

DOI: 10.31648/PL.9343

GRZEGORZ IGLIŃSKI

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

e-mail: [grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl](mailto:grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl)

**Spotkanie z Psyche.  
Nowela *Faun* Ignacego Nikorowicza wobec antycznej  
tradycji (Apulejusz z Madaury) i młodopolskiej  
konwencji (Kazimierz Przerwa-Tetmajer)**

**Meeting with Psyche.  
Towards the antique tradition (Apuleius of Madaura) and  
Young Poland convention (Kazimierz Przerwa-Tetmajer)  
in the novella *Faun* by Ignacy Nikorowicz**

**Słowa kluczowe:** faun, Psyche, metamorfoza, Apulejusz z Madaury, Kazimierz Przerwa-Tetmajer  
**Keywords:** faun, Psyche, metamorphosis, Apuleius of Madaura, Kazimierz Przerwa-Tetmajer

**Abstract**

The subject of this work is one novella by Ignacy Nikorowicz (1866–1951), a journalist, playwright, novelist and poet of Armenian origin. This article analyzes and interprets the novella *Faun* (probably 1903) and its poetic prose with the aim of bringing greater awareness of the beliefs and artistic imagery of this largely forgotten writer. The text is considered in the context of the story of Cupid and Psyche from Apuleius's *Metamorphoses* and against the background the fashion present in the literature and arts of the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century to depict idols with goat horns (Pan, faun, satyr). The writer's biography was also considered. The article also compares Nikorowicz's work with the poem by Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Szalony Faun* [*Crazy Faun*], the probable source of inspiration.

The meeting of faun with Psyche presented in the novella may be interpreted as the meeting with one's own self or soul. The character is subjected to effective therapy allowing him to see something in himself that he had not seen earlier – the desire for good and beauty. He surrenders to the power of spiritual love rather than being subjected solely to sexual desire and thus becomes a man focusing in himself life's opposites – sorrow and joy, reason and feeling.

Ignacy Nikorowicz nie należy do twórców zupełnie nieznanych<sup>1</sup>, niemniej o jego twórczości prawie zapomniano. Pochodził z rodziny ormiańskiej, był synem kompozytora Józefa Nikorowicza. Pierwotnie zajmował się dziennikarstwem. Współpracował z prasą krakowską, lwowską i warszawską<sup>2</sup>. We Lwowie przez dwa lata wydawał i redagował nawet własny tygodnik satyryczny „Zagłoba” (1894–1895). W latach 1908–1939 przebywał w Wiedniu, gdzie w sezonie 1914/1915 i 1915/1916 sprawował funkcję sekretarza i kierownika literackiego w teatrze polskim, prowadzonym najpierw przez Ludwika Hellera, a potem przez Tadeusza Rittnera (zob. Taborski 1970: 133). W twórczości Nikorowicza dominują sztuki teatralne, ale jest on też autorem kilku powieści, tomów nowel i jednego zbiorku poetyckiego (*Srebrny wóz*, prwdr. 1926), w którym nastrojowości młodopolskiej towarzyszy skamandrycki witalizm.

Pragnąc przybliżyć pokrótce światopogląd i wyobraźnię artystyczną pisarza, poddamy tutaj analizie jedną z jego nowel. Pierwszy zbiór tego rodzaju utworów, zatytułowany *Zimny wiatr*, opublikował Nikorowicz w Wiedniu (wyd. 1915). Teksty z tego niewielkiego tomu przedrukował następnie w obszerniejszym zbiorze *Nieśmiertelny kochanek* (wyd. 1929), zawierającym wiele nowych utworów. Niektóre z tych realizacji miały swoje pierwodruki prasowe. Tak było właśnie z interesującą nas nowelą *Faun* (Nikorowicz 1903: 2).

W literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku postacie hybrydyczne, pochodzące z mitologii greckiej i rzymskiej (na przykład centaur, chimera, sfinks i syrena), występują często, jednak dominują bóstwa kozłonogie: bożek Pan, satyr i faun. Dla wielu ówczesnych twórców te trzy pierwotnie różne stworzenia były tożsame znaczeniowo i wprowadzenie ich do utworu pozwalało wyrazić podobne treści (Igliński 2018: 11). Obecność takich wyobrażeń wiąże się z symboliką kozła:

Już w starożytności, szczególnie u poetów łacińskich, kozioł jako zwierzę całkowicie pochłonięte przez nieopanowany instynkt rozrodczy uchodził za obraz płodnych sił natury, a co z tym się wiązało, także za symbol seksualnej perwersji, rozwiązłości i nieczystości [...]. Jako atrybut towarzyszył postaciom Afrodyty i Dionizosa, które w sztuce ukazywano odziane w kozłą skórę. Z Dionizosem był związany szczególnie, gdyż ten ukrywał się pod postacią kozła podczas napadu [...] potwora Tyfona na Olimp. Z tego też względu zwano Dionizosa rogatym dzieckiem. Na Krete grecki

<sup>1</sup> Teatr Animacji w Poznaniu wystawił sztukę *Noc poślubna. Ten trzeci* (reż. i inscenizacja Janusz Ryl-Krystianowski, premiera 2007), opartą na jednoaktowej komedii Nikorowicza *Noc poślubna* (prwdr. Wiedeń [ok. 1920]; wyd. 2, Lwów 1927).

<sup>2</sup> W lwowskim piśmie „Posłaniec św. Grzegorza”, organie Archidiecezjalnego Związku Ormian, pisarz opublikował własny życiorys i wyszczególnił swoje dzieła literackie (Nikorowicz 1932a: 2–8; Nikorowicz 1932b: 17–22).

bóg odbierał cześć jako dziki kozioł z olbrzymimi rogami. W mitologii greckiej i rzymskiej połączenie postaci kozła i człowieka tworzyło postacie Pana, faunów i satyrów. Na płaszczyźnie rzeczywistości symbolicznej kozioł, zgodnie ze swą grecką etymologią [...] był zwierzęciem tragicznym [...], dla jednych boskim i świętym, dla innych satanistycznym (Kobielus 2002: 153).

W rozmaitych mitologiach kozioł towarzyszy bogom odpowiedzialnym za płodność przyrody i odnawianie świata. Reprezentuje (w sensie pozytywnym i negatywnym) męskie siły seksualne, bywa nawet zoomorficzną epifanią, wcieleнием boga:

Pan, wraz z innymi postaciami kozłokształtnymi (satyrami i Sylenem), często pojawiał się w orszaku Dionizosa – boga, który z kozłami był łączony najczęściej. Bóg winnej latorośli, wina, ekstazy i szału [...] i natchnienia był też uosobieniem płodności, mocy seksualnych i dzikości płodzenia. Fallicznemu Dionizosowi, któremu wyprawiano orgiastyczne święta, składano w ofierze kozła jako zwierzę posiadające takie cechy jak on sam (Kowalski 2007: 249; por. Lengauer 1994: 83).

W Młodej Polsce nasilenie posługiwania się przez twórców wyobrażeniami „faunicznymi” wynikało z recepcji zjawisk artystycznych i filozoficznych zachodzących w kulturze zachodnioeuropejskiej, w tym z popularnością malarstwa Arnolda Böcklina i Franza von Stucka, ze sławą poematu-eklogi Stéphane’a Mallarmégo *L’Après-midi d’un faune* (prwdr. 1876, pol. *Popołudnie fauna*) i kompozycji orkiestralnej stworzonej pod wrażeniem tego utworu przez Claude’a Debussy’ego *Prélude à „L’Après-midi d’un faune”* (powst. 1892–1894, pol. *Preludium do „Popołudnia fauna”*). To dzieło muzyczne wykorzystano następnie w widowisku baletowym w jednym akcie *L’Après-midi d’un faune* (prapremiera 1912, pol. *Popołudnie fauna*), którego libretto i choreografię stworzył wybitny rosyjski tancerz polskiego pochodzenia Vaslav Nijinsky (Wacław Niżyński), a scenografię i kostiumy przygotował również Rosjanin, malarz Léon Bakst. Towarzyszył temu wszystkiemu rozgłos filozofii Friedricha Nietzschego, który w rozprawie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (prwdr. 1872, pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*) uczynił satyra synonimem dionizyjskości, „właściwej prawdy naturalnej”, „wiecznego rdzenia rzeczy” (Nietzsche 1907: 58–59, 62).

Faun Nikorowicza wydaje się typowym wiecznie niezaspokojonym seksualnie bożkiem, ale uczynienie z niego „psotnika” i podglądacza, gustującego zwłaszcza w dziewicach, oraz usytuowanie bohatera w przestrzeni kultury słowiańskiej, a nie śródziemnomorskiej, nadaje mu rysy specyficzne. Wzmianka o rusałkach i chochlikach, uroczyskach i kniejach świadczy o patronacie wyobraźni ludowej.

Był sobie przed wiekami Faun, największy psotnik między Faunami. Zrywał z ruszałek winogrodu liście, a najczystsza była dlań najponętniejszą. Zakradał się nocną porą do schronisk ludzkich i oczy swoje pasł białą skromnością dziewic (Nikorowicz 1929: 83).

Przenoszenie fauna z obszaru śródziemnomorskiego w wydawałoby się obcy mu świat odmiennych kultur (np. polskiej wsi) i w inne czasy widoczne jest w wielu dziełach literackich i plastycznych z przełomu XIX i XX wieku. To przejaw nasilającego się w Polsce i na świecie synkretyzmu kulturowego. „Istniała zatem tendencja do postrzegania antycznego mitu i legendy ludowej jako wyrazu podobnego stanu umysłu [...]. Na podobnej zasadzie faun, będący produktem fantazji zbliżonej do wyobraźni ludu, mógł zostać skojarzony z ludowym kontekstem” (Nowakowska-Sito 1996: 42–43).

Zmieniało się też podejście do mitu. Mit powoli przestał odwoływać się do tego, „co pierwotne w sensie historycznym lub kulturowym”, a zaczął odwoływać się do tego, „co pierwotne w naturze ludzkiej” (tamże: 51), a więc do pokładów zbiorowej świadomości. Doszło do zbliżenia mitu i symbolu: „Symbol wypowiada teraz [...] doświadczanie mitycznych sił w nieskończonej głębi ludzkiego jestestwa” (Hofstätter 1987: 33). W rezultacie mit przestał „być postrzegany wyłącznie jako odzwierciedlenie pewnego etapu starożytnych wierzeń religijnych, stając się uniwersalnym sposobem ekspresji, analogicznej do ekspresji artystycznej” (Nowakowska-Sito 1996: 51).

Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamieny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, osławiającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów we współczesnym im krajobrazie, pospolitym i surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenerii. Europejscy moderniści, idąc w ślad za Arnoldem Böcklinem, sięgnęli do zasobu klasycznych motywów po to, by uwolnić je od historycznych uwarunkowań i geograficznej przynależności, uniezależnić od konwencjonalnych skojarzeń z antyczną epoką i wpisać w zupełnie nowy kontekst kulturowy. W ten sposób nadali im charakter uniwersalny, ponadczasowy i ponadnarodowy, odkryli ich cechy archetypiczne i zdolność do ciągłego odradzania się w zmodyfikowanej formie (Kossowska, Kossowski 2010: 88).

Dzięki swojemu hybrydycznemu, ludzko-zwierzęcemu kształtowi, a co za tym idzie – przynależności do dwóch porządków, natury i kultury, faun stał się dogodnym przedmiotem symbolizowania. Mógł obrazować biologiczną witalność, nieokiełznane instynkty, ale też uzdolnienia artystyczne, wewnętrzne przeżycia i rozterki, konflikt ducha z materią czy uduchowienie całej przyrody:

Zdaniem niektórych specjalistów faun, który stoi na pograniczu duchowości ludzkiej i natury zwierzęcej, symbolizuje jedność świata i swego rodzaju równouprawienie

ducha i materii. Jednocześnie faun wskazuje, że źródłem sztuki może być nie tylko racjonalna refleksja, ale także poddanie się fantazji i instynktownym impulsom (Czerni, Szczerski 2003: 29).

Podwójność natury fauna Nikorowicz pokazuje jednak inaczej, nie ucieka się bowiem do podkreślania jego hybrydycznej formy, ale przedstawia metamorfozę bohatera. Faun początkowo jest poddany temu, co cechuje zwierzęta – instynktowi i żądzy. Cały jest jednym wielkim pożądaniem. Pod wpływem spotkania z Psyche ulega uczłowiczeniu.

Razu pewnego Faun ów szedł cichą leśną drożyną, aż nagle przed sobą ujrzał coś piękniejszego niż najpiękniejsza z ludzkich cór lub wodnych rusalek. I oczu swych oderwać nie mógł od cudnego zjawiska. A ono płynęło przez gęstwinę, a ptaki w jego pobliżu śpiewały czarowniej, kielichy kwiatów napełniały się najwonnejszymi nektarami, a szare kamienie przystrajały w barwy tęczy.

Faun w najzgrabniejszych swych podskokach pobiegł ku białej postaci, a gdy stanął przed nią oko w oko, koźlą swą nóżką oczy swoje przysłonić musiał, taka jasność i piękność i dobroć szły ku niemu z jej twarzy.

Klęknął przed nią i z drżeniem w głosie zapytał:

– Kto ty jesteś, przepiękna?

– Jam jest Psyche.

– A czym się trudnisz?

– Daję światom nieśmiertelność... A ktoś ty?

– Jam kawaler dziew z uroczysk; zajęciem mojem studić pragnienie lub je w sobie podniecać (Nikorowicz 1929: 83–84).

Zestawienia fauna z Psyche nie można uznać za oryginalny pomysł Nikorowicza. Zgodnie z mitem przekazanym przez Apulejusza w *Metamorfozach* (*Przemianach*), śmiertelna Psyche, zrozpaczona po opuszczeniu przez Amora (Kupidyna, Erosa), spotyka nad rzeką, w której próbowała się utopić, bożka Pana. Ten nakazuje jej wytrwale szukać swojej miłości (Apulejusz z Madaury 1953: 119–120)<sup>3</sup>. W końcu na prośbę Amora interweniował sam Jowisz – uprawomocnił i utrwalił na wieczność związek Psyche z Amorem i wprowadził dziewczynę do świata bogów, czyniąc nieśmiertelną przez podanie ambrozji (Apulejusz z Madaury 1953: 143–144). Na uczcie weselnej „Apollo śpiewał przy dźwiękach liry, Wenus do tonów skocznej muzyki pięknie tańczyła, tak sobie przyładziwszy orkiestrę,

<sup>3</sup> Por. ten sam fragment *Metamorfóz* w przekładzie Zygmunta Kubiaka (Kubiak 1999: 599). Scenę ilustruje rzeźba Reinholda Begasa *Pan tröstet Psyche* (marmur, powst. 1857–1858, pol. *Pan pociesza Psyche*, Alte Nationalgalerie, Berlin) i prawdopodobnie obraz Edwarda Burne'a-Jonesa *Pan and Psyche* (olej na płótnie, powst. ok. 1872–1874, pol. *Pan i Psyche*, Harvard University Art Museums – Fogg Art Museum, Cambridge).

że Muzy tworzyły chór albo grały na fletach, a Satyr i jeden Faunik towarzyszyli na szalającym” (tamże: 144). Historia o Amorze i Psyche była czasem wyodrębniana z dzieła Apulejusza i tłumaczona jako samodzielny utwór. W Polsce tendencja ta nasiliła się u progu XX wieku. Zacytowany powyżej fragment szczęśliwego zakończenia opowieści porównać można z przekładami, które wtedy powstały. Wydane w niewielkich od siebie odstępach czasu, świadczą o popularności utworu w naszym kraju:

Apollo nucił także, przygrywając na lirze, piękna Wenus w takt słodkiej muzyki ślicznie tańczyła, a taką sobie złożyła kapelę, że Muzy chór tworzyły, Satyr grał na flecie, a bóg leśny na trzciniowej wygrywał piszczałce (*Apulejusza „Amor i Psyche”* 1901: 27).

[...] Apollo grał na cytrze, Wenus tańczyła z zachwycającym wdziękiem, stosując się do taktu słodkiej muzyki, urządziwszy w ten sposób widowisko, że Muzy śpiewały chórem w pauzach, grał na flecie Satyr, a na piszczałce Pan (*Apuleius* 1902: 63).

[...] Apollo śpiewał przy dźwiękach cytry, Wenus w takt przyjemnej muzyki pięknie tańczyła, widowisko zaś na scenie urządzone było w ten sposób, że Muzy śpiewały chórem, Satyr grał na flecie, a Pan gwizdał na piszczałce (*Apulejusz* 1908: 58).

[...] Apollo na cytrze grał i wygłaszał. Zasię przy muzyce „pas” wdzięczne Wenus piękna wykonała, tak zarządziwszy orkiestrę, iż Muzy śpiewały chórem, Satyr grał na flecie, a uczeń Pana wtórzył na fujarce (*Apuleusza bajka o Amorze i Psyche* 1911: 97).

[...] Apollo śpiewał przy wtórze lutni, śliczna Wenus tańczyła w takt słodkiej muzyki, a taką sobie dobrała kapelę, że Muzy chórem jej nuciły, Satyr na fletni dmuchał, a Pan młodzutki przy dźwięku piszczałki ruchy jej wierszem tłumaczył (*Apuleius* 1911: 88–89).

Artyści zachodnioeuropejscy upodobali sobie przedstawianie głównych bohaterów, Amora i Psyche, razem lub osobno. Wizerunków takich powstało na przełomie wieków XIX i XX bardzo dużo (zob. Igliński 2018: 537–538). Ukazywano również wybrane epizody, zwłaszcza scenę spotkania Psyche z bożkiem Panem. W literaturze młodopolskiej postać Psyche pojawia się nadzwyczaj często, między innymi w twórczości: Jana Kasprowicza (*Chwila zadumy* w tomie *Poezje*, wyd. 1888); Konstantego Marii Górskiego (*Amor i Psyche*, prwdr. 1893 – potem w tomie *Wierszem (1883–1893)*, wyd. 1904); Lucjana Rydla (dwukrotnie: *W parku*, prwdr. 1895; *Psyche*, prwdr. 1897 – oba teksty znalazły się potem w tomie *Poezje*, wyd. 1899); Kazimierza Przerwy-Tetmajera (kilkakrotnie: *Psyche*, prwdr. 1896 – potem w trzeciej serii *Poezji*, wyd. 1898; *Tytan*, prwdr. 1900; *Szalony Faun*, prwdr. 1900; *W wyobraźni*, prwdr. 1899 – wszystkie potem zamieszczone

w czwartej serii *Poezji*, wyd. 1900); Jerzego Żuławskiego (dwa utwory: *Narodziny Psyche* w tomie *Poezje. II*, wyd. 1900; *Eros i Psyche*, prwdr. 1904); Leopolda Staffa (*Psyche* w tomie *Sny o potędze*, wyd. 1901; *We dwoje* w tomie *W cieniu miecza*, wyd. 1911); Jana Pietrzyckiego (*Psyche* w tomie *Poezje. I*, wyd. 1901); Bronisławy Ostrowskiej (*Psyche* w tomie *Jesiennie liście*, wyd. 1904)<sup>4</sup>.

W dziele Apulejusza żaden z koźlonogich bożków nie napastuje Psyche. Stary bożek Pan spotkany nad rzeką pociesza życzliwie bohaterkę, a satyr i młody bożek Pan (w przekładzie Edwina Jędrkiewicza – faunik, co jest niezgodne z oryginałem) przygrywiają na jej weselu. W utworze Nikorowicza faun usiłuje zniewolić Psyche, tak jak czyni to z każdą rusalką i zwykłą dziewczyną:

I powstał Faun, chciał ją objąć swem ramieniem i krzyknął, że aż chochliki w kniei jego głos zaczęły przedrzeźniać:

– Niech osłepnę, ale twoją białością cieszyć się muszę. Daj mi twe usta, abym je do krwi gryzł, bo twa krew musi być słodką.

– Twoja myśl brudna, a moja białość ma trwać wiecznie. Boję się ciebie, w oczach twoich ogień, a czyż nie widzisz, że mam skrzydła, na których lecieć mogę ku niebiosom?

– Nie słyszę twego głosu: krew moja za głośno huczy! Bądź moją!

– Ucisz pragnienie rosą kwiatów i chodź ze mną; uczyć cię będę i dam moc lecieć ku niebiosom (Nikorowicz 1929: 84).

Malarstwo pompejańskie upowszechniło wyobrażenie Psyche jako dziewczynki ze skrzydłami motyla (Grimal 1990: 306). Nikorowicz pozostaje wierny tej tradycji, zarysowując konflikt tego, co niskie (cielesne, zwierzęce) z tym, co wysokie (duchowe, anielskie).

Baśń [...] nappełnił głębszą myślą ów Apulejusz, filozof platoński, nadając bohaterce imię Psyche – Duszy, a bohaterowi Amor – Eros. Ten Eros pochodzi z Platonowej *Biesiady*, gdzie jest nie tylko uosobieniem pędu do ideału, pędu uskrzydłającego duszę, ale też jednym z najstarszych i najpotężniejszych bogów kosmicznych. A choć Erosami zwano i chłopców, a Psychami dziewczęta, to i jej imię łączy się z duszą (psyche), rwącą się w Platonowym dialogu pt. *Fedros* do ukochanego, z którego pomocą wlatuje w świat idei, gdzie ogląda czyste piękno. Nauka Platona o Erosie i Duszy była tak sugestywna, że może jeszcze za życia twórcy Akademii, a w każdym razie wnet po jego śmierci (347) natchnęła jakiegoś rzeźbiarza greckiego do skomponowania grupy skrzydlatych kochanków. W nowszych czasach Rafael nie był pierwszym, który malował historię Amora i Psyche [...], jak Canova nie był

<sup>4</sup> Jeszcze inne utwory, czasem epizodycznie wykorzystujące motyw Psyche, wskazuje Marek Kurkiewicz (2007: 80–82). O Psyche pisze też Sabina Brzozowska (2000: 144–146). Najwięcej dzieł posługujących się motywem Psyche przywołuje jednak i omawia Tadeusz Sinko (1933).



ostatnim, który ją rzeźbił. Tej popularności tematu w plastyce towarzyszyła jeszcze większa popularność w literaturach europejskich (Sinko 1933: 330)<sup>5</sup>.

W *Fajdroście*, *Fedonie* i *Timajosie* Platona mówi się wprost, że dusza jest nieśmiertelna. Ciało jest więzieniem, grobem duszy. Jest nieczyste, śmiertelne i złe. W *Fajdroście* filozof w sposób metaforyczny przedstawił strukturę duszy jako skrzydlaty zaprzęg z parą koni i woźnicą. Koniem białym (posłusznym i szlachetnym) oraz koniem czarnym (narowistym, niezgrabnym i z ogniem w oczach) kieruje rozum, który potrafi powściągnąć oba rumaki (zapał prawego serca jako element impulsywny i żądzę zmysłową jako element pożądlivy) i nadać im odpowiedni kierunek<sup>6</sup>. Naturalnym przeznaczeniem duszy jest bowiem dążenie do tego, co w górze, czyli tego, co prawdziwe i co istnieje naprawdę, a daje się poznać tylko za pomocą rozumu. Stąd skrzydła umożliwiające wznoszenie się ku boskości:

Przyrodzoną mają skrzydła siłę, to, co ciężkie podnosić w górę, w niebo, gdzie bogów rodzina mieszka. Żadne ciało nie ma w sobie tyle boskiego pierwiastka, co skrzydła. A boski pierwiastek to piękno, dobro, rozum i wszystkie tym podobne rzeczy. Takim pokarmem się żywią i z niego rosną najszybciej pióra duszy, a od bezceństwa i zła marniej i nikną (Platon 1922: 61).

W *Fajdroście* „kompleks duszy i ciała nazywa się śmiertelnikiem” (tamże: 60). Ze sposobu pojmowania duszy przez Platona wynika konieczność dbania w pierwszej kolejności o nią, a nie ciało. Troska o duszę oznacza samopoznanie, zgodnie z delficką maksymą „poznaj samego siebie” (gr. γνῶθι σεαυτόν [gnōthi seautón]). Przypomina to według Platona ogląd własnej twarzy w lustrzanym odbiciu lub w oku drugiego człowieka.

Tak właśnie dzieje się w utworze Nikorowicza. Spotkanie fauna z Psyche jest spotkaniem z samym sobą, z własną duszą. Bohater poddany zostaje skutecznej terapii, pozwalającej mu zobaczyć coś, czego wcześniej w sobie nie dostrzegał – pragnienie dobra i piękna. Zwrot w postrzeganiu i wartościowaniu zjawisk okazuje się efektem procesu uczenia się, władzy rozumu. Faun podporządkowuje się mocy miłości duchowej, która jest w nim i odkrywa prawdę, która też jest w nim. Jego udziałem stają się życiowe sprzeczności – smutek i radość, rozum i uczucie. Miłość pozwala mu je pogodzić.

<sup>5</sup> Apulejusz sam siebie nazywał „platonikiem” i za takiego uchodził.

<sup>6</sup> Tłumacz Apulejusza, Maksymilian Kawczyński, podąża za ustaleniami innych znawców *Metamorfoz* i rozpatruje opowieść o Amorze i Psyche w kontekście filozofii platońskiej. Odwołuje się między innymi do metafory zaprzęgu (*Apulejusza „Amor i Psyche”* 1901: 50–51).



A Faun nagle był bez śmiałości wszelkiej i bez woli własnej, odczuwał, że jakaś potęga nim owłada, ale nie miał siły się jej oprzeć:

– Dobrze – rzekł – i jak niewolnik, złakniony łask swej pani, szedł za nią posłusznie, a ona go uczyła: czym jest rozum i dobroć, czym linia, kształt, melodia i barwa.

Aż razu pewnego rzekł jej Faun:

– Psycho, mnie się zdaje, że ja mam też już skrzydła i że mógłbym lecieć ku niebiosom.

A Psyche go powiodła w ciche uroczysko nad jezioro i rzekła:

– Patrz w zwierciadło wody; może już ujrzysz to, czegoś dotąd nie był zdoln widzieć...

A on ujrzął w jeziorze niedolę świata i zapłakał i chciał jej zaradzić; ujrzął w jeziorze piękne kształty, linie i barwy i oko jego rozjaśniło się radością; i ujrzął w jeziorze siebie i nie miał już koźlich rogów – był całkiem, jak człowiek... (Nikorowicz 1929: 84–85)

Przemiana fauna w człowieka nie oznacza, że bohater całkowicie zatracił swoją fauniczną naturę. Miłość do ciała przewyciężona została przez miłość do duszy. Ponieważ ciało zmienia się i więdnie, miłość zmysłowa nie może być trwała, w przeciwieństwie do miłości duchowej – dusza jest przecież wieczna. Namiętność fauna zaczęła się od wrażenia zmysłowego, a doszła do wrażliwości na dobro i piękno duszy.

Platon uznał duszę za ośrodek tego, co najbardziej ludzkie i co najbardziej charakterystyczne dla człowieka, a więc tego, co boskie w człowieku (zob. Copleston 1998: 237–238). Dusza ma na uwadze rozumowanie, gniew i pożądanie, które powinny funkcjonować zgodnie z właściwą sobie doskonałością, czyli cnotą (dzielnością), a więc odpowiednio: mądrością, męstwem, umiarkowaniem. Człowieczeństwo fauna w utworze Nikorowicza sprowadza się do nauki udzielonej przez Psyche. Dusza przesądza o człowieczeństwie, na które składają się rozum, dobro i piękno. W opowieści Apulejusza Psyche uczy się na własnych błędach, dojrzewa do prawdziwej miłości, przechodzi próby, które ją uszlachetniają, strzeże ją przy tym jakaś opatrność, gdyż z każdej opresji dziewczyna wychodzi zwycięsko – zawsze ktoś służy jej pomocą i radą (nie udaje się przez to popełnienie samobójstwa, tak samo jak zawodzą podstępny Wenus, pragnącej śmierci Psyche). W końcu ratuje bohaterkę sam Amor. Miłość jego i do niego zbawia Psyche. Ziemską pokutę się kończy.

Najkrócej przesłanie baśni można wyrazić następująco: Psyche reprezentuje boski, nadprzyrodzony aspekt ludzkiej natury. Jej historia to w istocie rzeczy alegoria życia człowieka, który poszukuje swojego spełnienia, a zarazem usiłuje jakoś zgłębić tajemnicę swojej ludzkiej natury, czując, że jedyną drogą, która może dowieść go do

tego celu, jest miłość. [...] Baśń sugeruje dość wyraźnie, że prawdziwe wtajemniczenie w boskość może sprawić tylko miłość. I Psyche to oczywiście osiągnie. Jej miłość dojrzeje (Pawłowski 2016: 543, 545).

W noweli Nikorowicza trudno mówić o zbawieniu fauna, chociaż wrażenie posiadania skrzydeł, o którym on wspomina, może sugerować jakieś przeanienie. Raczej chodzi o zwycięstwo duchowości nad zwierzęcością, rozumu nad instynktem, kultury nad naturą, ideału moralnego nad grzechem. Zakończenie utworu wydaje się ostrzeżeniem: człowiek, tak jak faun, jest rodzajem hybrydy duchowo-cieleśnej i może zapomnieć o swoim powołaniu, ujawnić pierwotną fauniczność, nieprzewycięzoną nigdy ostatecznie, a jedynie skrywaną pod maską elegancji, ogłady i wykwintności.

Człowiek, co ongi Fauna rogi miał, zostawił wiele potomków; żyją oni jeszcze teraz; każdy z nich, gdy zapomni, czym jest dobro i piękno, nie wie, że modne jego rękawiczki w owej chwili nie kryją wypieszczonych rąk, ale koźle kopytka (Nikorowicz 1929: 85).

Ze słów Psyche wynika, że nauka dotyczy rozumu, dobra i piękna. Jednak tym, co wiąże fauna z Psyche, jest miłość. W *Metamorfozach* Apulejusza uczucie to staje się przeznaczeniem bohaterki. Mimo ostrzeżeń Amora Psyche sprzeniewierza się miłości, gdy namówiona przez swoje złe starsze siostry próbuje ujrzeć oblicze kochanka i go zabić. Miłość kłóci się w niej z nienawiścią. Kiedy odkrywa, że nie sypia z nią jakiś potwór, ale boski i piękny Amor, porzuca myśl o zbrodni, a kierowana ciekawością (to główna jej wada) niechcący rani się strzałą z kołczanu Amora i popada w miłosną niewolę.

Faun Nikorowicza powołany jest do miłości, ale jej właściwy rodzaj poznaje dopiero dzięki Psyche. Komentarzem może być fragment „autobiografii” Nikorowicza, w której swój światopogląd pisarz sprowadza do trzech prawd:

Z lat uniwersyteckich zamknąłem w mojej duszy na siedm kluczy trzy prawdy:

Jeśli człowiek jest stworzony na podobieństwo Boże, to nienawiść jest uczuciem nieludzkim, bo Bóg nie umie nienawidzić.

Najpotężniejszymi prawami są: miłość i siła.

Człowiek jest współpracownikiem Boga i przyrody – zesłany został z gwiazd na ziemię, aby dobrym był co najmniej dla jednego stworzenia (Nikorowicz 1932a: 7).

Wydarzenie przedstawione w utworze Nikorowicza wydaje się trochę zbieżne z sytuacją zarysowaną w wierszu *Szalony Faun* Tetmajera<sup>7</sup>. Niewykluczone,

<sup>7</sup> Zob. interpretację utworu poety (Igliński 2018: 527–539).

że ten poetycki tekst zainspirował autora noweli. Tetmajerowskiemu faunowi nie wystarczają nimfy, ulega on duchowym porywom, ilekroć nadużyje ziemskich rozkoszy. Poszukuje nieziemskiej Psyche, wierząc, że nie jest ona tylko złudą poznaną we śnie.

[.....] ty, coś przeszła raz  
przez świat ten, by zostawić mu  
tęsknotę nadziemskiego snu:  
ciebie chcę kochać!... Dzień i noc  
szukając cię, przebiegłem świat –  
ani mię trud nie zdołał zmóc,  
ani mię z drogi cofnął strach,  
ale twej białej stopy ślad  
widziałem tylko w moich snach...

(Tetmajer 1980: 633)

Kieruje nim potrzeba ideału, która kłóci się ze słyszаныmi wciąż nawoływaniem „z lasów, z grót, z gajów”, z „namiętym pokrzykiem leśnych dziew” (tamże: 633). Faun staje się w ten sposób symbolem podwójności natury ludzkiej, zdeterminowanej przez walkę ducha z ciałem, przez splot górnolotnych marzeń z przyziemnymi pragnieniami. Pogoń za czymś niedoścignionym i nieskazitelnym sprawia wrażenie reakcji na poczucie „skalania”, wiąże się z imperatywem oczyszczenia, chęcią urzeczywistnienia tego, co nierzeczywiste.

Faun Tetmajera jest pewien istnienia Psyche, choć nigdy jeszcze jej nie widział. Określa go tylko wielka miłosna tęsknota, która zrodziła się w jego duszy i prześladowuje bez końca. Pociąga go nieznanne, tajemne piękno, którego ślady odkrywa nie tylko w snach, ale i w przyrodzie. Rozgląda się zatem uważnie „nad ciemnym morzem” i „przed krzewem róż”, wypatruje „na szczytach wzgórz” i „przez obłoków mrok”, wreszcie ją „z słonecznych marzy zórz”. Nie rezygnuje z żadnej perspektywy, wyczuwając w świecie istnienie jakiejś głębi. Tłumaczy sobie, że powodem uciekania Psyche jest lęk przed fauniczną kondycją wielbicielela, siłą jego namiętności. Podejrzewa zatem ostateczne niepowodzenie swych starań i zaczyna myśleć o śmierci, która wyzwoli go z miłosnego szaleństwa.

Więc jesteś, Psyche! Jesteś! W czas  
zachodu z lilijowych gaz  
na szczytach wzgórz zrodzona; ty,  
coś przyszła raz dać ziemi sny...  
Jesteś! Czyż próżno szukam cię?  
[.....]  
Próżno chcę czarui twego myt

wkuć w życia kształt i przywrzeć doń?  
 Uchodzisz! Czasem zda się już,  
 że widzę szaty twojej rąb...  
 Naówczas pędzę w światów głąb  
 i widzę – morza, co się z mórz  
 rodzą, i góry weszłe z gór,  
 i widzę chmury płynne z chmur,  
 ale ty uszłaś... Przecież wiem!  
 [.....]  
 Z niebieskich sfer ni z morskich den  
 nie wyjdiesz?... Niech więc która z strzał  
 Zeusowych runie, mnie na szmat  
 i sen mój, i ból mój, i szął  
 roztargać!...

(tamże: 634–635)

Kiedy tak mówi, nieoczekiwanie ulega przebóstwieniu – wyzbywa się swojej fauniczności, zwierzęcości i dostaje skrzydeł (tak jak bohater utworu Nikorowicza). Przemiana obejmuje także całe uniwersum. Nie chodzi chyba o obiektywną rzeczywistość, ale raczej o fauna – to on wreszcie widzi ten rodzaj piękna (symbolizowanego przez Psyche), którego wcześniej nie mógł w świecie zobaczyć, a jedynie przeczuwał. Zamiast napastliwych zmysłowych nimf otacza teraz bohatera zastęp „nieziemskich, niepojętych dusz – / pół-ciał, pół-blasków i pół-snow” (tamże: 636).

Patrz! z krętej wełny, z kózlich nóg,  
 z kształtu, co wlewał żądzę w krew  
 śródmorskich Syren, leśnych dziew:  
 jasny się wypromienia bóg...  
 Już boski uśmiech mu się wplótł  
 w wargi, już wzrok światłością lśni,  
 już niewidzialnych jęła drzeć  
 u jego ramion skrzydeł sieć,  
 już tętno jego wrzącej krwi  
 stroi się z rytmem, z pieśnią ech  
 muzyki sfer... Już wszelki brud  
 i wszelki z niego opadł grzech...  
 W bóstwo go dziwny zmienia cud...  
 On bóg!... Do dumnych nieba wrót  
 wznosi się piersią – ręce wzniosł  
 i patrzy zachwycony w świat...  
 Dawny świat wkoło runął w gruz,  
 nowy rozwija się jak kwiat...

(tamże: 635–636)

O ile wymowa noweli Nikorowicza jest przejrzysta, o tyle utwór Tetmajera cechuje niejednoznaczność. Wątpliwości interpretacyjne wzbudza zakończenie wiersza – otóż tak jak niespodziewanie faun doświadcza przeistoczenia, tak też nagle spotyka go śmierć, której sobie życzył: „A wtem nań spadła śmierć” (tamże: 636)<sup>8</sup>. Czy jest to efekt zbuntowania się przeciwko własnej naturze lub wyzwania rzuconego swojemu przeznaczeniu, skutek niezgody na bycie faunem? Czy jest to koniec fauna jako fauna, a stanie się skrzydlatym Amorem, partnerem tego, co duchowe? Czy śmierć oznacza po prostu kres przecuć i złudzeń, w ramach których mieści się nie tylko Psyche, ale również przebóstwienie? W szkicu *Amor i Faun* (prwdr. 1912) Antoniego Langego, powstałym kilka lat później niż utwory Tetmajera i Nikorowicza, bohaterów definiuje się następująco:

Faun jest wobec Amora jak melancholia wobec radości; jak jesień wobec wiosny; jako noc księżycowa wobec jutrzenki; toteż Faun tęskni za Amorem – jak my tęsknimy za naszym wiekiem dzieciennym [...].

Faun – to [...] pragnienie wieczne nowych wzruszeń, głód niepodobieństw, rozpacz niebiańskich pokus, [...] ekstaza ascetyczna w obłędach rozkoszy, [...] w godzinie powitań gorycz pożegnania [...].

Jest to bóg nierównowagi, w której wirują nieskończone byty. Jest to pożądanie szarów i upojeń coraz nowych, coraz odmiennych, coraz wyższych... Jest to niepokój wiekuisty – powołujący ducha coraz wyżej i coraz dalej od rzeczywistości codziennej... Przeto dzieci Fauna są wiecznie z siebie niezadowolone, a każde uczucie, jakie w ich sercu się obudzi – widzi się im nie tym uczuciem, jakie w nich płonąć powinno... (Lange 1912: 109–111).

We wcześniejszym wierszu Tetmajera, zatytułowanym *Psyche*, sugeruje się, że śmierć pozwala uwolnić „ducha z pęt żądz” i doprowadzić do jego rozpląnięcia się „w duchu wszechświata”. Podobnie jak w *Szalonym Faunie*, ostatni wers utworu wskazuje na śmierć, ale nie ma ona tak tragicznego wydźwięku, nie sprawia wrażenia ostateczności czy kary:

Jeszcze czas nie jest, lecz mi Psyche biała  
na oczach duszy wiecznie będzie stała  
i owa w dali, jak fatamorgana,  
kraina ducha przez nią pokazana  
już zapomnienia mgłą się nie powlecze,

<sup>8</sup> Paralelna sytuacja ma miejsce w dramacie *Lesław* (powst. 1843, prwdr. całości 1847) Romana Zmorskiego. W utworze tym pojawia się Dziewica-Chmura – „skrzydlata myśl poety, [...] jakaś wieczna tęsknota artysty, [...] jakaś żądza miłości nieziemskiej, idealnej, która, oddalając od życia realnego, ludzkiego, okazuje się ciemną, zdradliwą, zabijającą siłą, choć najpierw, mocą omamienia, wydaje się czymś niezwykle świecącym, unoszącym wzwyż” (Krukowska 2014: 39).

i zapalone mam gwiazdy przewodnie:  
zwyciężyć w duchu, co w nim jest człowiecze,  
i patrzeć śmierci w twarz wprost i pogodnie.

(Tetmajer 1980: 451)

Pomiędzy faunem Nikorowicza a faunem Tetmajera istnieją różnice, lecz w obu przypadkach ukazane zostają sprzeczności natury ludzkiej, uwikłanie tego, co cielesne i śmiertelne, w to, co duchowe. Metamorfozy bohaterów, dokonujące się z powodu Psyche i polegające na przewyciężeniu w sobie fauniczności, przynoszą odmienne efekty. U Nikorowicza przemiana prowadzi ku człowieczeństwu, a u Tetmajera – ku boskości. W utworze tego pierwszego autora faun nie ginie – fauniczność, nawet stłumiona, jakby uśpiona, pozostaje wpisana w człowieczy byt, jej ślad każdy nosi w sobie niczym następstwo grzechu pierworodnego. Może ona zawsze o sobie przypomnieć, ujawnić się w ludzkim postępowaniu, wyłonić się spod wypracowanych przez wieki form kulturowych.

Natomiast w wierszu Tetmajera prawdą jest śmierć. W pogoni za swoim ulotnym marzeniem faun umiera dla świata. Powoli zatracą się w sferze przeczuc i wyobraźni, aż zanika jego kontakt z rzeczywistością nimf i syren. Przypomina artystę obdarzonego specyficzną wrażliwością, pozwalającą wyczuwać w skończoności przejawy nieskończoności, ducha w materii, ale też wyobcowującą, nadającą status szaleńca. Właściwe są mu samotność, szczególnie kontakt z naturą, zdolność innego widzenia rzeczy. Być może „zabija” bohatera lub przerywa jego sen bezduszna rzeczywistość. Marzenia nie wytrzymują z nią konfrontacji. Świat upomina się o swoje prawa. O ile w utworze Nikorowicza Psyche doprowadza fauna do jakiejś refleksji nad światem i sobą, o tyle w wierszu Tetmajera doprowadza bohatera do szaleństwa, dla spełnienia marzeń jest on gotów poświęcić swoje życie.

Tekst Nikorowicza, który chyba trafniej będzie nazwać rodzajem prozy poetyckiej niż nowelą, wprowadza na scenę postacie dobrze już znane w ówczesnej młodopolskiej wyobraźni – fauna i Psyche. Nie powiela jednak bezwiednie istniejących kreacji, chociaż skojarzenie obu figur ze sobą, przemiana fauna, nadanie mu ludzkich kształtów i umieszczenie w słowiańskim pejzażu kulturowym to rozwiązania, które trudno uznać za odkrywcze. Niemniej wyróżnia dzieło Nikorowicza silniejsze niż u innych twórców zaznaczenie aspektu moralnego. Faun nie jest artystą, nie zaklina dobra i piękna w sztukę, ale czyni z tych wartości – dzięki Psyche – przewodnią treść życia. Wrażliwość moralna autora wyływa prawdopodobnie z faktu wychowywania się od dziecka w murach klasztornych, między innymi w kolegium jezuickim w Kalksburgu koło Wiednia: „W Kalksburgu [...] padł na moją młodą duszę obraz, który od lat kilku co dzień widzę

w wieczornej kontemplacji. W kaplicy zakładowej, w głównym ołtarzu, był wizerunek Matki Boskiej, pono dzieło Murilla, istna personifikacja piękna i miłości” (Nikorowicz 1932a: 4).

## Bibliografia

### Źródła

- Apuleius (1902), *Amor i Psyche. Baśń romantyczna*, przeł. Bronisław Swiba, nakład i druk Władysława L. Anczyca i sp., Kraków.
- Apuleius (1911), *Amor i Psyche*, przekł. Lucjana Rydla, nakład Stanisław A. Krzyżanowski, Kraków.
- Apulejusz (1908), *Amor i Psyche*, przeł. Bronisław Stankiewicz, nakładem i drukiem księgarni Wilhelma Zukerkandla, Lwów – Złoczów.
- Apulejusz z Madaury (1953), *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. Edwin Jędrkiewicz, wstępem i objaśnieniami opatrzył Tadeusz Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.
- Apulejusza „Amor i Psyche”* (1901), przetł., rozebrał i objaśnił Maksymilian Kawczyński, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków.
- Apuleusza bajka o Amorze i Psyche* (1911), przeł. z oryg. łac., słowem wstępem i przypisaniami opatrzył Józef Jankowski, nakładem księgarni Stanisława Sadowskiego, Warszawa.
- Lange Antoni (1912), *Amor i Faun*, w: tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania*, Spółka Nakładowa „Książka”, Kraków: 93–111.
- Nietzsche Fryderyk (1907), *Narodziny tragedyi czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa.
- Nikorowicz Ignacy (1903), *Faun*, „Dziennik Polski” (Lwów, wyd. popołudniowe), nr 173 (15 kwietnia): 2.
- Nikorowicz Ignacy (1929), *Faun*, w: tegoż, *Nieśmiertelny kochanek*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów; Dom Książki Polskiej, Warszawa: 83–85.
- Nikorowicz Ignacy (1932a), *O człowieku, który otrzymał literacką nagrodę m. Lwowa. (Autobiografia)*, „Posłaniec św. Grzegorza”, R. 6, nr 1 (56): 2–8.
- Nikorowicz Ignacy (1932b), *O człowieku, który otrzymał literacką nagrodę m. Lwowa. (Autobiografia)*, „Posłaniec św. Grzegorza”, R. 6, nr 2 (57): 17–22.
- Platon (1922), *Fajdros*, przeł., wstępem, objaśnieniami i il. opatrzył Władysław Witwicki, wyd. 2, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów – Warszawa.
- Tetmajer Kazimierz Przerwa (1980), *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

### Opracowania

- Brzozowska Sabina (2000), *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Copleston Frederick (1998), *Historia filozofii*, t. 1: *Grecja i Rzym*, przeł. Henryk Bednarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Czerni Krystyna, Szczerski Andrzej (2003), *Epigon czy prekursor?*, w: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, red. nac. Ewa Dołowska, cz. 92: *Jacek Malczewski*, P.O. Polska, Sp. z o.o., Wrocław: 28–31.



- Grimal Pierre (1990), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. Jerzy Łanowski, przekł. haseł Maria Bronarska [i in.], przekł. przedm. Jerzy Łanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Hofstätter Hans Helmut (1987), *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Igliński Grzegorz (2018), *Faun – Pan – satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski*, Wydawnictwo UWM w Olsztynie, Olsztyn.
- Kobieliński Stanisław (2002), *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Kossowska Irena, Kossowski Łukasz (2010), *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa.
- Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Krukowska Halina (2014), „Lesław. Szkic fantastyczny” Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci, w: Roman Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu Halina Krukowska, red. tomu i Aneksu Jarosław Ławski, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok: 13–59.
- Kubiak Zygmunt (1999), *Literatura Greków i Rzymian*, „Świat Książki”, Warszawa.
- Kurkiewicz Marek (2007), *Bohaterowie antycznych mitów w poezji Młodej Polski*, w: tegoż, *Symbole, narracje, eschatologie... Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń: 69–108.
- Lengauer Włodzimierz (1994), *Religijność starożytnych Greków*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Nowakowska-Sito Katarzyna (1996), *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo „Historia pro Futuro”, Warszawa.
- Pawłowski Kazimierz (2016), *Baśń o Erosie i Psyche Apulejusza z Madaury. Duchowe aspekty baśni*, „Vox Patrum”, t. 65, nr 36: 533–546.
- Sinko Tadeusz (1933), *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów.
- Taborski Roman (1970), *Teatr polski w Wiedniu w latach 1914–1916*, „Przegląd Humanistyczny”, R. 14, nr 1 (76): 127–140.