

Ewa Chojnacka

O symbolice wiosny w zapomnianym dramacie Tadeusza Konczyńskiego

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne nr 4, 77-102

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2015 nr 4

o Młodej Polsce mniej znanej

STUDIA

O SYMBOLICE WIOSNY W ZAPOMNIANYM DRAMACIE TADEUSZA KONCZYŃSKIEGO

EWA CHOJNACKA

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Symbolika wiosny na trwale zakorzeniła się w naszej świadomości kulturowej jako czas odradzania się przyrody, początek nowego życia oraz przekraczania stanu inercji. Najmocniej związana była z mitologią Grecji i Rzymu. W pierwszym przypadku z wiosną utożsamiano Korę-Persefonę. Natomiast w Rzymie – Flore jako boginię płodności¹. Przekazy mitologiczne stały się z kolei głównym punktem odniesienia dla tradycji literackiej, filozoficznej i sztuki różnych epok. Obraz wiosny jako teatru nieustannych przemian przyrody odnaleźć można już w *Metamorfozach* Owidiusza² i *Pieśniach* Horacego³. Mitologiczne wyobrażenia motywu

¹ M. Battistini, *Symbolie i alegorie*, tłum. K. Dyjós, Warszawa 2005, s. 34.

² W *Metamorfozach* odnajdujemy obraz wiecznej wiosny, która spowija gaje Prozerpiny. Natomiast w *Księdze II* Owidiusz ukazuje upersonifikowaną Wiosnę w wieńcu świeżych kwiatów, stojącą przed obliczem Feba-Słońca;

w malarstwie uwiecznili Luca Giordano (*Triumf wiosny*) i Sandro Botticelli (*Wiosna*). Na gruncie polskim malarskie realizacje motywu podjęli chociażby Stanisław Wyspiański (*Wiosna*), a także nawiązujący do niego Henryk Weiss (*Chłopiec na tle rzeki, Wiosna, Młodość*)⁴.

Obecność symboliki wiosny w sztuce jest tu przywołana nieprzypadkowo. Także za jej sprawą topos odradzającej się przyrody znalazł szczególne miejsce w twórczości Młodej Polski. Inspiracją dla utworu *Narodziny wiosny* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, pochodzącego z *Poezji* serii II, był z pewnością wspomniany obraz Botticellego⁵. Poeta powrócił do wizerunku pięknej bogini wonnych ziół, wstającej z miękkiej pościeli⁶. Natomiast w utworze *Na wiosnę* Tetmajer ukazał młode bóstwa, wylaniające się w miłosnym płaszcach wśród kwiatów i zieleni⁷.

Obraz odradzającej się przyrody inspirował również innych twórców epoki. Poza Tetmajerem sięgał do niego Tadeusz Miciński w tłumaczeniach *Z pierwszego dywanu Dżelaleddina Mewlana Dżelaleddina Rumiego*. Wiosna jest tu potraktowana jako alternatywa dla mroków duszy. To siła inicjująca zmiany, nakierowana na tworzenie nowego⁸. Proces odradzania się przyrody niejednokrotnie skompilowany jest z budzeniem się miłości (*Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*)⁹. Wraz z nią podkreślona zostaje młodość podsycająca moc uczuć, tak jak u Wincentego oraz Stanisława Korab Brzozowskich¹⁰. Topos wiosny znalazł swoje miejsce także w twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana (*Wiosna* z tomu *Łąka* oraz *Napój cienisty*)¹¹ czy Bronisławy Ostrowskiej¹². U Leopolda Staffa wiosna okazuje się przewyciężeniem wewnętrznej pustki i „jałowości” (*Ufnosć, Szczęście wiosenne*)¹³.

Nie jest bez znaczenia, że motyw wiosny zwrócił uwagę twórców polskiego modernizmu. Sięganie do toposu odradzającego się świata przyrody i związanych z nim symboli można rozpatrywać jako alternatywę dla doświadczenia kryzysu wartości, jakie znamionowało

zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 35.

³ Zob. Horacy, *Pieśń IV*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 1: *Pieśni. Pieśń stulecia*, przeł. i wstępem opatrzył S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 2-45.

⁴ Zob. W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 98-101.

⁵ Szerzej traktuje o tym praca Grzegorza Iglińskiego; zob. *Magiczne widzenie świata. Spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w „Narodziinach wiosny” Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2010, nr 1, s. 351-360.

⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 21-22.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Na wiosnę*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane...*, s. 85.

⁸ M. Dżelaledina Rumi, *Newbebara dżani maji dżihanra tazę kun*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 333-334.

⁹ M. Dżelaledina Rumi, *Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, dz. cyt., s. 357.

¹⁰ Zob. S. Korab Brzozowski, *Kiedy wiosna...*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 48; W. Korab Brzozowski, *Wiosna*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1981, s. 141.

¹¹ B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 55-56; 164-165.

¹² Zob. *Wiosna 1915* oraz utwory z tomiku *Wiersze ostatnie*, [w:] B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i oprac. S. Lichańskiego, Warszawa 1969, s. 127-128; 214-218.

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 69-70.

świadomość człowieka przelomu wieków. Temat wiosny stał się w tym względzie symptomem przelamywania postawy niemocy zaszczerpionej przez dekadentyzm. Jak słusznie zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, wiosna jest odzwierciedleniem idei cyklicznych powrotów, która to idea występuje przeciw doświadczeniu pustki i otchłani¹⁴. Poprzez wizje rozkwitających sadów i emanujących obfitością ogrodów poeci młodopolscy wyrażali kult życia i wiarę w moc odradzającej się przyrody¹⁵. W nawiązaniu do mitu eleuzyńskiego sygnalizowano stan pełni i harmonii. Widać to nie tylko w poezji. Motyw cyklicznych powrotów występował często w dramatach Stanisława Wyspiańskiego (*Noc listopadowa*, *Akropolis*, *Powrót Odysa*)¹⁶. Można go odnaleźć także w powieści – *Ożyminie* Wacława Berenta¹⁷ czy w *Chłopach* Władysława Stanisława Reymonta¹⁸.

Poczynione refleksje okazują się kluczowe dla analizy przywołanego motywu w komedii *Powrót wiosny* Tadeusza Konczyńskiego (1916). Utwór, podobnie jak inne dzieła tegoż autora, w badaniach literackich został zupełnie zapomniany. Sam Konczyński bardziej znany był jako krytyk literacki, autor głośnego artykułu o Gabrieli D'Annunzio, która to praca stała się jednym z ważniejszych manifestów młodego pokolenia¹⁹. Poza szkicem o twórczości autora *Triumfu śmierci* Konczyński okazał się gorącym zwolennikiem twórczości Henrika Ibsena²⁰ oraz teoretykiem i znawcą dzieł historycznych Józefa Szujskiego²¹. Pisarz miał w swym dorobku powieści i dramaty, wśród których odnaleźć można te o tematyce miłosnej, jak też koncentrujące się wokół nadużyć finansowych, malwersacji czy w końcu sięgające do historii²². Nieobca była autorowi także twórczość z kręgu fantastyki naukowej. Jego droga twórcza wiodła śladami Stanisława Przybyszewskiego oraz Stanisława Wyspiańskiego. Choć początkowo postrzegany był przez krytyków jako obiecujący dramaturg i powieściopisarz, to jednak jego pozycja szybko uległa osłabieniu. Mimo kilku ciekawych pomysłów twórczych, piarstwo Konczyńskiego, na skutek niedoskonałości warsztatowych i wyraźnego epigonizmu, zasililo głównie krąg literatury popularnej.

¹⁴ Tamże, s. 68.

¹⁵ Tamże, s. 69; zob. też: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 254.

¹⁶ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, oprac. J. Saloni, Warszawa 1930, s. 63-70; tenże, *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław 1985, s. 202-218; tenże, *Powrót Odysa*, [w:] tegoż, *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, s. 285-290.

¹⁷ Zob. W. Berent, *Ożymina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974, s. 304-311.

¹⁸ Zob. W. S. Reymont, *Chłopi*, t. 2, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1999, s. 366-371.

¹⁹ Zob. T. Konczyński, *Gabriel D'Annunzio*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45-53.

²⁰ T. Konczyński, *Twórczość Henrika Ibsena*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.

²¹ Tenże, *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85-111; 335-360.

²² Zob. *Tadeusz Konczyński 1875-1944*, oprac. M. Piwińska, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 495-511.

Powrót wiosny utrzymany jest w konwencji komedii fredrowskich, na które to powinowactwo zwrócił uwagę Lesław Eustachiewicz²³. Akcja toczy się głównie na wsi. Dopiero w ostatnim akcie Konczyński przenosi ją do Warszawy, gdzie mieszka główny bohater – Stefan Rubiecki – zajmujący się astronomią. W toku czteroaktowego dramatu autor ukazuje jego perypetie miłosne powiązane z losami młodej panienki, Haliny Pradowskiej. Doświadczeniem obojga bohaterów staje się nieszczęśliwy związek, który wiedzie do zanegowania wiary w prawdziwą miłość. W przypadku Stefana do postawy negacji prowadzi go zdrada ze strony jego żony, Laury. Kobieta pod pozorem choroby wyjeżdża do Neapolu, ale zamiast podratowania zdrowia wikła się w liczne romanse. Tłumaczy tym rzekomą obojętność męża, który zdaje się nie widzieć niczego poza gwiazdami. Stefan przybywa na wieś do swego dziadka Wacława Rubieckiego, by w zaciszu jego zapiecka oddać się swej astronomicznej pasji, a przy tym ukoić ból wywołany postępowaniem żony. Z kolei w przypadku Haliny Pradowskiej mamy do czynienia z uwikłaniem w nieszczęśliwy związek z baronem Konradem Sieniewiczem – obywatelem ziemskim z lubelskiego. Także i ona pod dachem dziadka Wacława pragnie znaleźć ukojenie swego rozczarowania.

Sceniczna realizacja sztuki miała miejsce w Teatrze imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie w 1916 roku. Mimo wytknięcia przez krytyków kilku braków warsztatowych, dramat zyskał uznanie oglądającej go publiczności²⁴. Sukces odniesiony na deskach krakowskiego teatru *Powrót wiosny* powtórzył z kolei przy okazji wystawienia sztuki we Lwowie. Także i tu publiczności nie raziły zbytnio ani brak mocnego efektu scenicznego, ani mała oryginalność, zdradzająca związek z twórczością Józefa Blizińskiego czy Władysława Koziębrodzkiego²⁵.

Warto zaznaczyć, że wspomniany dramat doczekał się także swej wersji prozatorskiej. Powieść *Blaski miłości*, która była przeróbką dramatu, Konczyński publikował na łamach „Gazety Lwowskiej” (1918) oraz w „Przeglądzie Wieczornym” (1919). Autor wzbogacił ją o liczne partie deskryptywne, a także rozbudował wątek przygodnych romansów żony Stefana w Neapolu. Szerzej ukazał również epizod nieodwzajemnionej miłości włoskiej śpiewaczki i przyjaciółki Laury, Flory Conchetti, do młodego poety – Cezarego Dulęby – z kolei zakochanego w żonie Stefana²⁶.

Powracając jednak do dramatu, należy zwrócić uwagę na fakt, że tę zabawną momentami historię głównych bohaterów autor ukazuje poprzez nawiązanie do symboliki wiosny.

²³ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982, s. 206.

²⁴ Zob. Z. Jachimecki, *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu” 1916, nr 534, s. 2; W. Pr. [W. Prokiesz], *Teatr miejski*, „Nowa Reforma” 1916, nr 550, s. 1-2.

²⁵ mre, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 5, s. 4-5.

²⁶ Zob. T. Konczyński, *Blaski miłości. Powieść*, Warszawa [1926].

Halina Pradowska – Wiosna

Funkcjonowanie wspomnianego motywu ujawnia się już na poziomie kreacji głównej bohaterki. W uwagach do dramatu, będących wskazówką dla scenicznej realizacji utworu, Konczyński akcentuje żywiołowość, a zarazem prostotę i szczerłość młodej panny, która nie waha się w największej zamieci wyruszyć do Blechowic, aby tam schronić się przed swym narzeczonym. W uwagach do dramatu czytamy:

W mojej fantazji to bujna pannica ukraińska, pełna temperamentu. Ten temperament unosi ją i wyrwa niemal z form towarzyskich, a jednak dobre wychowanie i poczucie wiary nie pozwolą jej przekroczyć granic, za którymi kończy się dobry smak, a zaczyna gminność. Nie mogłem, tworząc tę figurę, wyrzec się tej myśli, że ona równie dobrze może zaprząć konia do sanek i pędzić na oślep w śnieżycę, jak wybuchnąć w momentach odpowiednich piosnką tętniącą wami krwi lub żrącą tęsknotą. [...] Ona przez swój żywiołowy temperament i humor podtrzymuje tętno całej sztuki we wszystkich czterech aktach. [...] W tej figurze musi być coś z heroiny. (s. 154-155)²⁷

I rzeczywiście, kolejne akty dramatu pokazują, że postać młodej panny jest czynnikiem dynamizującym rozgrywające się wydarzenia. Jej pojawienie się w przestrzeni scenicznej zawsze jest nagłe i spontaniczne. Widać to w momencie, gdy przybywając do dworu Wacława Rubieckiego, burzy atmosferę melancholijnego trwania, w jakim pogrąża się jego wnuk Stefan. Przez wzgląd na tę właśnie żywiołowość Halina zostaje przez innych nazwana „powichrem”:

HALSZKA. [...] Ach, jak tu miło. Ile razy ja tu już byłam! A zawsze znienacka, z rannym świtem lub na promyku księżycy – ni stąd ni zowąd – z tamtej lub z owej strony świata – pędząco – tańcząco – lub śpiewająco.

RUBIECKI. Jednym słowem powicher. (s. 11)

Także sama bohaterka w rozmowie ze Stefanem wyznaje:

HALSZKA. Mówiłam już panu. Jestem istotą pośrednią między człowiekiem a wiatrem – już wszystko wywiało mi z głowy i z serca. (s. 21)

²⁷ Wszystkie fragmenty przywołane są w pracy według wydania: Tadeusz Konczyński, *Powrót wiosny. Komedia*, Kraków 1916. Cyfra w nawiasie oznacza lokalizację strony.

Wizerunek bohaterki wylania się w odwołaniu do kluczowych toposów związanych z symboliką wiosny. Zarówno występujące w dramacie postaci, jak też Halina podkreślają nieustanną potrzebę ruchu, która nie pozwala bohaterce odczuwać przywiązania tylko do jednego miejsca. Dochodząca do głosu żywiołowość znajduje swój wyraz w formie tańca i śpiewu. W tym względzie odpowiada realizacjom motywu utrwalonym w tradycji literackiej i w sztuce. Jest bliska wizerunkom wiosny ze wspomnianych obrazów Wyspiańskiego i Weissa²⁸. Również na przywoływanym już obrazie Botticellego (*Wiosna*) Wenus towarzyszą Gracje skupione w tanecznym kręgu²⁹. Wszystkie postaci wylaniają się na tle ukwieconego gaju³⁰.

Taniec, wiązany głównie z motywem odrodzenia przyrody, w świetle dramatu wyraża kult młodości i swobody. Według *Słownika symboli* Władysława Kopalńskiego taniec jest symbolem kosmogonii, odrodzenia z Chaosu i przemiany. Motyw ten wiąże się z kultem pór roku³¹. W dramacie Konczyńskiego taniec sygnalizuje proces przelamywania stanu inercji, jaki towarzyszył Halinie wobec faktu uwikłania w nieszczęśliwy związek. Staje się oznaką odzyskiwania przez nią duchowej równowagi.

Warto zaznaczyć, że poprzez taniec Halina ujawnia także szczególną łączność z naturą. Wyraża witalizm i energię życiową, również tę skoncentrowaną wokół zmysłowości. Taniec ma być w tym względzie jednym ze sposobów wzbudzenia uwagi płci przeciwnej. Tę rysującą się konotację symboliki tańca i natury autor uwydatnia, gdy ustami Wacława Rubieckiego sugeruje podobieństwo Haliny do rusalki. W ten sposób zwraca uwagę na walory jej urody, które szczególnie mocno oddziałują na mężczyzn.

W mitologii wschodniosłowiańskiej rusalkami określano złowrogie istoty leśne lub polne (od wiosny do jesieni) oraz wodne (zimą). Zwykle występowały one pod postacią młodych, pięknych i nagich dziewcząt z rozpuszczonymi zielonymi włosami. Rusalki tańczyły podczas nowiu, wabiąc tym mężczyzn i prowadząc ich do zguby³². W dramacie Konczyńskiego mamy do czynienia z dość swobodnym potraktowaniem motywu rusalki. Jej wpływ nie jest obliczony na destrukcję, ale na przywracanie do życia tych, którzy doznają duchowej pustki. W będącej przeróbką dramatu powieści *Blaski miłości* konotacja z leśną boginią podkreślona jest bardzo wyraźnie:

²⁸ Por. W. Juszcak, dz. cyt., s. 107.

²⁹ *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi; tłum. D. Łąkowska], Warszawa 2006, s. 62; zob. też: *Botticelli*, [aut. tekstu M.L. Rizzatti, przel. B. Toeplitz-Kaczmarek], Warszawa 1989, s. 42-43.

³⁰ *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi, tłum. D. Łąkowska]..., s. 62.

³¹ W. Kopalński, *Taniec*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 434-425.

³² J. Strzelczyk, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007, s. 177; zob. też: A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 170-175.

Kiedy przyszli pod olbrzymi świerk w parku i Halszka z pustotą zaczęła z jego igieł otrząsać perliste krople rosy na swoje obnażone ramiona, Stefan stanął przed nią w milczeniu zachwycony obrazem, który w blasku księżyca nabierał kształtów i barw czarnoksiężskich.

– Boginka Leśna – pomyślał – którą chochliki obsypują perlami³³.

Halina uosabia wieczną młodość, stale odradzającą się na tle budzącej się do życia przyrody. Wyrazem tego jest chociażby scena, w której bohaterka wylania się z pękiem kwiatów, obdarowując nimi Wacława Rubieckiego. Kreację bohaterki autor rozpatruje w kontekście pewnego ideału, który wiąże kult natury z kultem czystej miłości. Halina, otrzepująca krople rosy na swe prawie obnażone ramiona, zdaje się odpowiadać wizerunkowi bogini Wenus z przywołanego już malarstwa Botticellego. Bliska jest postaci złotogrzywej bogini z *Narodzin wiosny* Tetmajera, która, owiana wiosennym wiatrem, obejmuje świat miłosnym spojrzeniem³⁴. Konotacja Haliny Pradowskiej z alegorią wiosny uwidacznia się również wtedy, gdy kobieta ukazana zostaje w morzu kwiatów, emanująca promiennym blaskiem. Zauważalne jest zacieranie granicy między światem natury a wizerunkiem bohaterki:

Przez ścianę rozprutą olbrzymimi oknami właczały się złote refleksy blasków, którymi przesycony był cały ogród, pełen róż i kwiatów. Halszka nucila cicho berzeretkę, płynąc od wazonu do wazonu miękkimi, wytwornymi ruchami jak barwny motyl wiosenny i dzieląc zerwane przed chwilą narcyzy i róże na drobne pęki. Były od niej takie same promienie życia, jakie tam wśród drzew potężnych i dywanów kwiatnych szerzyły radość istnienia.

Brat patrzył na nią z zachwytem³⁵.

W takiej scenerii będzie widział bohaterkę zarówno Wiktor Pradowski, jak i Stefan Rubiecki, który odwiedza pałac Pradowskich w Białoszycach. W szczególnej łączności z naturą ujawnia się fizyczne piękno jej ciała, które wiąże pierwiastek zmysłowy z duchowością.

Uwydatnienie bliskości bohaterki z naturą odzwierciedla przynależność Halszki do ściśle zdefiniowanego systemu aksjologicznego. Ten ostatni opiera się zwłaszcza na szeroko pojętej wolności. Przypisanie bohaterce symboliki wiosny wiedzie do zaakcentowania jej woli, prowadzącej do przekraczania form hamujących twórczy postęp. Mowa tu o sytuacji, w której Halina daje się zwieść urokowi Sieniewicza i w konsekwencji postanawia wyjść za niego za mąż. Historię tego burzliwego związku Konczyński czyni punktem wyjścia dla procesu odradzania się

³³ T. Konczyński, *Blaski miłości...*, s. 94.

³⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny...*, s. 22.

³⁵ T. Konczyński, *Blaski miłości...*, s. 152-153.

wiary w miłość, powrotu radości życia. Tym samym symbolika wiosny w dramacie funkcjonuje w kontekście roli, jaka zostaje przypisana głównej bohaterce, jak też w kontekście procesu, któremu sama podlega – odradzania się do pełni życia. Za sprawą Haliny Stefan ulega urokowi budzącej się do życia natury. Jednocześnie także młoda hrabianka manifestuje akt poddania się jej sile.

Wiosna – miłość

Refleksja nad sposobem funkcjonowania motywu wiosny w przywołanym dramacie Konczyńskiego skłania do zwrócenia uwagi na konstrukcję czasu w kontekście ukazanych wydarzeń. Akcja *Powrotu wiosny* nie bez przyczyny rozgrywa się w okresie od zimy do lata. W sposób szczególny zaś zostaje zaakcentowana pora wiosny. Nie tylko obejmuje ona kluczowe dla dalszego rozwoju dramatu wypadki, ale także rzutuje na charakter relacji, jaka zawiązuje się między Stefanem a Haliną. Motyw odradzającej się do życia przyrody jest skompilowany z perypetiami wspomnianych postaci, które to perypetie od niewinnie nawiązanej znajomości prowadzą do połączenia bohaterów.

Wiosna od zawsze była tą porą roku, z którą utożsamiano kult płodności. Nie bez przyczyny wylania się po czasie stagnacji, dając początek nowemu życiu. Mircea Eliade wskazywał na związek wiosny z kultem wegetacji. Jednocześnie, rozpatrując ją na płaszczyźnie religijnej, podkreślał sakralny charakter tej pory roku, kiedy to ma miejsce okresowa reaktualizacja Kosmosu³⁶. Idea syntezy obejmuje natomiast proces przemian i rozwoju. W dramacie Konczyńskiego znajduje to swój odpowiednik w ewolucji, jaką przechodzą główni bohaterowie. Autor poddaje weryfikacji prezentowane przez nich postawy życiowe. Wspomniana już negacja w kwestii uczuć powoduje, że zarówno Halina, jak i Stefan długo nie dopuszczają do swej świadomości prawdy o budzącej się w nich miłości. Mechanizm wyparcia rzutuje z kolei na działania i ich motywacje idące wbrew rzeczywistym intencjom. Wyznacznikiem tychże działań jest konieczność zachowania pozoru uczuciowej obojętności, wzajemny dystans tylko niekiedy przełamany subtelną aluzją. Zwłaszcza obawa przed reakcją środowiska powoduje, że bohaterowie przez długi czas próbują stłumić drzemiące w nich pragnienia. Te jednak konsekwentnie umacniają się w toku kolejnych spotkań w blechowickim parku, wspólnych rozmowach, ogniskujących się wokół astronomicznych pasji Stefana i jego burzliwej przeszłości.

³⁶ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 158.

Zamiast płomiennych wyznań wylania się dialog oparty na wymianie spojrzeń i pojedynczych gestów. Dopiero gdy na jaw wychodzi romans Sieniewicza i Laury, Halina i Stefan gotowi są nadać sobie moralne prawo do realizacji swych marzeń.

Znamienne jest, że rodzącą się miłość głównych bohaterów Konczyński ukazuje, odwołując się do typowo młodopolskiego obrazowania. Powraca zatem symbolika róż³⁷, których bukiet Stefan składa na ręce Haliny. Także i tutaj stają się one wyrazem miłości, choć jeszcze niewypowiedzianej, zakamuflowanej w pocałunku delikatnych rąk hrabianki, w skrywanych spojrzeniach. Wizerunek kobiety z bukietem róż znów odsyła do postaci bogini wiosny ze wspomnianego utworu Tetmajera. Odsyła do obrazu Botticellego ukazującego Wenus – boginię miłości – rozrzucającą róże.

Mającą bardziej deskryptywny charakter prozatorska wersja dramatu (*Blaski miłości*) wzbogaca wizję miłości bohaterów na tle budzącej się do życia natury o całe kobierce narcyzów, róż i innych kwiatów, które wypełniają ogród w Białoszczykach. Stają się obrazem świata ukazanego w pełni rozkwitu i trwających w nim dwojga życiowych rozbitków. Jednocześnie rysuje się analogia między rozwijającym się kwiatem a relacją prowadzącą od przyjaźni do uczucia.

Symbolika kwiatów w przywołanym dramacie służy jednakże czemuś więcej niż kreacji świata przepelnionego wiosną. Bohaterowie wykorzystują ją także po to, aby wyrazić stan ducha warunkowany doznawaniem niezaspokojonej i wyczekiwanej miłości:

HALSZKA. Niech pan nie udaje! po co? Niech pan powie raczej, że po życiu bląkają się mgły czarowne i że tam, gdzie opadną, wykwitają kwiaty – ale że zwykle tam opadają, gdzie jest proch, brud i kłamstwo – zatem kwiaty giną.

STEFAN. Tak, giną.

HALSZKA. I tak zawsze dzieje się z matematyczną ścisłością. Kwiaty czasem budzą się i marzą o innym losie – ale to marzenie jest tylko złudą, którą im wcześniej się przetnie, tym lepiej. (s. 109)

Jak słusznie wskazuje Ireneusz Sikora, kwiaty niejednokrotnie służyły obrazowaniu ludzkiej emocjonalności³⁸. Mamy zatem do czynienia z metaforą rozkwitającego bądź więdnącego (ginącego) kwiatu, sygnalizującego labilność siły uczucia. To uczucie oscyluje między przyływem miłości a jej utratą. Bohaterowie dramatu Konczyńskiego dostrzegają analogie między człowiekiem a kwiatem w sytuacji, gdy przejawiana energia życiowa napotyka na kolejne

³⁷ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 44-48.

³⁸ Tenże, „*Asfodele – Liany – Tuberozy...*” *O młodopolskiej egzotyce florystycznej*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 25; zob. też K. Wyka, dz. cyt., s. 256-260.

przeszkody. Siła uczucia, jakie rodzi się między Haliną i Stefanem, niejednokrotnie ugina się pod ciężarem pomówień i przykrości kierowanych zwłaszcza ze strony Laury. Mowa tu jednak nie tylko o sytuacji, w której Halina i Stefan muszą stawić czoła atakom ze strony swego środowiska. Widmo ginącego kwiatu jest aktualne w kontekście rozczarowania, jakiego w związku z Sieniewiczem doznaje Pradowska. Podciętym kwiatem okazuje się również Stefan, gdy dowiaduje się o romansach swojej żony.

Topika florystyczna, ujawniająca się w dramacie Konczyńskiego, splata wątek miłości z symboliką wiosny. Nie tylko na poziomie wspomnianej metaforyki, ale także na poziomie świadomości bohaterów wiosna staje się słowem-kluczem definiującym ich uczuciowe zaangażowanie:

HALSZKA. Ta nasza przyjaźń była bardzo niebezpieczna –

STEFAN. Bardzo.

HALSZKA. Przysłała nam krytyczne spojrzenie na rzeczywistość. Pan związany – ja ledwie wyleczyłam się z pierwszej miłości i ledwie co zerwałam lekkomyślne zaręczyny – a tymczasem ta nasza przyjaźń miała w sobie dziwną moc, która rozsnuwała cienie na wszystko – pozwalała rozmarzać się – było w tym coś z gwiazd – było w tym coś z wiosny. (s. 138)

Porównanie głębokiej przyjaźni do wiosny akcentuje wpływ budzącej się do życia przyrody na sferę wewnętrznych doznań Stefana i Haliny. Zarówno panna Pradowska, jak też Stefan niejednokrotnie będą podkreślać wpływ wiosny, której dają się ponieść, zapominając o szarej rzeczywistości. Wiosenne upojenie umożliwia zarazem poczucie trwania w lepszym świecie, choć jest ono tylko chwilowe. Stąd też Halina wskazuje:

HALSZKA. [...] Czasem mi się zdaje, że nie jest tak źle na świecie, jak myślałam dawniej – że wiosna naprawdę upaja. Wystarczy jednak jedno słowo, jeden gest, a rzeczywistość kłamliwa zdradza się sama – mówi: »to ja jestem – przewrotna, podła – a tamto wszystko to złuda«. (s. 69)

Miłość, która „ma coś z wiosny”, konotuje sytuację krótkotrwałego urzeczywistnienia się marzenia. Daje możliwość wykraczania poza rzeczywistość czasoprzestrzeń. Z podobnym motywem mamy do czynienia także w innych tekstach Konczyńskiego. Warto w tym względzie wspomnieć chociażby o powieści *Śladem tęsknoty*, w której wizja świata ogarniętego wiosną zostaje skompilowana z wątkiem gorących uczuć do kobiety. W ten sposób do głosu dochodzi

największe marzenie młodego dramaturga – Bolesława Palewskiego – stojącego u progu śmierci³⁹. Pora wiosny jako czas nadziei i wiary w lepsze życie ujawnia się także w świadomości głównych bohaterów tejże powieści – Tekli Sawiczówny i Krzysztofa Doryckiego⁴⁰.

W *Powrocie wiosny* wpisanie miłosnych perypetii bohaterów w proces odrodzenia się przyrody znajduje swój wyraz w nadaniu szczególnej funkcji konkretnym przestrzeniom. Nie bez przyczyny w uwagach reżysera Konczyński zwraca uwagę na odpowiednią dbałość o dekorację, która ma odzwierciedlać świat ogarnięty wiosną:

Czy tumany śniegu przewalające się za oszkleniem werandy, czy majową noc w parku blechowickim, czy czar popołudnia wiosennego na wsi trzeba wprowadzić dyskretnie zarówno przez odpowiedni dobór dekoracji, jak i przez stosowanie światła. Dlatego w pierwszym akcie przez oszkloną werandę w głębi widać śnieżycę, dlatego w drugim strzyżona aleja i szereg drzew i krzewów kwitnących mają dać złudzenia parku dobrze utrzymanego, dyszącego wiosennym urokiem [...]. (s. 153-154)

Magia budzącej się do życia przyrody i budzącego się uczucia w dramacie najpełniej dochodzi do głosu w przestrzeni lasu, ogrodu czy parku. Autor przywołuje więc przestrzenie typowe dla motywu miłości, podejmowanego zwłaszcza w poezji młodopolskiej⁴¹. Wymienione miejsca z dużą dokładnością zostają scharakteryzowane w didaskaliach:

Park w Blechowicach. Po prawej stronie od widzów widać ścianę dworu, białą, pokrytą pasami zielonych winogron. [...] W głębi szereg starych drzew tworzących linię równą, równoległą do rampy, prawie pośrodku aleja głęboka z szeregu młodych drzew ułożona [...]. Po lewej stronie wodotrysk, w pobliżu statua biała bogini greckiej. [...] Krzewy bzu kwitną. Na pierwszym planie wąski gazon biegnący wzdłuż sceny, kwiaty. Noc. Silne światło księżycowe. Na stole okrągłym zastawionym kwiatami, owocami, winem i na stoliku w głębi alei palą się świece w kloszach szklanych. (s. 43)

Zwłaszcza przestrzeń parku, w której pobrzmiwa muzyka Chopina, tworzy aurę łagodnej nastrojowości, podsycanej zapachem wiosennego powietrza. Upojenie tymże powietrzem zostaje skontaminowane z upojeniem w sferze zmysłów. Autor świadomie nawiązuje do symboliki bzu, który, jak wskazuje Sikora, w poezji stał się odpowiednikiem nadziei związanych z odradzającą się przyrodą. Był wyrazem marzeń o nadchodzącym szczęściu, znamionowanych zarazem

³⁹ Zob. T. Konczyński, *Śladem tęsknoty. Powieść*, Warszawa [1911].

⁴⁰ Stąd też bohaterka powieści wskazuje: „Patrz pan, co tu światła wszędzie. W każdym zagłębieniu, na każdym źdźbłę młodej i zeszłorocznej trawy, na każdym kamieniu. Całą zimę przeżyliśmy bez słońca. A teraz wraca, wraca. Jeśli tak wszystko wraca w życiu, to ludzie powinni by być cierpliwi”. Tamże, s. 22.

⁴¹ I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, s. 162.

ambiwaleńcją uczuć. Takie przykłady wykorzystania bzu badacz odnajduje w utworach Franciszki Arnsztajnowej (*Z bezsennych nocy*) czy Edwarda Biedera (*Śnij Psyche*)⁴². To właśnie bez, najintensywniej rozwijający się w porze wiosny, staje się jej znacznikiem także w dramacie Konczyńskiego. Zaakcentowanie bogactwa przyrody, jej obfitości, przywodzi na myśl reminiscencję ogrodu mitologicznej Wenus. W tym względzie symboliczne znaczenie będzie miała biała statua bogini greckiej wspomniana w didaskaliach. W sposób szczególny wpływ wiosennej pory na postawy i motywacje bohaterów ujawnia się także w ich świadomości:

HALSZKA. [...] Kiedy zapach bzu zaczyna unosić się w powietrzu, coś dziwnego dzieje się ze mną. Napada mnie nieukożona tęsknota za lasami i polami – uciekam wówczas na wieś, zapominam o całym świecie, tak jak teraz [...].

[...]

STEFAN. Gdybym nie był astronomem, to bym został śpiewakiem, jeśliby te bzy kwitły kilka tygodni dłużej. (s. 44-45)

Atmosfera parku rozświetlonego blaskiem księżyca sprzyja snuciu refleksji o własnej kondycji duchowej, skłania do deklaracji w sferze uczuć. Te ostatnie znamienne są nie tylko dla Halszki i Stefana. Mimowolnie wychodzi na jaw szczególna słabość, jaką w stosunku do Laury przejawia Konrad Sieniewicz. Blechowski park okazuje się miejscem romantycznych schadzek obojga bohaterów, nieoczekiwanie spotykających się znów po długim czasie, który upłynął od ich wspólnego pobytu w Neapolu:

LAURA. Nie znoszę głupich i niewygodnych kochanków.

SIENIEWICZ. Comment?

LAURA. A w tym wypadku byłbyś głupi i niewygodny dla mnie.

SIENIEWICZ. W gaiku mówiłaś mi, że jestem bardzo wygodny. (s. 96)

Ta subtelna i bądź co bądź dwuznaczna wypowiedź Sieniewicza, wyjawia zarazem niezwykle „romantyczną” naturę Laury, której bohaterka daje upust tak w cieniu blechowskiego parku, jak i na położonej nieopodal porębie czy w lesie, gdzie wczesną porą umawia się z kochankiem:

⁴² Tamże, s. 70-71.

SIENIEWICZ. No, no, nie unos się. [...] A wiesz, że te nasze schadzki w lesie mają diabelny urok, jak pasterz z pasterką. (s. 96)

Wspomniane przestrzenie autor rozpatruje jako miejsca, gdzie do głosu dochodzi głód uczuć, wymykający się nakazom mieszczańskiej kultury. Przestrzeń przepojona wiosną w tym wypadku okazuje się sferą szeroko pojętej wolności. Zauważalne jest bowiem, że wszyscy bohaterowie kierują się właśnie ku zewnętrżom, gdy czują potrzebę autentycznych, głębokich doznań.

Znaczenie wiosny jako czasu szczególnego dla ujawniania się uczuć autor podkreśla, odwołując się do wrażeń sensorycznych. Stąd też ważną rolę w dramacie pełni obraz kwiecistych kobierców, który wprawia w zachwyt przyglądających się mu bohaterów. Zmysł wzroku angażuje zarówno widok parku rozświetlonego blaskiem księżyca (s. 72), jak i zielonych pól wspomnianych przez Stefana (s. 85). Bohaterowie niejednokrotnie zwracają uwagę na woń wiosennego powietrza, upajającą moc bzu, która odurza i pozwala zapomnieć o szarej rzeczywistości (s. 44). Z kolei delikatny powiew ciepłego wiatru czy chłód kropel rosy angażuje zmysł dotyku (s. 56).

Oczywiście nie bez znaczenia pozostaje również próba ukazania relacji Haliny i Stefana w nawiązaniu do pojęć z dziedziny astronomii. Jak można się domyślać, warunkowane jest to zamilowaniami głównego bohatera. Historię przyjaźni, konsekwentnie przeradzającej się w miłość, Konczyński przedstawia, odwołując się niejednokrotnie do metafory gwiazdy (s. 22, 122), Słońca (s. 22, 38), Księżyca (s. 22). Procesy erupcji, cechujące dotąd ciała niebieskie, zostają przetransponowane na sferę uczuć. Są zdefiniowane jako erupcje sercowe (s. 124). Astronomiczna metaforyka w sposób szczególny obrazuje miłość ziemską wobec miłości duchowej. Tu znamieną okazuje się symbolika Wenus:

LAURA. Widzi [Stefan – E.Ch.] Wenus, ale nie wie, jak przystąpić do Wenus tej... tej... ziemskiej – jak uczynić miłość interesującą... (s. 63)

Kluczowe znaczenie ma zjawisko podwójnej gwiazdy, będące przedmiotem żmudnych obserwacji Stefana. Nie przypadkiem jej odkrycie następuje w porze lipcowej. To pora, którą można rozpatrywać jako zwieńczenie procesu odradzania się do życia. Moment połączenia się Słońca o barwie czerwonej i fioletowej w sposób symboliczny wyraża połączenie się Stefana i Haliny:

STEFAN. Moje obserwacje dowiodły, jest to gwiazda podwójna, system słoneczny złożony z dwóch Słońc, z których jedno sieje blaski czerwone, drugie fioletowe. Planety, które krążą wśród tych dwóch Słońc, nurzają się w cudnych falach tych barw – czerwonej i fioletowej [...]. (s. 147)

Warto przy tym zaznaczyć, że zaakcentowana symbolika barw wyraża połączenie pierwiastka żeńskiego i męskiego⁴³. Jednocześnie sygnalizuje ona połączenie sfery zmysłowości (namiętności) ze sferą pokory i umiarkowania (duchowości). Odpowiada to zarazem koncepcji miłości ziemskiej i duchowej. Odzwierciedla różnicę między Wenus ziemską a tą upatrywaną wśród gwiazd. Idąc tym tropem, rozróżnienie napotykaemy także w kontekście topiki wiosny. Ziemską Wenus okaże się w tym względzie symbolem miłości zmysłowej, angażującej jedynie cielesność, a zarazem wiosny rozpatrywanej jedynie w kontekście związanego z nią kultu płodności⁴⁴. Z kolei Wenus „niebiańska”, poszukiwana przez Stefana, jawi się boginią duchowego odrodzenia podobną tej, którą na swym obrazie uwiecznił Botticelli. Łączy się ona z wizją wiosny będącej czasem cyklicznego odtworzenia Kosmosu⁴⁵.

Wiosna – natura kontra kultura

90

W świetle rozpatrywanego problemu ważna okazuje się kwestia aksjologicznego nacechowania miejsc akcji dramatu. Wąskie różnicowanie na wewnątrz i zewnątrz znajduje szersze dopełnienie w rysującym się podziale na sferę wsi i miasta. Temu zaś podziałowi odpowiadać będą kategorie natury i kultury. W przywoływanych już uwagach reżysera wyrażona zostaje szczególna sympatia dla tego co rodzime, swojskie. Nie przypadkiem akcja dramatu uwzględnia powrót do tradycji polskiego dworu, którą to funkcję pełni dwór w Blechowicach. Autor przypisuje mu szczególne znaczenie. Dwór przynależy do sfery natury. Konczyński powraca do mitu wiejskiej przestrzeni, pozwalającej bohaterom odzyskać spokój utracony w mieście. Nie bez powodu dwór jeszcze pokryty śniegiem zdaje się być odcięty od reszty świata. Stąd też Stefan Rubiecki przyznaje:

STEFAN. Ta biel mnie tutaj przyciągnęła. Jest w tych śniegach białych i bezmiernych coś, co wyciąga ból... daje sen... daje ciszę. (s. 7)

⁴³ Por. W. Kopaliński, *Czerwień; Fiolet* [w:] tegoż, *Słownik symboli...*, s. 51; s. 89.

⁴⁴ Por. W. Kopaliński, *Wenus*, [w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1402-1403.

⁴⁵ M. Eliade, dz. cyt., s. 155-158.

Moc natury daje o sobie znać nieustannie, gdy bohater doświadczy destrukcyjnego oddziaływania przestrzeni miasta. Odkąd Halina, chcąc odciąć się od wpływu Sieniewicza, będzie szukać wytchnienia pod dachem blechowickiego dworu:

HALSZKA. Wiosna – ziemia pachnie...

STEFAN. To wiosna tak mnie wyciąga z miasta. (s. 44)

Dramat Konczyńskiego podejmuje zarazem dialog z poglądami Jeana Jacquesa Rousseau, który wskazywał na szczególną rolę natury w kształtowaniu ludzkich wartości⁴⁶. Autor dramatu nawiązuje również do spostrzeżeń Friedricha Nietzschego. Niemiecki myśliciel podkreślał pozytywny wymiar natury⁴⁷. Mimowolnie kierowanie się bohaterów *Powrotu wiosny* ku przestrzeni wiejskiej jest wyrazem próby powrotu do stanu sprzed duchowej inercji. Pisarz bliski jest już w tym względzie idei powrotu, która wyrażała pragnienie doświadczenia przez człowieka tego, co czyste i autentyczne, zakorzenione w świecie pierwotnym. Warto w tym miejscu przywołać chociażby twórczość Leśmiana, odwołującą się do koncepcji człowieka „pierwotnego” i jego stosunku do natury⁴⁸. Słusznie zauważa Podraza-Kwiatkowska, że w Młodej Polsce ujawnia się przeorientowanie świadomości, która w naturze zaczęła dostrzegać źródło utraconej pełni i duchowej harmonii⁴⁹. Jednocześnie dramat Konczyńskiego zdaje się być blisko myśli Eliadego⁵⁰. Symbolika wiosny wiąże się przez to z ideą powrotu jako procesu odzyskiwania świętych wartości, bycia u początku tworzenia więzi międzyludzkich i definiowania świata. Powrót do przestrzeni natury, zwłaszcza tej przenikniętej wiosną, staje się archetypem powrotu do początku egzystencji nieskażonej jeszcze życiowym doświadczeniem.

Zarysowana w dramacie Konczyńskiego opozycja między naturą i kulturą przekłada się zwłaszcza na sposób pojmowania bliskich relacji. Postrzeganie otaczającej natury jako czynnika integrującego aksjologiczny mikrokosmos bohaterów stanowi o sile uczucia Haliny i Stefana. Związek, mający swoje odniesienie w tradycji czystej, opartej na autentyczności miłości, jest przeciwwagą dla relacji definiowanej w ramach mieszczańskiej moralności. Bohaterowie

⁴⁶ Francuski myśliciel podejmował tę kwestię chociażby w *Listach moralnych*, charakteryzując przestrzeń wiejską jako miejsce, w którym człowiek odnajduje radość życia i siły do twórczego działania; zob. J.J. Rousseau, *Listy moralne*, przeł. M. Pawłowska, [w:] tegoż, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do arcybiskupa De Beaumont, Listy do Malesherbesa*, tłum. B. Baczko, W. Bienkowska, M. Pawłowska, A. Peretiatkowicz, J. Rogoziński, M. Staszewski, B. Strumiński, oprac. i wstęp B. Baczko, Kraków 1966, s. 585-592. Nobilitacja przestrzeni wiejskiej będącej sferą natury znamionuje również takie dzieła, jak *Nova Heloizga* oraz *Emil, czyli o wychowaniu*.

⁴⁷ Zob. F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 25-26.

⁴⁸ Zob. J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 87-112.

⁴⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendentja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 78-84.

⁵⁰ M. Eliade, dz. cyt., s. 106.

odzyskują wiarę w miłość poprzez odzyskiwanie wiary w człowieka. Konczyński bezlitośnie obnaża przy tym pozorność i obłudę związków, w jakie wikłają się Laura i Sieniewicz. Bezlitośnie demaskuje ich lawirowanie między dwoma kodeksami – oficjalnym i prywatnym. Wobec rysującej się „wiosny uczuć” ujawniona zostaje koncepcja relacji warunkowanej przyjmowaniem określonej roli w zależności od sytuacji:

LAURA. [...] Wszystko lubię, ale nie lubię kiedy ludzie zajmują się moją osobą. Każdemu wolno robić, co mu się tylko podoba, ale dopóty, dopóki o tym nikt nie wie. To jest cały sens moralności publicznej.

[...] Moralność zaczyna się dopiero za drzwiami. Co się dzieje w czterech ścianach, o tym wie Pan Bóg, który jest miłosierny, i ci, którzy broją. (s. 95)

Relacja budowana w oparciu o kodeks mieszczańskiej kultury nie tylko wyklucza jej autentyczność, ale przede wszystkim kładzie się cieniem na jej trwałości. Nie dziwi zatem, że Laura, w chwili gdy jej położenie pogarsza się, usiłuje zerwać z Sieniewiczem. W ten sposób broni się przed skandalem obyczajowym. W ten sposób także akcentuje pragmatyzm nawiązanej przed laty znajomości. Jak się jednak okazuje, pragmatyzm dotyczy nie tylko związku Laury i Sieniewicza. Konczyński zarysowuje również problem burzliwej znajomości żony Stefana z Cezarym Dulębą. Tego ostatniego autor ukazuje jako początkującego literata, obsesyjnie zauroczonego w starszej od niego mężatce. Zwłaszcza przejawiana przez niego zazdrość i poczucie męskiej dumy czynią jego postać karykaturalną. Bohater pełni rolę bawidamka, który równie łatwo wpada w furję, gotów wyzwać na pojedynek całe towarzystwo goszczące w Blechowicach, jak i w płacz zgromiony przez Laurę.

Zarówno jedną, jak i drugą relację cechuje odrzucenie podmiotowości obojga partnerów. Zamiast tego ujawnia się świadome dążenie do manipulacji w sferze uczuć:

LAURA. [...] Jesteś [Cesiek – E.Ch.] smarkacz! niepoprawny smarkacz! wiesz pod jakim warunkiem wzięłam cię na wieś ze sobą. Ty masz się kochać w Conchetti, czy tak? (s. 48)

Jak już wcześniej wspomniano, związek warunkowany mieszczańską moralnością okazuje się ciągłym nakładaniem masek, odgrywaniem roli, która pozwala funkcjonować w zależności od zastanych okoliczności. Nie tyle Sieniewicz, co właśnie Laura ma świadomość konieczności ciągłej czujności, aby zachować pozory wiernej żony. Stąd też palającemu do niej szaleńczym pożądaniem Dulębie wyznaje:

LAURA. Sluchaj Cesiek, ja ci na wszystko pozwalam, bo mam słabość do ciebie! ale co ci wolno było tam, to tu nie uchodzi. [...] ja tu mam męża! ja tu jestem pod kontrolą (s. 49)

Każdą z tych relacji Konczyński traktuje jednak z dużą dozą humoru, ukazując zarazem, że mają one raczej charakter miłosnej przygody niż prawdziwego zaangażowania. W rezultacie nie wnoszą niczego trwałego do systemu wartości, wręcz przeciwnie, przyczyniają się do destrukcji prywatnych mikroświatów. Obracają się także przeciw samej Laurze, która mimo podjęcia próby odzyskania mężowskiego zaufania, spotkała się z jego odrzuceniem.

Światopogląd wyrastający na fundamentach mieszczańskiej kultury uobecnia się także w przypadku Sieniewicza. Bohater, mimo uwikłania w romans, a zwłaszcza mimo wyraźnej niechęci Haliny, dąży do zawarcia z nią ślubu, czując na sobie presję rodziny:

SIENIEWICZ. *do siebie*. Cierpliwości! Cierpliwości! Halszko, żądam, aby za trzy tygodnie odbył się nasz ślub. Moja rodzina nalega. (s. 74-75)

Sieniewicz sprowadza związek małżeński do kwestii zdominowania kobiety przez mężczyznę. Stąd też relację z Haliną definiuje w kontekście „prowadzenia”, podporządkowania młodej panny regułom, jakie dyktuje salonowy konwenans. Malżeństwo w jego postrzeganiu okazuje się z jednej strony transakcją, z drugiej zaś przejawem zniewolenia.

Losy Laury i Sieniewicza obrazują zarazem załamanie się mieszczańskiego światopoglądu wobec siły autentycznej miłości Stefana i Haliny. Jednocześnie ten antagonizm Konczyński wyraża na poziomie języka. W przypadku panny Pradowskiej i Stefana języka pełnego prostoty, semantycznie zogniskowanego wokół motywu wiosny i uczuć. Kontrastuje on z językiem Laury i Sieniewicza. Zwłaszcza u tego ostatniego język staje się wyznacznikiem mieszczańskiej kultury. Kluczowe okazuje się zwłaszcza operowanie przez niego wtrętami z obcych języków:

SIENIEWICZ. Mam nadzieję hrabio, że stosunki nasze zostaną wyrównane. Hrabianka już kilka razy zwracała mi pierścionek. Une deoiselle c'est mille grimaces. To się jeszcze ułoży. Nie tracę nadziei. (s. 101)

Język, którym posługuje się bohater, wyraża jego pozycję jako bywalca wielkich salonów, człowieka światowego, który jedynie nabytymi manierami próbuje zdobyć serce kobiety.

Wypowiedziom Sieniewicza brak autentyczności i prostoty, są natomiast przejawem nakładania przez mężczyznę maski wobec prawdziwych uczuć.

Wiosna – twórcze natchnienie

Symbolika wiosny w przywołanym dramacie Konczyńskiego odwołuje nie tylko do sfery uczuć. Autor pokazuje, że staje się ona również źródłem twórczego natchnienia. Widać to szczególnie w przypadku Stefana Rubieckiego. Jawi się on bowiem jako bohater nieustannie poszukujący natchnienia do życia i do pracy, zmagający się z uczuciem rezygnacji i wyczerpania. Pisarz sygnalizuje to w didaskaliach na początku dramatu:

STEFAN RUBIECKI. siedzi przed kominkiem. Czyta książkę, po chwili wtula się w fotel, opuszcza ręce – książka osuwa się na białą skórę niedźwiedzią leżącą pod nogami.

WACŁAW RUBIECKI. dziadek Stefana, zjawia się na werandzie, otrząsa z siebie śnieg, zrzuca futro i czapkę, wchodzi do gabinetu. Zażywny staruszek o siwych włosach, ruchliwy. Przystaje na środku pokoju, chrząka, ale na próżno. Stefan nie zwraca na niego uwagi. (s. 5)

Ruchliwość i żwawość dziadka Rubieckiego została tu podkreślona celowo. Jest przeciwieństwem pełnej zamyślenia i spokoju postawy Stefana. Ta postawa koresponduje z kolei z klimatem zimowego krajobrazu, jakby pogrążonego we śnie. Stefan niejednokrotnie artykułuje potrzebę bodźca, który wyrwałby go z duchowego marazmu i pozwolił odsłonić nowy (lepiej) obraz rzeczywistości:

STEFAN. [...] Praca szła początkowo powoli (*gorzko*) nawet w nauce potrzebne są bodźce życiowe. Należałem do tego typu ludzi, którzy mieli pragnienia, pewne złudzenia, a kiedy te nagle jak wiatr podziałaly na serce – wówczas mijaly nieraz cale godziny, dni, a nawet tygodnie w tepej martwocie. Coś w czlowieku kurczy się, płacze, jęczy – coś zlorzeczy światu, ludziom, a na koniec wszystko się ironizuje [...]. (s. 106-107)

Sytuacja zmienia się wraz z nadejściem wiosny, kiedy to bohater wykazuje nagły przyływ energii twórczej. Uświadamia sobie pozytywne oddziaływanie odradzającej się przyrody na pisane właśnie dzieło o zjawisku podwójnej gwiazdy:

HALSZKA. I cóż pańska praca?

STEFAN. Posuwa się naprzód. Jeszcze mi nigdy nie płynęła tak lekko, jak teraz. Prawdopodobnie robi to wpływ [...] przyrody, tych zielonych pól, kwiatów. (s. 85)

Oczywiście zaakcentowany przez Stefana wpływ krajobrazu emanującego wiosną jest aluzją do faktycznego, a przy tym szczególnego źródła natchnienia, jakim okazuje się dla niego Halina. Niemniej jednak proces przezwyciężania dotychczasowej bierności jest w dramacie oczywisty. Łączy się z kwestią docierania do prawdy o świecie. Żmudna i dotąd bezproduktywna analiza książek i notatek, zostaje wyparta przez inspirację czerpaną z otaczającej rzeczywistości. Nie suche dywagacje wyczytane z kart podręczników, ale autentyczne przeżywanie świata staje się dla niego kopalnią prawdziwej wiedzy. W ten sposób Konczyński podejmuje dialog z poglądami Nietzschego, oscylującymi wokół pytania o status prawdy i poznania⁵¹:

STEFAN. [...] bo moja rozmowa z panią jest właściwie głośnym myśleniem.

HALSZKA. W które ja wtrącam swoje trzy grosze.

STEFAN. Nieraz bardzo korzystnie dla mnie – i przy tym głośnym myśleniu nagle wyblaskują nowe pomysły, nowe idee, które naprowadzają mnie na drogę zakrytą dotychczas przed moimi oczami. (s. 85)

Wyjście bohatera poza dotychczasowe doświadczenia, otwarcie się na nowo na świat, wykroczenie poza sferę teorii warunkuje proces docierania do długo niedostępnych tajemnic. Rozpatrując to na płaszczyźnie symbolicznej można stwierdzić, że w przypadku Stefana dokonuje się przezwyciężanie mroków poznawczych, który to proces skutkuje także przezwyciężaniem mroków życia.

Mimowolne przywołanie przez bohatera imienia Beatrycze ujawnia czytelną aluzję dramatu do dzieła Dantego (*Boska Komedia*). Halina, której przydane zostaje imię ukochanej Pielgrzyma, staje się dla Stefana przewodniczką w jego drodze ku duchowemu odrodzeniu⁵². Ideowe przesłanie poematu, jakim jest moralne nawrócenie bohatera, w *Powrocie wiosny* zostaje przetransponowane na sytuację przezwyciężania tego, co nieznanne, a jednocześnie jawiące się w kategoriach własnych słabości. Stąd też zgłębianie wiedzy o gwiazdach należy rozpatrywać jako dochodzenie do prawdy o samym sobie. Podobnie jak w przypadku Dantego, losy bohatera przybierają formę symbolicznej wędrówki przez przestrzeń spowite poznawczym

⁵¹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, posł. K. Matuszewski, Kraków 2003, s. 217-218.

⁵² Por. O. Lagercrantz, *Od piekła do raju. Dante i „Boska Komedia”*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1970, s. 14-15.

i egzystencjalnym mrokiem. Obraz wiosny ukazany w dramacie mógłby być w tym względnie odpowiednikiem wizji wiosennego krajobrazu, jaki jawi się przed oczyma Pielgrzymem w czasie przemierzania przestrzeni czyśćca. Cel wędrówki Stefana to przewyższanie duchowego chaosu. Idea raj, którą osiąga Pielgrzym z poematu Dantego, w dramacie Konczyńskiego zostaje z kolei zastąpiona ideą miłości.

W *Powrocie wiosny* kontekst poznawczy znów – jak widać – mocno splata się z kwestią uczuć. Stefan, trwając w relacji, dociera dopiero do istoty własnych pragnień i nurtujących go tajemnic. Konsekwentnie odsłaniając reguły rządzące światem, odsłania zarazem prawdę o sobie jako jednostce, która jest w stanie realizować się jedynie w kontakcie z drugim człowiekiem. Rodzajem swoistego objawienia staje się dla bohatera fakt, że głębie poszukiwane przez niego w gwiazdach, naprawę są w otaczającej go rzeczywistości.

Aspekt poznawczy znamionuje również działanie Haliny Pradowskiej. Bohaterka, stając się dla Stefana źródłem życiowej siły, nie tylko odkrywa własną wartość, ale także dociera do prawdy o prawdziwej miłości wobec przelotnego zauroczenia czy salonowego flirtu. Bohaterka w idei wspólnej pracy i wytrwałości, witalizmu czerpanego z natury, znajduje właściwą drogę do szczęścia.

Jednocześnie należy zaznaczyć, że rozpatrywanie wiosny w kontekście twórczego natchnienia właściwe jest nie tylko parze głównych bohaterów. Czytelne pozostaje również w losach nieodwzajemnionej miłości włoskiej śpiewaczki – Flory Conchetti do Cezarego Dulęby, który dotąd zgadzał się na rolę blazna, aby tylko być blisko Laury. W sposób trafny podsumowuje to Flora Conchetti:

CONCHETTI. Jest tym, czym jest. Głupi, po tysiąc razy głupi. Dawać serce za lupiny. (s. 51)

Sytuacja zmienia się, gdy bohater doświadcza pogardy ze strony swej wybranki. Wówczas zaczyna on dostrzegać, że prawdziwe uczucie może osiągnąć tylko przy boku Flory. Podobnie jak w przypadku Stefana Rubieckiego, Konczyński sygnalizuje proces docierania do prawdy o sobie jako jednostce, która w prawdziwej miłości może odzyskać swoją podmiotowość. Żartobliwie bohater ujmuje to w kontekście już sytuującej się na przeciwnym biegunie jego relacji z Florą:

DULĘBA. *do Conchetti*. Nie ma to jak my!

Ciagniesz mnie za uszy, a ja cię słucham.

CONCHETTI. Muszę być twoją siostrą, inaczej byś się zmarnował. (s. 145)

W tejże relacji Flora odgrywa rolę podobną do tej, jaką wobec Stefana Rubieckiego spełnia Halina Pradowska. Choć połączenie się bohaterów ujawnia się tu na zasadzie domniemania, to jednak wyraźnie zmierza ono do koncepcji związku mającego na celu odbudowanie wiary w samego siebie. Dla obojga bohaterów okazuje się on sposobem pokonywania dotychczasowych słabości. Nie bez przyczyny w toku dramatu wychodzi na jaw alkoholizm Flory, jak można się domyślać, spowodowany doświadczeniem odrzucenia ze strony Dulęby. Rysujący się w tej perspektywie związek Flory i Cezarego jest twórczym działaniem w imię prawdziwego szczęścia. Także i w tym wypadku cykliczne odradzanie się natury wydaje swoje owoce w postaci budzącego się w bohaterach uczucia.

Warto wspomnieć, że tak jak w przypadku Stefana Rubieckiego, Cezary Dulęba manifestuje przypływ natchnienia, który owocuje stworzeniem dzieła. Co prawda autor z przymrużeniem oka traktuje utwory młodego poety, pisane na cześć Laury. Z drugiej strony jednak pokazuje, jak uczucie do kobiety warunkuje działanie bohatera w przestrzeni sztuki. Żona Stefana staje się dla niego muzą, poezję zaś czyni Dulęba wyrazem swego oddania. Jednocześnie natchnienie, spowodowane taką wizją miłości, okazuje się tylko pozorne. Stąd też skazane jest na twórcze niepowodzenie, a samego poetę naraża na śmieszność i obojętność ze strony odbiorcy.

Dochodzenie do prawdy o sobie jako jednostce naznaczonej potrzebą prawdziwych uczuć ujawnia się również w przypadku Laury. Scena, w której Stefan oznajmia jej o rozwodzie, staje się jedynym momentem, gdy Laura zrzuca maskę i ukazuje swoją autentyczność. Nie bez powodu krytycy wskazywali podobieństwo tejże bohaterki do tytułowej *Żabusi* z dramatu *Zapolskiej*⁵³. Także i w tym wypadku sytuacja zagrożenia jest warunkiem doznawania cierpienia i zwrócenia uwagi na prawdziwe wartości. Porzucona przez swego kochanka Laura przekonuje się, że na prawdziwą miłość mogła liczyć jedynie ze strony męża. Jego decyzja o rozwodzie jest dla kobiety równoznaczna z utratą największych wartości i skazuje ją na samotność:

LAURA. *placze*. Stefanku, jesteś okrutny!

STEFAN. Dziś to już rzecz wasza. Ja zaproponowałem.

LAURA. Stefanku! a ja cię tak kocham! (s. 143)

Nie tyle obawa przed skandalem, co właśnie świadomość odtrącenia powoduje, że Laura desperacko próbuje odzyskać zaufanie męża. Wbrew swym wszelkim przewidywaniom kobieta doświadcza zmienności losu, który to los uczy ją pokory i wymusza postawę skruchy.

⁵³ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 2.

Rozpatrywanie wiosny w kontekście źródła twórczej inspiracji prowadzi zatem do uzgodnienia kwestii poznawczych z problemem bliskich relacji międzyludzkich. Wiąże problem poznawczy z zagadnieniem podmiotowego funkcjonowania jednostki w otaczającej ją rzeczywistości. Witalizm i moc twórczego odradzania się przyrody w dramacie Konczyńskiego łączy się z kolei z witalizmem dającym możliwość przeobrażania świata i samego siebie. *Powrót wiosny* jest w tym względzie kolejnym dziełem autora odzwierciedlającym Nietzscheańską z ducha wiarę w twórczą moc jednostki. Tenże witalizm pisarz czyni narzędziem przewyżniania nihilizmu.

Jak wynika z poczynionych rozważań, przywołany dramat Konczyńskiego to kolejny przykład nawiązania do symboliki wiosny. Tę bogatą tradycję autor wykorzystuje, aby ukazać historię odzyskiwania wiary w miłość i radość życia. Wiosna funkcjonuje tu na poziomie świata przedstawionego, warunkując zarazem właściwy sobie sposób obrazowania. Obecna jest zwłaszcza w świadomości głównych bohaterów, a w konsekwencji w wymiarze istniejącej między nimi relacji. Konczyński nawiązuje do symboliki wiosny, wykorzystując związane z nią motywy i tropy. Czyni ją punktem odniesienia dla ukazania jednostki w procesie duchowej przemiany. Wiosna w dramacie Konczyńskiego okazuje się nie tylko symbolem odradzającej się miłości, ale także twórczego aktywizmu, mocy przekształcania rzeczywistości. Wiosna inicjuje proces bycia jednostki u początku nowej drogi, odrodzenia do życia. Ten zaś stanowi największy oręż w walce z nihilizmem. Nie bez przyczyny ówczesni krytycy postrzegali przywołaną komedię jako utwór przelamujący dekadentyzm⁵⁴, który pojawiał się zwłaszcza w pierwszych dramatach i powieściach pisarza⁵⁵. Konczyński wskazuje wartość czystej, autentycznej miłości jako jedyne antidotum na doświadczenie duchowego kryzysu.

⁵⁴ Zwłaszcza że postawa dekadencek, znamionująca schyłek XIX wieku, w 1916 roku była już przebrzmiała.

⁵⁵ Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 2.

SUMMARY

On the symbolism of spring in the forgotten drama by Tadeusz Konczyński

This article refers to the tradition of the ‘spring’ motif in art and literature, especially in the Young Poland period. The issue the author brings under close scrutiny is how the symbolism of spring is used in the dramatic work *The Return of Spring* by Tadeusz Konczyński. She draws out attention to the portrait of the female protagonist, who shows reminiscence of mythological Venus as well as embodiment of youth, simplicity and spontaneity. Then she proceeds to analyse the symbolism of spring as the time that stimulates the birth of feelings and initiates long-lasting and genuine bonds, which counterbalance “the parlour love” with its pragmatic dimension. The key notion of the symbolics of spring is also incorporated into the opposition: nature-culture. Here it is linked to the vision of the world returning to nature, the world deeply rooted in the traditional system of values, where man may experience spiritual rebirth and regain faith in their existence after a period of life turbulence. After all, spring symbolises creative inspiration. The latter reveals itself both in the context of creating a literary work by the protagonist and in the universal dimension – the act of moulding of one’s self and one’s life. The deliberations lead the dialogue of the the writer’s dramatic work with the tradition of the Young Poland movement.

KEYWORDS

drama, spring, love, vitalism

BIBLIOGRAPHY

1. Battistini M., *Simbole i alegorie*, tłum. K. Dyjos, Warszawa 2005.
2. Berent W., *Ożymina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974.
3. *Botticelli*, [tekst S. Malaguzzi; tłum. D. Łąkowska], Warszawa 2006.
4. *Botticelli*, [aut. tekstu M.L. Rizzatti, przeł. B. Toeplitz-Kaczmarek], Warszawa 1989.
5. Dżelaledina Rumi M., *Newbebara džani maji džihanra taže kun*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 333-334.
6. M. Dżelaledina Rumi, *Amed behar ëi dostan mensil sui bostan kunim*, tłum. T. Miciński, [w:] T. Miciński, *Poezje*, oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 357.
7. Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejsów*, wyb. M. Czerwiński, wstęp B. Moliński, przeł. A. Tatarkiwicz, Warszawa 1970.
8. Eustachiewicz L., *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890-1918*, Warszawa 1982.
9. Horacy, *Pieśń IV*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Pieśni. Pieśń stulecia*, przekł. i wstęp S. Gołębiowski, Warszawa 1980, s. 42-45.
10. Igliński G., *Magiczne widzenie świata. Spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w „Narodzinach wiosny” Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2010, nr 1, s. 351-360.
11. Jachimecki Z., *Z Teatru Miejskiego*, „Głos Narodu” 1916, nr 534, s. 2.
12. Juszcak W., *Młody Weis*, Warszawa 1979.
13. Konczyński T., *Twórczość Henrika Ibsena*, „Słowo Polskie” 1898, nr 91, s. 4.
14. Konczyński T., *Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny*, „Ateneum” 1900, t. 1, s. 85-111; 335-360.
15. Konczyński T., *Śladem tęsknoty. Powieść*, Warszawa [1911].
16. Konczyński T., *Powrót wiosny. Komedia*, Kraków 1916.
17. Konczyński T., *Blaski miłości. Powieść*, Warszawa [1926].
18. Konczyński T., *Gabriel D’Annunzio*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973, s. 45-53.
19. Kopaliński W., *Czerwień*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 51-53.
20. Kopaliński W., *Fiolet*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 89-90.
21. Kopaliński W., *Taniec*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 424-427.
22. Kopaliński W., *Wenus*, [w:] tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1402-1403.

23. Korab Brzozowski S., *Kiedy wiosna...*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 48.
24. Korab Brzozowski W., *Wiosna*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1981, s. 141.
25. Lagercrantz O., *Od piekła do raju. Dante i „Boska Komedia”*, przeł. A.M. Linke, Warszawa 1970.
26. Leśmian B., *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974.
27. mre, *Z teatru*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 5, s. 4-5.
28. Nietzsche F., *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
29. Nietzsche F., *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, przeł. L. Staff, posł. K. Matuszewski, Kraków 2003.
30. Ostrowska B., *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i oprac. S. Lichański, Warszawa 1969.
31. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995.
32. Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 29-78.
33. Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
34. Przerwa-Tetmajer K., *Narodziny wiosny*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 21-22.
35. Przerwa-Tetmajer K., *Na wiosnę*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 85.
36. Reymont W. S., *Chłopi*, t. 2, oprac. F. Ziejka, Wrocław 1999.
37. Rousseau J. J., *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do arcybiskupa De Beaumont, Listy do Malesherbesa*, tłum. B. Baczeko, W. Bieńkowska, M. Pawłowska, A. Peretiatkowicz, J. Rogoziński, M. Staszewski, B. Strumiński, oprac. i wstęp B. Baczeko, Kraków 1966.
38. Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
39. Sikora I., *„Asfodele – Liany – Tuberozy...” O młodopolskiej egzotyce florystycznej*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 25-42.
40. Strzelczyk J., *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 2007.
41. Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003.

42. *Tadeusz Konczyński 1875-1944*, oprac. M. Piwińska, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 2, zespół red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 495-511.
43. Trznadel J., *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*, Warszawa 1964.
44. W. Pr. [W. Prokesch], *Teatr miejski*, „Nowa Reforma” 1916, nr 550, s. 1-2.
45. Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987.
46. Wyspiański S., *Noc listopadowa*, oprac. J. Saloni, Warszawa 1930.
47. Wyspiański S., *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984.
48. Wyspiański S., *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Wrocław 1985.