemskich”, gdyż o naszą doczesność chodzi.

Być może dlatego w tytule wiersza wymienia się Arkadię, a nie raj – żeby rozwiązać wszelkie wątpliwości. Utwór, odwołując się do ukształtowanego w literaturze starożytnej toposu Arkadii, mógłby zostać zaliczony do nurtu poezji arkadyjskiej, gdyby nie subtelne różnice związane z charakterem epoki, w jakiej powstał. W sonecie Tetmajera nie ma pasterzy. Wiersz wypełnia opis rajskiego zakątka:

Wielkie słońce. Zielony bluszcz i winograpy
plotą po ciemnych skałach pachnące namioty
i powoje liliowe pną się koło grotty,
skąd biją szafirowe i srebrne kaskady.

Oliwny gaj, jasnymi sperlony owady,
od motylów tęczowy: w gazie blasku złotej
drzemie cicho, a w liściach radosne szczebioty
słyszą skrytej przed słońcem radosnej gromady.

Ku sadzawce się modrej bujna ściele trawa,
połyskująca w słońcu, zielonozłotawa,
a wśród niej kwitną białe i czerwone kwiaty.

(*W Arkadii*, s. 390)⁸

Zwraca uwagę wyeksponowanie słońca, które niejako „patronuje” temu, co dzieje się na ziemi. Utwór stanowi dowód, że jasny solaryzm młodopolski występował już w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, zapowiadając powolne ustępowanie katastrofizmu na rzecz witalizmu. Solaryzm ów miał kilka wersji.

⁷ K. Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, s. 166.

⁸ Wszystkie przytoczone w niniejszej pracy fragmenty wierszy Tetmajera pochodzą z wydania: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.

Omawiany wiersz Tetmajera mieściłby się wśród tych licznych tekstów poetyckich, które każą widzieć w słońcu symbol życia i mocy, przy czym życie oznaczało różne kwestie:

Po pierwsze – położenie nacisku na „doczesność”, walkę z wywodzącym się z wiary w transcendencję ascetyzmem, „pogańskość”, nietzscheański teleowitalizm. [...] Po drugie – [...] swoisty biologizm, kult tego, co w życiu jest pomnażaniem życia, więc seksu i prokreacji. W tym sensie życie było tu także synonimem zdrowia, przeciwstawionego modernistycznej „chorobliwości”, lekceważeniu Natury, upodobaniu we wszelkich wyrafinowaniach, sztucznościach [...]. Po trzecie wreszcie – [...] dążenie do spotęgowania życia i jego doznań, nietzscheańska [...] „wołę mocy”, tytaniczność⁹.

Sonet Tetmajera kończy tercyna odmienna od trzech poprzednich, opisowych strof, wyraźnie wskazująca, iż chodzi o ten drugi z wymienionych aspektów życia:

Cicho... srebrne milczenie słonecznej pogody...
Wśród trawy się kołysze grzbiet fauna kosmaty
i na nim splot namiętny ramion dziewczki młodej.

(*W Arkadii*, s. 390)

Stosunek fauna z dziewczyną stanowi kwintesencję tego wiersza. Sprawcą miłości jest jednak słońce, które nazwane „wielkim”, pojawia się na początku utworu, co podkreśla jego znaczenie – od niego wszystko zależy. Określenie „wielkie” sugerować może dwie rzeczy: po pierwsze, najbardziej upalną porę dnia (choćby moment, kiedy słońce znajduje się w zenicie); po drugie, znaczenie, ważność, rangę, wielkość, boskość słońca. I ten drugi sens wydaje się prymarny, bowiem południe nie było porą seksualnej aktywności arkadyjskiego Pana¹⁰, lecz chwilą odpoczynku (drzemał zwykle w gajach – u źródła)¹¹.

W Arkadii jest wierszem, w którym opieka słońca, owa słoneczność miłości, jej upalność, żar pozwala mówić o słońcu „prokreacyjno-witalistycznym”, w odróżnieniu od słońca „tytanicznego”, które znajdujemy u Tetmajera w poemacie *Tytan* (prwdr. „Krytyka” 1900, z. 5), gdzie zresztą również występuje motyw fauniczny.

⁹ J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 278.

¹⁰ Pana, fauna i satyra traktujemy tutaj jako postacie pokrewne, a nawet synonimiczne, gdyż mimo posiadania przez każdą z nich odrębnych, powstałych w starożytności historii, w czasach nowożytnych (nie mówiąc już o modernizmie przełomu XIX i XX wieku) wyobrażenia na ich temat w ikonografii i literaturze uległy zatarciu, wymieszaniu, niekiedy ujednoczeniu. Przykładem faun z wiersza *W Arkadii* – jak wiadomo, w greckiej Arkadii żył Pan, a nie faun, który należy do tradycji, wierzeń i kultury starożytnego Rzymu.

¹¹ T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Toruń 2002, s. 15–16.

Witalistyczna odmiana młodopolskiego seksualizmu różni się zdecydowanie od jego odmiany schopenhauerowskiej. Jest to seksualizm wzorujący się na elementarnych prawach natury, jak gdyby pozapsychiczny. Żadnych tu tragedii wynikających z konfliktu rozumu i woli, świadomości i podświadomości, żadnych komplikacji. Sprawa jest prosta, jasna, zgodna z rytmem przyrody, a przy tym – jakkolwiek tak naturalna jak miłość wśród zwierząt – to jednak utrzymana w tonacji podniosłej¹².

I rzeczywiście, miłość ukazana w sonecie Tetmajera nie ma nic z frywolności, to nie igraszki, ale wręcz misterium. Tę harmonię, jak i podniosłość zapewnia słońce, współtworząc z otaczającą kochanków bujną zielenią rajsko-słoneczną atmosferę¹³. W tym gaju oliwnym, w tych „szafirowych i srebrnych kaskadach” (s. 390), w tych kwitnących nad sadzawką kwiatach, w tym brzęku owadów i szczeniocie ptaków jest coś świętego. Obraz przypomina o uczuciach religijnych starożytnych Greków, którzy świadomi byli tajemniczego życia natury, jej uduchowienia, wręcz boskości.

Wyraz „życie” rozumieć należy nie w tym sensie, w jakim zwykliśmy przeciwstawiać naturę „żywą”, tj. świat organiczny zwierząt i roślin, naturze „martwej”, tj. nieorganicznemu królestwu minerałów. Dla świadomości Greka martwa natura nie istniała; natura cała była życiem, cała – duchem, cała – bóstwem. [...] Z wnętrza ziemi, ze szczeliny skalnej bije chłodne źródło, wytwarzające życie zielone dokoła siebie, gasząc pragnienie trzód i ich pasterza [...]. I gaj też żyje w swym bóstwie – i to nie tylko jako całość, ale i w osobie poszczególnych drzew. [...] Wszakże gaj, las – to wieczne, nieustające płodzenie, stwarzanie życia fizycznego, którym żyje natura. [...] A Helios jest [...] przede wszystkim bogiem oczyszczającym: jak palące jego promienie siłą swego żaru unieszkodliwiają wszelką zgniliznę, tak samo duch jego niszczy wszelką zmaę, wszelką zmore trwóg nocnych¹⁴.

W różnych wierszach Tetmajera podmiot lub bohater ujawnia swą skłonność do sakralnego czy sakralizującego przeżywania natury. Według Mariana Stali można zauważyć co najmniej cztery warianty tego doświadczenia. W tym wariantcie, który nas interesuje, chodzi „o takie spotkanie człowieka z naturą, w którym

¹² J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 278–279.

¹³ „W krainie niegasnącego słońca, nieskazitelnego błękitu, czystych kaskad i wiecznie kwitnących łąk akt miłosny potęgował aurę spokojnego i nieustannego świętowania, doskonale harmonizował z całością pejzażu [...]. W erotycznej Arkadii modernistów upojenie łączy się z letargiem, zmysłowe odurzenie z estetyczną kontemplacją. [...] Biblijny raj, miejsce pierwszego grzechu, przeistacza się w azyl ziemskich rozkoszy. Rolę kusiciela przejął blask słońca” (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 141–142, 144). Por. W. Gutowski, *Egzotyzm młodopolskiej erotyki. Próba typo- i topologii*, w: tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 36. Miłosne uniesienie zaczyna przypominać rodzaj sakramentu (komunii).

¹⁴ T. Zieliński, dz. cyt., s. 12–15, 18.

ta ostatnia nie tyle kieruje w stronę Boga czy objawia Go – ile sama jest deifikowana, sama jest bóstwem, czy też kryje w sobie Boga, który nie jest transcendentny, lecz [...] immanentny [...]. Takie właśnie pokusy panteizmu czy panteistycznie pojmowanego panpsychizmu niewątpliwie się u Tetmajera pojawiają... [...] Natura [...] jest Tetmajerowskiemu człowiekowi dana, narzuca mu się ona jako coś istniejącego i wiecznotrwałego”¹⁵.

W przypadku sonetu *W Arkadii* tendencja ta widoczna jest w samym opisie przyrody, wyidealizowanym, „wyzłoconym”, niemal baśniowym. Słońce sprawia, że świat ten uzyskuje cudowny niezemski wymiar, złotawy odcień. Złotu towarzyszą jednak i inne kolory: liliowy, szafirowy, srebrny, oliwkowy, modry, a obok nich barwy podstawowe – zielony, biały, czerwony. Jest to świat „przykryty” jakąś zasłoną z gazy, czymś przezroczystym, widziany przez pryzmat spadających kropeł wody (strofa pierwsza) czy „jasnymi sferlony owady” (strofa druga). Światło słoneczne załamuje się w wodzie jak w kryształach, migocze w skrzydełkach owadów, tworząc tęczę rzeczywistość, której cechą jest nieustanne drganie, migotanie¹⁶. Nie wiadomo, czy chodzi o zmienność i ulotność świata, czy o ulotność wizji, snu, marzenia. Drgająca ciszą rzeczywistość „drzemie cicho” mimo odgłosów spadającej wody, szumu owadów czy „radosnych szczebiotów” ptaków. I tę ciszę podkreśla się tutaj bardzo mocno: „Cicho... srebrne milczenie słonecznej pogody...” (s. 390). Cisza i spokój tworzą nastrój uroczysty i sakralny. To jakby świat wewnętrzny, który odsłania swą największą tajemnicę – fauna w ramionach „dziewki młodej”¹⁷.

Czy faun jest przejawem marzenia o znalezieniu się w dziedzinie ciszy, przetrzeźnieniu i światła, czy też prawdą o naturze bytu, imperatywem życia zakodowanym we wszystkim, co żyje? Natura święta to natura dostępna tylko ludzkiej duszy. Wynika stąd, „iż pokazywana czy postulowana przez Tetmajera reintegracja, przeżycie własnej jedności i jedności z naturą – nie dotyczy człowieka jako istoty bytowo złożonej, psychiczno-cieleśnej. Że dusza ma powrócić, przeżyć moment

¹⁵ M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, w: tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 155–156.

¹⁶ Charakteryzując wiersze „śródziemnomorskie”, tworzące sporą grupę w trzeciej serii *Poezji Tetmajera*, do których należy także sonet *W Arkadii*, Maria Jolanta Olszewska pisze: „Tetmajer nie daje oglądu całości przedmiotu, tylko prześwietlony rzuca jako rozmytą, pozbawioną linii i konturów barwną plamę lub ton lekkiego powietrza, co tworzy efekt migotliwej wibracji powierzchni przedmiotu, podkreślając ulotność i zmienność wrażenia i nieustanne przekształcenia w sferze formy i koloru [...]. Ekspansywne światło ulega rozszczepieniu, iskrzy się, migocze, lśni, igra, połyskuje na nierównej, pofalowanej powierzchni wody morskiej, sadzawek czy fontanny” (M. J. Olszewska, *Obrazy Śródziemnomorza w wybranych wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera, w: Czytanie modernizmu. Studia*, red. M. Olszewska i G. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 164).

¹⁷ „W pejzażach Tetmajera personifikacja nastroju sprzyjała wprowadzaniu różnych niezwykłych postaci (faun kosmaty – *W Arkadii*, *Wenus – Słońce*, nagie postacie półomdlale – *Wizja lipcowa*), które nic nie znaczą, a mają wprawiać duszę w stan niezwykły. Źródłem tych zabiegów mogło być [...] malarstwo Arnolda Böcklina” (A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 138).

uspokojenia nie tyle w naturze materialnej, ile nasyconej duchowością, oczyszczonej z ciemnych stron codziennego [...] bytowania. Krótko mówiąc: natura święta jest »inną ziemią«, jest duchową stroną świata, czy wprost: jego duszą. W tym miejscu problem natury staje się nie tylko pokrewny [...], ale wręcz tożsamy z problemem duszy»¹⁸.

Trudno dopatrzyć się w tekstach Tetmajera spójnej i logicznej koncepcji metafizycznej, mówiącej o duszy odrębnej od ciała, duszy mogącej wyzwolić się z ciała. Zarazem jednak poeta przypisał wykreowanym przez siebie bohaterom lirycznym zdolność odkrywania i przeżywania w marzeniu i w wyobraźni innego wymiaru rzeczywistości, jak też poczucie jedności z tą przestrzenią. Realność, prawdziwość, faktyczność takich marzeń jako marzeń ciężko zakwestionować.

Tetmajer nie rozwiązuje problemu duszy i problemu natury (ściślej: relacji człowiek – natura) ani w planie życia empirycznego, ani w planie racjonalności, obrazu świata kontrolowanego przez umysł. Poeta opisuje? sugeruje? coś, co można nazwać ocaleniem przez wyobraźnię, która zostaje wprawiona w ruch, wyzwolona wtedy, gdy znajduje się wobec natury. To siła wyobraźni potrafi pogodzić człowieka ze światem, dając temu, kto marzy, „świat sen, świat cud”¹⁹.

Dyskutować tylko można, na ile jest to trwały kosmos. Wiersz *W Arkadii* prezentuje świat będący rajem, ale jest to raj natury. Kochająca się para personifikuje magiczną siłę wegetacji lub ducha roślinności. W ostatniej tercynie natura pojawia się właśnie w takim mitologizującym kostiumie. W faunie i dziewczynie koncentruje się czy syntetyzuje cała magia przyrody, cały świat natury. Ostatnia tercyna wydaje się zresztą odpowiadać pierwszej strofie sonetu. Słowa: „[...] splot namiętny ramion dziewczki młodej” (s. 390), które czytamy w ostatnim wersie utworu, odnieść można do bluszczu i winorośli, oplatających ciemne skały, albo powojów, co „pną się koło grotty” (s. 390), czyli pierwszych wersów tekstu.

Wiecznie zielony bluszcz był symbolem życia, które nie przemija. W czasie uroczystości zaślubin starożytni Grecy wręczali parze młodej gałązkę bluszczu na znak wiecznej wierności i miłości. Być może wyrażała ona także życzenie, aby dali oni początek nowemu życiu. Z tej racji, że natura w bezustannym procesie odradzania się wyobraża życie wiecznego eonu, poświęcano bluszcz bogom przyrody: Ozyrynowi – w Egipcie, u Greków i Rzymian – Dionizosowi (Bachusowi) [...]»²⁰.

W omawianym sonecie Tetmajera „bluszcz i winogrody” na skalnych ścianach oraz „powoje liliowe” wokół skalnej grotty wolno zatem potraktować jako symbol tych, którzy zostali sobie „poślubieni” w rajskim ogrodzie kościoła przy-

¹⁸ M. Stala, dz. cyt., s. 151–152.

¹⁹ Tamże, s. 153.

²⁰ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 194.

rody, świętej natury. Są one tymi roślinami, które łączą i splatają, prowadząc do całości, jedności, harmonii. Tworzą – jak czytamy – „pachnące namioty” (s. 390), czyli coś więcej niż schronienie dla arkadyjskiego pasterza. Pozwalają mówić o świątyni przyrody, w której odbywa się miłosny akt.

Kolejne dwie strofy wzbogacają tę scenę o nowe elementy, opisują jakby dwa nowe miejsca. O ile przedmiotem opisu w pierwszej strofie wiersza była roślinność obrastająca skały z grotą, o tyle w drugiej jest to gaj oliwny, wypełniony owadami i szczebiotem „radosnej gromady” ptasząt. Oliwka (podobnie drzewo oliwne) oznaczała u starożytnych siły żywotne, a więc płodność, stąd była ona atrybutem między innymi fauna. Ważniejsze jest jednak to „coś”, co ten gaj wypełnia, powodując, że staje się on manifestacją życia. Wcześniej były skały z grotą, na które wdzierają się roślinność, teraz gaj, w którego przestrzeń wdarły się owady, a w jego liście – „radosne szczebioty”.

Następna, trzecia opisowa strofa przenosi nas w jeszcze inne miejsce – nad sadzawkę, ku której ściele się bujna trawa z kwitnącymi białymi i czerwonymi kwiatami. Podobnie zatem jak to było wcześniej, występuje tu określony zakątek, w który wdzierają się coś, co intensywnie żyje. Brzegi sadzawki zarastają ukwieconą trawą, przyciągają roślinność.

Woda stanowi u Tetmajera kolejny symbol życia ziemskiego, naturalnego, nie zaś metafizycznego. Szczególnie właśnie sadzawka lub staw, jako rodzaj wody stojącej, „spokojnej”, pozostającej na miejscu, niewylewającej się poza swoje granice, może uchodzić za obszar bezpieczny (tak jak w poprzednich strofach „pachnące namioty” i oliwny gaj), oznaczać prawdziwą wodę życiodajną, zapładniającą, sprawczynię rajy ziemskiego, warunkującą szczęście, radość, wyznaczającą przestrzeń rodzającą się miłości.

Dzięki sadzawce pleni się roślinność, ale dominują trzy barwy tej roślinności, eksponowane w wierszu Tetmajera: zielony, biały i czerwony. To zestawienie kolorystyczne zielonej trawy z bielą i czerwienią kwiatów powoduje, iż w sielski krajobraz wkrada się dysonans. Wegetacja to przecież nie tylko wzrost, ale i rozkład. Połączenie zieleni, bieli i czerwieni wyobraża życie, śmierć i miłość. U Tetmajera zieleń nie jest życiem samym w sobie, ale raczej przejawem życia, jego manifestacją, symbolem ożywionej natury. W łonie tej natury, czyli jakby na tle wspomnianej zieleni, znajdujemy białe i czerwone kwiaty. W ten symboliczny sposób zostaje przedstawione to, co już wprost ukazuje strofa ostatnia, ku której prowadzą zresztą wszystkie trzy pierwsze zwrotki utworu, trzy sceny współtworzące arkadyjski pejzaż, powiązane przenikającą wszystko słonecznością – każda z nich coraz bardziej przybliża nas do sceny ostatniej; stopniowo, coraz mocniej i przejrzystej sugeruje prawdę tam wyrażoną. Tło pozostało to samo – zieleń trawy – ale zamiast białych i czerwonych kwiatów jest odpowiednio faun i dziewczyna.

Zanim ujrzymy bohaterów aktu, przekonamy się, że cały pejzaż arkadyjski przenika moc życia, że każdy pojedynczy element krajobrazu wskazuje na płodność – co więcej, może być emblematem żeńskości lub męskości jednocześnie.

Płodność oraz żeńskość i męskość kryje się w symbolice bluszczu, winorośli i oliwki, lilii, motyla, kwiatów białych i czerwonych. Płciowość i seksualność określa zatem nie tylko ostatnią strofę wiersza, ze splecionymi figurami kochanków, ale cały sonet.

Bohaterowie jedynie „wpisują się” w ten świat „życia”, należą do tego samego porządku kosmicznego, są „w świecie”, a nie „poza światem” – mówiąc dosłownie (tak, jak jest w wierszu): są zanurzeni „wśród trawy”, wyrastają z niej niczym „białe i czerwone kwiaty”. A wszystko rozgrywa się pomiędzy „wielkim słońcem” i wodą, które też są naznaczone płciowością, tylko w szerszym, uniwersalnym wymiarze, „przesądając” jakby o płciowości tego, co żyje. Wszystko tutaj łączy albo do światła (połyskuje w świetle, pieszczone przez słońce), albo do wody. Woda pożycza swój blask od słońca. W stosunku bohaterów przejawiają się siły kosmiczne, jak we wszystkim, co się pnie, wiję, kołysze, drga, tryska.

W Arkadii to wiersz wielce reprezentatywny dla pewnego nurtu w poezji Tetmajera. Ten „słodki” pejzaż jest pełen „zakamuflowanego” erotyzmu (trzy pierwsze strofy), gdyż o miłości mówi się tu otwarcie jedynie w dwóch ostatnich wersach tekstu, jakby mimochodem czy niechcący, jakby kochankowie byli ledwo zauważalni albo dopiero teraz zostali zauważeni, albo też jakby niczym nie różnili się od innych współtworzących wizję „drobnych elementów” pejzażowych, pojedynczych objawów twórczej natury. Wacław Wolski, charakteryzując poezję Tetmajera, określił poetę „Böcklinowskim Panem”²¹. Tak, ale różni autora *W Arkadii* od Böcklina pewien „drobiazg”: otóż Böcklin unikał scen erotycznych, w których Pan (utożsamiony przez Tetmajera z faunem) kochałby się z nimfą lub kobietą; częściej widzimy u niego Pana lub faunów po prostu w towarzystwie nimf, czasem podglądających, podsłuchujących czy goniących i łąpiących je (nieraz występuje nawet samotny Pan).

Zauważając w trzeciej serii *Poezji* Tetmajera dużą grupę sonetów, Jan Jakóbczyk wyodrębnia w niej dwie „konstelacje”. Wedle tej klasyfikacji utwór *W Arkadii* mieściłby się w drugiej z nich, liczniejszej:

[...] łączy owe sonety wizyjność, kreacja światów wyłaniających się z gry (czasem: igraszek!) z kulturowymi symbolami [...], poddanie się terrorowi halucynacji [...]. Początkiem objawiania, snucia się czy wysnuwania wizji jest dzieło sztuki [...], mitologiczne wyobrażenia [...], religijne symbole [...], a wreszcie obsesyjne [...] oznaki pustki, samotności, grozy ciszy [...]²².

Zastanawia właśnie owa cisza, tak bardzo podkreślana także przez wiersz *W Arkadii*. Wiąże się ona ze stanem bezruchu, jakiegoś zatrzymania, jakby

²¹ W. Wolski, *Kazimierz Tetmajer w najnowszych utworach*, w: tegoż, *Wzloty na Parnas. Profile duchowe poetów współczesnych. Seria pierwsza*, Warszawa 1901, s. 91–92; zob. A. Nowakowski, dz. cyt., s. 298.

²² J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 73.

przedstawiona rzeczywistość została wyłączona z *continuum* świata, stanowiła przedmiot czystej kontemplacji, zachwyty czy urzeczenia. Spokojna kontemplacja sprawia, że wszystko traci swoją zjawiskową indywidualność, staje się ideą swojego „gatunku”, ujawnia to, co stałe i niezmienne, czyli istotowe. Przypomina to estetykę kontemplacyjną Arthura Schopenhauera, który wiązał kontemplację z nastrojem zwanym uczuciem wzniosłości (mającym swoje pierwotne źródło nie w refleksji, ale w przeżyciu jedności ze światem), a za główną funkcję liryki uznał uchwycenie i wyrażenie nastroju chwili.

U Tetmajera jest to jednak dziwna cisza i dziwny bezruch. Pod pozorami statyczności kryje się bowiem dynamika – ten świat jest pełen skrytej energii. Chociaż oliwny gaj „drzemie cicho”, to przecież określa go ruch niezliczonych owadów, migocząca tęcza motyli skrzydeł, radosny szczebiot ptaków, w pobliżu „biją szafirowe i srebrne kaskady”; chociaż faun (Pan) powinien w chwili największego słońca (południe), zgodnie ze swoimi zwyczajami, wypoczywać i drzeć – czemu właśnie sprzyja „srebrne milczenie słonecznej pogody” – to jakby na przekór wszystkiemu kocha się z dziewczyną.

Gra zjawisk fizycznych w naturze oparta jest (nie tylko w tym jednym omawianym tutaj wierszu Tetmajera) na kontrastach, na przykład: ruch – bezruch, dźwięk – cisza. Pogrążenie wszystkiego w blasku słonecznym sprawia jednak, iż przeciwieństwa się utożsamiają: ruch jest bezruchem, a cisza dźwiękiem. Chociaż wszystko jest w ruchu (wije się, ściele, kwitnie, kołysze), to pozostaje w bezruchu; chociaż wszystko coś mówi, o czymś śpiewa, coś wyraża, to milczy. Takie jest życie natury – niezmiennosc porządku zmieniających się zjawisk, nieskończoność skończoności, przemijanie jako znamię wieczności, tajemnica w zasięgu ręki. Ten świat blasku, który mieni się barwami tylko dzięki słońcu, wydobywającemu kolory z niebytu, słońcu przeglądającemu się w świecie, uzyskuje status falującego widma, czegoś wyjątkowo subiektywnego. Widziany przez drgające od upału powietrze, rozpryski kropel spadającej wody, „sperlony” owadami, błyszczący srebrem – staje się czymś niematerialnym, traci swoją dotykalność, konkretność.

W tak wykreowanej lirycznej przestrzeni istnieją tylko wciąż zmienne fenomeny światła, barwy, powietrza i dźwięku, uwolnione od wzajemnych fizycznych powiązań. [...] świat rzeczywisty pod wpływem działania silnego światła słonecznego, kiedy mieszają się barwy, rozplývają kształty i zacierają kontury przedmiotów, wydaje się istnieć w zawieszeniu między tym, co realne a tym, co nierealne: ulega odrealnieniu²³.

Ów roztopiony w blasku, przeświełony, olśniewający swą „tęczowością”, od-rzeczywistniony pejzaż tworzy złudzenie rajskiego bytu, zewnętrzny polor świata, widokówkowy pozór, za którym kryje się to, co w końcu objawia się naszym oczom wprost, nieprzesłonięte żadną „gazą blasku złotą”, w dwóch ostatnich wer-

²³ M. J. Olszewska, dz. cyt., s. 166, 168.

sach sonetu – kosmaty faun z kochanką. Nie ma tutaj boga czy bogini miłości, nie ma nawet nimfy. Zostajemy nagle „sprowadzeni na ziemię”, jest konkretny lubieżny kozioł i pod nim zwykła dziewczyna, oboje nienadający się zbytnio na oleodrukowe obrazki. Interpretację wiersza można zatem poprowadzić w trochę inną stronę.

Należy wrócić więc do podstawowych przeciwieństw, jakimi w wierszu są: opozycja słońca (ognia) i wody, przejawiająca się w kolorystycznym zestawieniu złota ze srebrem; następnie opozycja nieba i ziemi, wyrażona w zestawieniu modrej (mającej kolor nieba) sadzawki z otaczającą ją złotawą zielenią traw; opozycja kwiatów białych i czerwonych; wreszcie opozycje kinetyczna (ruchu i bezruchu) oraz akustyczna (dźwięku i ciszy). Istnieje jeden świat, ale o biegunowym charakterze, posiadający na dodatek swoją złudną urodę (powierzchnię), która przykrywa prawdę o miłości. A prawda ta dotyczy śmierci i jest tutaj prawdą „przemilczaną”. Stąd „srebrne milczenie słonecznej pogody”, milczenie śmierci – niczym na cmentarzu (czas zastygł w letniej martwocie). Uciekając się do myśli Schopenhauera, można zauważyć, iż w młodopolskiej „subiektywno-nastrojowej motywacji pejzażu wysuwają się na pierwszy plan dynamiczne symbole niszczącego czasu – ogień i woda. Ogień to przede wszystkim symbol libido, czyli tej motorycznej energii ślepej woli do życia, która w przyrodzie i w człowieku jest wegetatywnym parciem rozrodczym, a której w mechanice kosmosu odpowiada płomienne słońce – »życia płomienny stróż« – energia podtrzymująca i przyspieszająca napięcie czasu-wciąż stającej się śmierci. Stąd w pejzażu każdy motyw ognia, zwłaszcza w obrazach płomiennego słońca, żaru południa, południa sennego skwaru – symbolizuje odczucie napięcia i przepływu czasu niszczącego [...]. Słońce południa – to według Schopenhauera ognisko największego napięcia czasu-śmierci i centrum rotującego koła czasu – konstytuuje panmortalityczną inwersję kosmosu. Ta inwersja [...] jest znamioną cechą modernistycznego obrazowania czasu. Południe omdlałe, południe senne, południe zmartwiałe – to pejzaże porażone ekstazą kosmicznej śmierci”²⁴. Odpowiednio do wspomnianej inwersji kształtuje się symbolika wody, która jako płynąca oznacza przepływ czasu, jako stojąca – śmierć²⁵.

Pod maską idealnego, acz zmysłowego pejzażu, barwnych migotliwych plam, może skrywać się pustka i nicość, raj (szczęście) o cechach zwiewnej bańki mydlanej. Paradoksalnie, pełen życia obraz – poprzez ciszę, spokój, milczenie, bezruch – implikuje martwość, co potwierdzają inne „śródziemnomorskie” sonety Tetmajera. Co do wiersza *W Arkadii*, to można dwojako patrzeć na ukazany tutaj świat natury: z jednej strony wolno widzieć proces „rozwijania”, a z drugiej – „zwijania”. Wszędzie, gdzie „wdzierają się” roślinność i życie – ciemna skalna grotka, oliwny gaj, sadzawka – daje się (nie wiadomo, czy w zgodzie z intencjami

²⁴ J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, s. 169–170.

²⁵ Więcej na temat wody: A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, w: tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 13–52.

autora) dostrzec nie „wdzieranie się” czy „wylanianie”, lecz „pochłanianie” przez matczyne łono, tak jakby grotą kusząca kaskadami chciała wchłonąć w siebie powoje liliowe, jakby gaj oliwny miał już nie wypuścić motyli i przykrytych przez swe liście ptasząt, jakby sadzawka pragnęła wciągnąć w swą głąb trawę.

Wykreowany przez siebie świat Śródziemnomorza Tetmajer traktował jako figurę ludzkiego *universum* i dlatego w jego rozumieniu przestrzeń ta musiała stać się syntezą Arkadii (Edenu) i cmentarza, wieczności i przemijania, życia i śmierci, pełni i pustki – modelowym *coincidentia oppositorum*²⁶.

Trudno mimo wszystko nazwać *W Arkadii* wierszem o śmierci, pręcej wierszem o pięknie i ekstazie miłosnej jako antidotum na lęk przed pustką i przemijaniem. Słońce jest czymś niezmiennym, czymś w górze, co obejmuje swoimi promieniami świat w dole, odrealniając go, przekształcając w jakąś promienistą materię, „uduchowiając” go. Równoznaczne to jest z zawieszeniem czy zatrzymaniem czasu, a czas zastygły sygnalizuje nieskończoność życia. Faun ginie niemal z oczu, a przecież został on wyeksponowany poprzez usytuowanie w ostatniej strofie. Dojść można zatem do ostatecznego wniosku, że tak jak u Böcklina przyroda znajduje się tutaj na pierwszym planie. Niemniej umieszczenie w jej głębi ledwie widocznego fauna może sugerować, że jest ona nacechowana jakąś faunicznością (w znaczeniu płciowości lub hybrydyczności). Faun, jako istota dwójakiej natury (w połowie bóg lub człowiek, w połowie zwierzę), staje się znakiem porządku *universum*, w którym jednoczą się przeciwieństwa.

Bibliografia

Źródła

Tetmajer Kazimierz, *O Arnoldzie Böcklinie*, w: tegoż, *W czas wojny. Nowele*, Kraków [1916], s. 157–189.

Tetmajer Kazimierz Przerwa, *Poezje*, Warszawa 1980.

Opracowania

Bajda Justyna, „Przed dziełami mistrzów...”. *Miejsce sztuki w poezji Kazimierza Tetmajera*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLIII (2004), s. 81–100.

Bajda Justyna, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*, w: tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Kraków 2013, s. 13–52.

Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór il. i komentarz Tamara Łozińska, Warszawa 1990.

Gutowski Wojciech, *Egzotyzm młodopolskiej erotyki. Próba typo- i topologii*, w: tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 29–51.

- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Jakóbczyk Jan, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Kwiatkowski Jerzy, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231–325.
- Lenz Christian, *Nowa Pinakoteka w Monachium*, tł. Dorota Stefańska-Szewczuk, Warszawa 1995.
- Nowakowski Andrzej, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
- Olszewska Maria Jolanta, *Obrazy Śródziemnomorza w wybranych wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Czytanie modernizmu. Studia*, red. Maria Olszewska i Grzegorz Bąbiak, Warszawa 2004, s. 151–186.
- Rossa Anna, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
- Simmel Georg, *Pejzaże Böcklina*, [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 9–19.
- Solarewicz Aleksandra, *Czas natury w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” XLI (2002), s. 125–140.
- Stala Marian, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, w: tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 87–164.
- Tuczyński Jan, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987.
- Wolski Waclaw, *Kazimierz Tetmajer w najnowszych utworach*, w: tegoż, *Wzloty na Parnas. Profile duchowe poetów współczesnych. Seria pierwsza*, Warszawa 1901, s. 91–113.
- Zieliński Tadeusz, *Religia starożytnej Grecji. Zarys ogólny. Religia hellenizmu*, Toruń 2002.

Summary

This work attempts to present one of the most popular characters in the Young Poland imagery – the faun, which the artists treated as equivalent to the god Pan and the satyr. The subject of this work is the analysis and interpretation of the sonnet *W Arkadii [In Arcadia]* by Kazimierz Przerwa-Tetmajer. The results indicate that the poem reveals the spaces of nature and the philosophical thinking about the natural world, which are characteristic of the period. It exposes sensuality in the perception of the world. There are no secrets there. The most important secret has been revealed. That secret is life that is love. This is the essence of happiness or the Arcadian nature. The exposure of the sun, which somehow “patronises” things that happen on the earth, attracts attention. The entire Arcadian landscape is penetrated by the power of life. Each individual element of the landscape indicates fertility. Moreover, it may simultaneously be the emblem of femininity and masculinity. Gender and sexuality define not only the last stanza of the poem with the tangled figures of the faun and the girl, but also the entire sonnet.

As in the works of Arnold Böcklin, so appreciated by Tetmajer, nature occupies the foreground. On the other hand, positioning a barely visible faun in the depth of it may suggest that it is characterised by faun-related aspects (gender and sexuality). The poem is evidence that the bright solar fascination of the Young Poland authors also occurred during the 1890s, announcing the slow replacement of catastrophism with vitalism.

