

Wojciech Gutowski

Hedonizm młodopolskiej erotyki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/4, 93-118

1990

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WOJCIECH GUTOWSKI

HEDONIZM MŁODOPOLSKIEJ EROTYKI *

Mit intensywności

„Proszę ciągle szukać nowych wrażeń. Nie bać się niczego... Nowy hedonizm — oto czego wiek nasz potrzebuje”¹ — pouczał Doriana Graya lord Henryk Wotton. Zalecenia te, z nadwyżką zrealizowane przez bohatera powieści Oscara Wilde’a, nader trafnie charakteryzują nową wrażliwość, która dominowała w literaturze i sztuce na przełomie XIX i XX wieku. Czy zresztą zupełnie nową? Programowy hedonizm jako sposób życia i styl twórczości zapowiadał już Theophile Gautier w przedmowie do *Panny de Maupin*: „rozkosz wydaje mi się celem życia i jedyną na świecie rzeczą użyteczną”².

Hedonizm przełomu wieków nie był postawą jednolitą, opalizował kontrastowymi odcieniami: od upodobania w niesamowitych, dekadentckich sztucznościach (J. K. Huysmans, *Na wspak*) do atmosfery „pogodnej lubieżności” (P. Louys, *Przygody króla Pauzola*), od wyrafinowanej, groteskowo-surrealistycznej symboliki erotycznej (A. Baerdsley, *Pod wzgórkami*) po cyniczny amoralizm (M. Arcybaszew, *Sanin*), od rozkoszy niszczących (O. Wilde, *Salome*, *Portret Doriana Graya*) do rozkoszy wyzwalających (A. Gide, *Pokarmy ziemskie*). W gronie wielbicieli zmysłowych rozkoszy spotykamy dekadentów (Des Esseintes — *Na wspak* Huysmansa; Hubert d’Entraques — *Sykstyna* R. de Gourmonta), nihilistów (*Sanin*) i proroków nieskrępowanego witalizmu (*Pokarmy ziemskie*), ale też biblijną Salome (dramat Wilde’a), Tannhäusera (*Pod wzgórkami*) i przebranych w hellenistyczne kostiumy bohaterów prozy Louysa (*Afrodyte*, *Pieśni Bilitis*).

* Artykuł jest fragmentem przygotowywanej książki *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*.

¹ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*. Przełożyła M. Feldmanowa. Warszawa 1976, s. 29.

² Th. Gautier, *Panna de Maupin*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1958, s. 53.

Idąc śladem rekonesansu Kazimierza Wyki, przywykliśmy uważać, że młodopolski hedonizm jest dość odległy od perwersyjnej i wyzywającej zmysłowości literatury europejskiego *fin de siècle'u*. Że jest znacznie prostszy, mniej wyrafinowany, za to jednoznacznie rozpaczliwy, że przede wszystkim „gra rolę narkotyku budzącego krótkotrwale zapomnienie”³. Istotnie, wystarczy porównać pragnienia bohaterów Arcybaszewa lub Gide'a z marzeniami hedonisty Tetmajera, by dostrzec zasadnicze różnice.

Rozkosz jest celem życia. Raj jest synonimem rozkoszy absolutnej, a wszyscy tak albo inaczej marzą o raju na ziemi⁴.

Ach, obraz życia, Natanaelu, jest dla mnie: pełnym soku owocem na warzach pełnych pożądania⁵.

Jedno mam tylko pragnienie: rozkoszy,
bo rozkosz tylko wiedzę ćmi i zgłusza,
energię myśli gnie, zadumę płoszy,
a nieszczęśliwa jest wążąca dusza.

(K. Przerwa-Tetmajer, *Preludia*, XV)⁶

Słyszymy wyraźnie niespójny dwugłos: z jednej strony radosny postulat rozkoszy-prawdy, rozkoszy-wartości, z drugiej zaś propozycja hedonizmu jako lekarstwa, stępującego świadomość powszechnego cierpienia. Zresztą wartość tego lekarstwa była dość wątpliwa. Tetmajer wiedział, że

w duszy jest zawsze coś na dzień,
co wśród użycia pragnie, wśród rozkoszy żąda
(*Koniec wieku XIX*, P 156)

Wobec takiej samowiedzy hedonistyczna terapia nabierała wymowy zgola tragicznej.

Wyka podkreślając ewazyjną i narkotyczną funkcję erotyki hedonistycznej akcentował jeden z aspektów postawy, która nigdy nie zyskała aprobaty moralistów i filozofów kultury. Przeciwnie, łatwo sprzymierzała przeciw sobie reprezentantów przeciwstawnych światopoglądów. Żaden z obrońców wartości etycznych — pojmowanych społecznie czy metafizycznie — nie lubił leniwych eskapistów, którzy nad pracę i obowiązki przekładają przyjemność i piękno. Stąd słowa potępienia

³ K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 47. Na początku stulecia o erotyce-narkotyku pisał P. Chmielowski w artykule *Najnowsze prądy w poezji naszej* („Przewodnik Naukowy i Literacki” 1901).

⁴ M. Arcybaszew, *Sanin*. Przełożył St. L. Warszawa 1920, s. 26.

⁵ A. Gide, *Pokarmy ziemskie*. Przełożyła M. Leśniewska. Kraków 1981, s. 136.

⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*. Warszawa 1980, s. 295. Wszystkie cytaty poezji Tetmajera z tego wydania, oznaczonego dalej skrótem P. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

kierowane pod adresem poszukiwaczy rozkoszy⁷. Autor niniejszego studium nie pretenduje do roli moralisty. Popęłiłby też znaczne uproszczenie, gdyby ograniczył się do „ewazyjnej” interpretacji hedonistycznej erotyki. Wykę usprawiedliwiała przyjęta przezeń metoda rekonstrukcji uczuciowości modernistycznej — łączył erotykę z innymi remediami na ból istnienia, takimi jak alkohol, narkotyki. Natomiast skupienie uwagi na erotyce hedonistycznej jako na szczególnej formie miłości pozwala dostrzec swoiste reguły mitologizacji, wyraźnie opozycyjne wobec innej wersji młodopolskiego erotyzmu — mitu chuci, eksponowanego zwłaszcza w twórczości Stanisława Przybyszewskiego.

Energia chuci przekształcała ludzki (społeczny) porządek w chaos. Związki miłosne wyrażała symbolika rozpadu, upadku, zatracenia. Zakochani podążali drogą destrukcji, dezintegracji. Swe życie przeistaczali w beład instynktownych odruchów, halucynacyjnych pragnień, zmysłowych fantazmatów. Relację ja—ty tworzył konwulsyjny rytm bolesnych zbliżeń i rozstań, kulminujący w śmierci. Chronotopem⁸ mitu chuci jest nieskończoność chaosu-orgii, gdzie zacierają się różnice między niszczącymi (pożerającymi) a niszczonymi (pożeranymi).

W erotyce hedonistycznej natomiast chaotycznej nieskończoności panoskomicznej energii został przeciwstawiony moment indywidualnej egzystencji, któremu sens nadawała maksymalna intensyfikacja zmysłowych przyjemności. Sytuacja miłosna rozgrywa się na krawędzi życia, w cieniu śmierci. Jest chwilą odzyskanej tożsamości i aktem protestu wobec otaczającej — i determinującej ją — rzeczywistości.

Nim śmierć zgonną pieśń zagędzie,
Czarę życia wysącz do dna,
Zanim mgła zapomnień głodna,
W koło mąk nas razem wprzędzie!
[.]
Potem wpij się mi we wargi,
Ogniem wtul się w moje ciało
I z melodią krwi zszalała
Ruńmy w przepaść klątw i skargi!...
(A. Schröder, *Evoë!*)⁹

⁷ W epoce Młodej Polski hedonizm był przedmiotem ataków zarówno prawicy (m.in. T. Jeske-Choińskiego), jak i lewicy (L. Krzywickiego). Dla porównania warto przytoczyć współczesną opinię polskiego marksisty, J. Szewczyka (*Eros i rewolucja. Krytyka antropologii filozoficznej Herberta Marcuse*. Warszawa 1971, s. 43): „Zgadzam się tu całkowicie z M. Schelerem, że hedonizm jako zasada życiowa jest oznaką dekadencji czy też wręcz degeneracji procesów aktywności życiowej”.

⁸ Termin M. Bachtina (*Czas i przestrzeń w powieści*. Przełożył J. Faryno. W zbiorze: *Wokół problemów realizmu*. Warszawa 1977, s. 15), oznaczający „istotne współpowiązanie relacji czasowych i przestrzennych” w dziele literackim.

⁹ A. Schröder, *Chwile. Poezje*. Lwów 1907, s. 27.

Ja odejdę... choćby w noc nicości;
 Lecz raz jeden niech błysną krwi łuny,
 Niech się nerwy wyprężą jak struny
 W jeden akord, w jeden spazm miłości.
 (E. Leszczyński, *Ja odejdę*)¹⁰

Na świat, na świat, na jasne światło słońca
 Chcę patrzeć — żyć, ostatkiem patrzeć wzroku,
 Nim się pograżę w tym okropnym mroku,
 Gdzie nie ma nic, początku, ani końca!...

Do piersi mej, ty przytul się, dziewczyno!
 (F. Mirandola, *Carpe diem*)¹¹

W tym miejscu nie interesuje nas, czy podobne wynurzenia są wyrazem szczerych pragnień i zapisem autentycznych doświadczeń, czy jedynie retorycznym popisem „na temat”. Ważniejsze, iż w poezji Młodej Polski występują powszechnie i utrwalają stereotyp hedonistycznego przeżycia miłosnego: chwila najintensywniejszych doznań zmysłowych przewycięża (na moment!) absurd egzystencji¹².

Alex de Jonge w znakomitej książce *Dostojewski i wiek intensywności*, w której przeprowadził porównawczą analizę twórczości autora *Biesów* i Baudelaire'a, udowadnia, iż w drugiej połowie XIX w. „intensywność przeżyć” staje się wartością samoistną, swoistym imperatywem egzystencji. Nie jest jedynie wyrazem lękowej ucieczki przed życiem, lecz odpowiedzią na boleśnie odczuwaną pustkę. Wypełnia próżnię powstałą po utracie „absolutnych sensów”, obiektywnie ważnych wartości. „Wicher intensywnych przeżyć zostaje przeciwstawiony świadomości, normalności i umiarowi”. Siła zmysłowego doświadczenia okazuje się jedynym kryterium wartości, a subiektywna przyjemność — życiowym drogowskazem.

Intensywność przeżycia oddala nudę i całkowicie tłumi wszelką świadomość rzeczywistości. [...] Pełnia doznania staje się surogatem psychicznej całości¹³.

Z pozoru powyższe uwagi pasują do metafizyki płci Przybyszewskiego. Przecież według Przybyszewskiego „ekstaza erotyczna” jest najdo-

¹⁰ E. Leszczyński, *Poezje*. Kraków 1901, s. 57.

¹¹ F. Mirandola, *Liber tristium*. Kraków 1901, s. 67.

¹² Życie chwilą staje się hasłem epoki — podkreślał W. Feldman (*Współczesna literatura polska 1864—1918*. T. 1. Kraków 1985, s. 226): „Chwila — to wrażenie, podniecenie nerwowe [...]. Chwila — to w malarstwie nawet nie impresjonizm, lecz pointylizm [...]. Chwila — to impresjonizm w krytyce [...]. Chwila — to dziennik, zabijający książkę [...]. Chwila — to nerwy ze swymi spazmami rozkoszy i szalami bólu”. Głód wrażeń staje się ważnym tematem wczesnomodernistycznej liryki. Oto przykład wzorcowy: „Wrażeń! wrażeń mi dajcie! Niechaj dusza głodna / raz się wreszcie do woli nasyci, napije” (J. Żuławski, *Wrażeń!* W: *Poezje*. T. 4. Lwów 1908, s. 106).

¹³ A. de Jonge, *Dostojewski i wiek intensywności*. Przełożył A. Grabowski i. „Literatura na Świecie” 1983, nr 3, s. 25—26.

skonalszym środkiem odurzającym, pozwala zapomnieć o cierpieniu i śmierci. Lecz mit chuci otwiera perspektywy kosmiczne, które wiodą do chaosu. W orgii, w szaleńczym obalaniu granic „rzeczywistości” i „normalności”, w poszukiwaniu „zakazanych” rozkoszy znika zarówno intymność uczuć, jak i autonomia subiektywnego „ja”. Jednostka jest narzędziem, medium chuci.

Natomiast erotyka hedonistyczna uwypuklała intymność sytuacji miłosnej oraz chwilową co prawda, ale wyraźnie zaznaczoną autonomię przeżywającego podmiotu, subiektywnemu „ja” nadawała rangę absolu-tu. Uobecniała mit intensywnej chwili, przeciwstawiony wszelkim projektom życia pojmowanego jako ciągłość, trwanie, czy to w sensie indywidualno-biograficznym, metafizyczno-duchowym, czy — jak w micie chuci — w porządku biokosmicznym, hилоzoistycznym.

Rozproszaniu, dezintegracji, zatraceniu, tym wszystkim tendencjom odśrodkowym, które w micie chuci uzasadniały znikomość „ja” wobec energii *libido*, hedonizm przeciwstawiał „ja” zintegrowane natężeniem zmysłowego doznania.

Należy zauważyć różnicę między „intensywną chwilą” hedonizmu a „momentem” impresjonizmu czy „mitologią momentalną” Leśmiana¹⁴. Intensywna chwila rozkoszy wyłącza „ja” z ciągłości egzystencji. Natomiast w impresjonizmie i w poezji Leśmiana dostrzegamy nieustanną zmienność, znikliwość stanów, świat zostaje ukazany (oczywiście w każdym z tych wypadków inaczej) jako niegotowe, otwarte *continuum*.

„Ja” hedonistyczne nie przypomina też ekspansywnego „ja” romantycznego.

Przestrzennym modelem „ja” romantycznego jest „punkt, który staje się sferą”. Źródłem jego dynamiki jest miłość, która według słów Constanta „jest jedynie punktem świetlnym, zdaje się nam wszelako ogarniać czas”¹⁵.

W chaotycznej nieskończoności chuci nie sposób wyróżnić punktów ogniskowych, centralnych. „Ja” pożądające zostaje wchłonięte w niezróżnicowane żywioły natury.

W młodopolskim hedonizmie „ja” zmysłowe pojawia się jako błysk żaru (pragnienia) pośród ciemności. W przeciwieństwie do „ja” romantycznego niczego nie oświeśla. Jest samą percepcją. Swą aktywność ogranicza do sycenia się doznaniem. Sąd George’a Pouleta o André Gidzie doskonale charakteryzuje ową integrację-izolację w absolicie chwili:

¹⁴ Zob. A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*. W: *Liryka i logika*. Warszawa 1971, s. 31.

¹⁵ G. Poulet, *Romantyzm*. Przełożył P. Taranczewski. W: *Metamorfozy czasu*. Warszawa 1967, s. 438—440.

wszystko sprowadza się do chwili żarliwości, poza którą nie ma nic, chyba tylko zdolność przeżycia innej takiej chwili ¹⁶.

Mit szczęśliwej chwili nie mógł być przedstawiony przy pomocy tych samych środków, które służyły prezentacji mitu chuci. Perspektywę kosmiczną i naturocentryczną zastąpiła sytuacja intymna. Zamiast obrazów rozpetanych żywiołów, sugerujących agresywność kobiety-natury, pojawia się wyraźnie zaznaczony zmysłowo-emocjonalny związek „ja” i „ty”, celowo wyłączony z innych relacji (my—świat, my—społeczeństwo, my—natura). Patronkę chuci, Astarte, zastąpiła Afrodyta (Wenus), ideał zmysłowego piękna. Bezpośredni wyraz chaosu przeżyć ustąpił miejsca analizie wyrafinowanych doświadczeń. Orgię w nieokreślonej przestrzeni zastąpiła przemyślnie wyreżyserowana scena aktu miłosnego (lub gry miłosnej), gdzie wszystkie elementy (przedmioty, oświetlenie, kolorystyka, pejzaż) miały potęgować erotyczną delectację. Dysonans, napięcie, krzyk i frenetka — cechy wizji miłości-chuci — ustępują harmonii wartości estetycznych (pojmowanych klasycystycznie lub neoklasycystycznie, w duchu parnasistowskim) i przyjemnościowych.

Najwybitniejszy piewca rozkoszy, Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu pod znamienym tytułem *Zacisza* (sugerującym intymność, spokojne odosobnienie w opozycji do zgiełku świata i chaosu natury) wskazał główne warianty tematyczne i wyobraźniowe ujęcia młodopolskiego hedonizmu:

a) hedonizm seksualnego upojenia, wyrażony obrazowością aktu miłosnego i pejzażu ciała

Są te zacisza [...]
[.]
gdzie roztapiają się w niemoc uśmiechy
i z biodr i piersi zrywa się zasłona.
[.]
gdzie się upaja dosytu rozkoszą,
wspomnień zachwytem, wyczerpań niemocą, — —
gdzie całą słodycz wyssawszy z kobiety,
przed śmierci nie drży się wstającą nocą.
(*Zacisza*, P 208—209)

b) hedonizm artystyczny ¹⁷, w którym erotyczne przeżycie ogniскуje się wokół pięknego ciała przedstawionego w dziele sztuki lub

¹⁶ G. Poulet, *Punkt wyjścia*. Przełożyła W. Błońska. W: jw., s. 294. Mówiąc o intensywnej, żarliwej chwili należy pamiętać, iż badacze mitów właśnie w absolutyzacji momentu przeżyć dostrzegają specyfikę mitycznego sensu miłości. L. Kołakowski (*Obecność mitu*. Paryż 1972, s. 53) pisze np.: „spełnienie, którego oczekiwaniem jest miłość, ma być [...] takim obcowaniem, któremu brak obecności przypomnienia i brak perspektywy; w którym dochodzi do skutku totalne pochłonięcie przez teraźniejszość, wyłącznie rzeczy minionych”.

¹⁷ Porównanie dwu wzorów człowieczeństwa: naturalistycznego i artystycznego, przedstawił B. Suchodolski (*Przedmowa*. W: E. Morin, *Zagubiony paradygmat — natura ludzka*. Przełożył R. Zimand. Warszawa 1977, s. 6—9).

traktowanego jako przedmiot estetyczny; w tym wariancie hedonizmu dużą rolę odgrywa specjalnie ukształtowany, wyidealizowany pejzaż:

gdzie plamy słońca kładą się na cieniu,
jak złote wyspy na mórz ciemnej toni,
gdzie czasem cicho przelatuje mewa
lub słowik z krzewów różanych zadzwoni.

(*Zacisza*, P 208—209)

Apoteoza chwili upojenia

W porównaniu z utworami o tematyce miłosnej modernizmu europejskiego erotyki młodopolskich hedonistów mogły się wydawać zgoła niewinnymi wprawkami. Ale na tle konwencji poezji miłosnej obowiązujących w literaturze polskiej były nie mniejszą osobliwością niż metafizyka płci Przybyszewskiego. Wbrew tradycjom naszej liryki Tetmajer ostentacyjnie ukazał chwilę rozkoszy jako autonomiczny mikroświat, nie podległy ani prawom natury, ani regułom życia społecznego, ani ocenom moralnym.

Erotyk hedonistyczny, absolutyzujący chwilę rozkoszy, nie tylko kontrastował z tradycją polskiej liryki miłosnej i z młodopolskim mitem chuci, lecz również przekształcał poetyckie wzorce namiętności utrwalone w kulturze Zachodu. Topika miłosna często wyrażała problematykę religijną, mistyczną. Za utwór archetypiczny można uznać *Pieśń nad pieśniami*. Jej różnorodne interpretacje, poczynwszy od alegorycznej wykładni Orygenesesa, w jednym są zgodne: zmysłowa miłość Oblubienicy i Oblubieńca symbolizuje miłość Boga do ludzkości (Izraela, Kościoła), eros jest widzialnym znakiem caritas, wyraża bezinteresowne oddanie, które integruje kochanków, nadaje ich życiu głębszy, moralny i religijny sens¹⁸.

Można przypuszczać, że Tetmajer w dialogu *Salomon i Sulamitka* celowo parafrazował *Pieśń nad pieśniami*, aby wzmocnić kontrast między autonomią „rozkosznej chwili” a projektami ciągłości życia. Kochankowie przechodzą przez wszystkie stadia podziwu i uniesienia do szczytowej ekstazy, którą wyraża obraz upadku w ciemność.

SULAMITKA

Obłok zasłania me źrenice, w otchłań upadam, w głębię ciemną...

SALOMON

W oczach mych skrzą się błyskawice, ziemia zapada się pode mną...

„Chwila to jedyna, gdy się o śmierci nie pamięta” — dodaje Salomon. Nie tylko o śmierci, ale i o prawach życia można w tym momencie zapomnieć. Gdy Sulamitka napomyka o dziecku, owocu szczęśliwej chwili, Salomon decyduje:

¹⁸ Zob. J. Salij, *Erotyka „Pieśni nad pieśniami” w interpretacjach teologicznych*. „Teksty” 1974, nr 1.

Kiedy poeta [...] łączy ekstazę mistyczną z uwielbieniem ciała ukochanej, [...] to naprawdę niesmak wzbudza

— narzekał Aureli Drogoszewski ²¹.

Nie kierując się ani zachwytem, ani niesmakiem, spróbujmy zrozumieć sens tego połączenia. W zakończeniu wiersza pojawia się ton wieloznaczności. Być może wzlot ku nieskończoności jest wyrazem buntu męskości przeciw kobiecym pułapkom. Może maskuje duchowe niezaspokojenie, tak bezpośrednio, z furią wyrażone przez Przybyszewskiego w *Pentateuchu*, albo skrywa mizoginizm (dynamiczny wzlot przeciwstawiony horyzontalnej linii kobiecego ciała, którego jedynym celem i przeznaczeniem jest seksualne zaspokojenie). A może pointa wiersza sugeruje, iż seks potrafi także rozbudzać tęsknoty metafizyczne.

Chcąc dokładniej zrozumieć osobliwości Tetmajerowskiego hedonizmu warto porównać *Lubię, kiedy kobieta...* z innymi prezentacjami aktu miłosnego w poezji Młodej Polski.

Nie spotykamy zbyt wyrafinowania. Najczęściej, jak w życiowej potoczności, akt miłosny wieńczy serię uwodzących zabiegów: najpierw uśmiech, westchnienie, uścisk dłoni, całus, „pragnienie w szal się rozrasta” ²², rozbieranie, zachwyt obnażoną, gra miłosna przesłonięta konceptualną wyliczanką dotyków, spojrzeń i pocałunków (A. Lange w *Pieśni o pocałunkach* jest najbardziej skrupulatny — całuje wszystkim: westchnieniem, snem, życiem i słowem; całuje wszystko: od oczu do „śnieżnej czary łona”; wszędzie: pośród pól, ale i na ulicy, i zawsze: od poranka do głębokiej nocy ²³; Romuald Minkiewicz w wierszu *Przyjdź, ukochana* nie wdając się w szczegóły zapewnia z pośpiechem: „Każdy kolejno kształt nagi utulę”). Wreszcie następuje kulminacja, której intensywność ginie w banalnych ujęciach. Siłę wyrazu osłabiały:

a) bezpośrednia ewokacja uczuć („szał, upojenie, rozkosz nieskończona” (R. Minkiewicz));

b) dosłowność opisu stanów fizjologicznych („tętna biją mi w skroni / [...] Krew mózg zalewa, okręgi pąsowe / Wzrok oślepią w kurczowej agonii” (A. Schröder)) ²⁴;

c) szablonowe ujęcia podobieństw między miłosnym spazmem i agonią, np.: „Lubieżne ciało spowiecie w kurczowej agonii” (H. Zbierzchowski) ²⁵;

²¹ A. Drogoszewski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer jako liryk*. „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 1, s. 340.

²² R. Minkiewicz, *Listy i pieśni miłosne*. Wilno 1922, s. 102.

²³ A. Lange, *Poezje*. Cz. 1. Kraków 1895, s. 38—39.

²⁴ A. Schröder, *Chwila*. W: *Chwile. Poezje*. Kolejne cytaty z tego samego utworu.

²⁵ H. Zbierzchowski, *Rozkosz*. W: *Impresje*. Kraków 1902, s. 18. Kolejne cytaty z tego samego utworu.

w łonie niech twoim dziecko zginie.
 [.]
 Li tylko to, co nie istnieje,
 o luba, nie podlega złemu. [P 186—187]

Ten krótki utwór otwiera rozległe możliwości interpretacyjne. Powierzchnowa lektura przywołuje kontekst oczywisty — myśl Schopenhauera: lepiej nie istnieć, nie mnożyć bytów, aby w ten sposób nie powiększać cierpienia. Natomiast maksimum niezwykłości mógłby wydobyc interpretator, odpowiadając na pytanie: czy owa miłość zmysłowości nie implikuje jakiejś osobliwej, perwersyjnej teologii? Pomijamy obydwie skrajne możliwości. Wybieramy trzecią interpretację, wyraźnie przylegającą do tekstu: naturalna płodność życia niszczy zmysłowy trans. Praca, prokreacja i śmierć przerywają pasmo rozkoszy. Należy więc za wszelką cenę zaprzeczyć prawom życia, zamknąć się w pięknej chwili, odseparować od biologii i przemijania.

Upadek kochanków w otchłań nie ilustruje etycznej winy, nie ma też nic wspólnego z działaniem pożerającej natury. Przeciwnie, oznacza odkrycie intymnej i momentalnej, niereligijnej „transcendencji”¹⁹. Tu właśnie, w czystej (autonomicznej) emocjonalności kochankowie mówią „nie” prawom natury i neglżują się z alegorycznych masek, które (w *Pieśni nad pieśniami*) czyniły ze związku erotycznego znak hierogamii i boskiego przymierza. Przeciwwstawiając „nagą chwilę” witalnemu trwaniu i duchowej miłości, Tetmajer odwracał idealistyczną hierarchię wartości. To, co zmysłowe i przyjemnościowe, stawiał ponad to, co duchowe i witalne²⁰.

W znanym liryku *Lubię, kiedy kobieta...* odnajdujemy bardziej skomplikowaną wersję apoteozy rozkosznej chwili, również polemiczną wobec tradycyjnych syntez erotyki i mistyki. Kochanek, delektując się bogatą gamą odruchów partnerki podczas miłosnego spełnienia, w finale utworu wybiega myślą ku nieokreślonej transcendencji — „w nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata”.

Odbiorca o gustach konserwatywnych przyzwyczajony był do łączenia miłosnej namiętności i mistyki, ale nie akceptował łączenia hedonizmu z topiką mistyczną.

¹⁹ A oto uwaga współczesnego filozofa katolickiego J. Durandeaux (*Wieczność w życiu codziennym*. Przełożyła L. Rutowska. Warszawa 1968, s. 208): „Niewątpliwie jest to [tj. akt miłosny] jedyny moment, kiedy człowiek w sposób całkowity i pełny dosięga absolutu poprzez doświadczenie doczesne”.

²⁰ Utwór Tetmajera jest niewątpliwie jedną z bardziej oryginalnych spośród młodopolskich interpretacji *Pieśni nad pieśniami*. W epoce Młodej Polski pojawiały się również utwory wyraźnie wtórne, które poza tytułem i formalnym układem dialogu nie miały nic wspólnego z biblijnym pierwowzorem (np. K. Kosinowski, *Pieśń nad pieśniami*. Kraków 1912).

d) ogólnikowe sakralizacje („w zwartych piersiach dyszy / Ciało poplątanych żądzą święta tajemnica” (Zbierzchowski)).

W finale miłosnego misterium błogość, znużenie i przesyt wtapiają się w cień śmierci („wyczerpanie, błoga chwila ciszy, / Sen długi wszystkich zmysłów, uczucie przesytu” (Zbierzchowski); „bezkresna cisza... / [...] A w piersiach coś rwie się... pęka i ... kona” (Schröder)).

Wiersze eksponujące akt seksualny przełamywały tabu, czyniły seks tematem równie godnym literatury wysokoartystycznej (liryki!), jak były nim dotąd wyidealizowana namiętność lub sentymentalna czułość. Lecz śmiałość w zakresie tematyki nie znajdowała potwierdzenia w planie wyrażania. Chwilę maksymalnej intensywności przedstawiano najczęściej jako konsekwencję stereotypowych zachowań erotycznych — od flirtu do „sprzęgu miłosnego”. Schemat ten pozwalał powiedzieć „wszystko” za cenę daleko idących uproszczeń. W pospiesznym wyliczaniu „konspektowo” zarysowanych sytuacji, w stopniowaniu pożądania według zasady przyczynowo-skutkowego następstwa ginęła autonomia kulminacyjnej chwili, zwłaszcza gdy podmiot liryczny drobiazgowo relacjonował fizjologiczne przeżycia i instynktowne odruchy.

Odmienne w liryku Tetmajera. Dostrzegamy tu połączenie intymnej bezpośredniości i dystansu, specyficzną „bezpośrednią pośredniość”. Kochanek jest zarazem uczestnikiem i obserwatorem, a przede wszystkim koneserem, znawcą rozkoszy, „mistrzem używania”. Wyznanie: „lubię” (kilkakrotnie powtórzone) nie informuje o aktualnym przeżywaniu, lecz podkreśla przemożną potrzebę zmysłowej delektacji, w której odczucie rozkoszy łączy się ze sprawnością reżysera aktu miłosnego i z dociekliwością obserwatora rozsmakowanego w sekretach szczegółach stosunku. Ów uczestnik-obserwator nie rejestruje bezpośrednio odczuwanych wrażeń, lecz rekonstruuje „wzorcowy” moment rozkoszy. W poetyckim studium „pięknej chwili” (można tu mówić o „akcie poetyckim”, podobnie jak mówimy o „akcie malarskim”) tworzy rzeczywistość integralną, niezależną od konwenansów flirtu i romansowych konwencji, obojętną wobec praw natury, skupioną wokół wartości estetycznych ukonstytuowanych przez miłosne przeżycie.

Integralność i absolutyzację „rozkosznej chwili” wzmacnia strofa ostatnia, o której wieloznaczności już wspomniano. Moderniści z upodobaniem opisywali obniżenie nastroju po stosunku. Objawy znużenia i niezaspokojenia miały potwierdzać pogląd o zwodniczym charakterze miłości.

Znikło, rozbiegło, rozprysło się!

[...] a Ty tu przy mnie [...], a oczy moje patrzą na Cię jak na coś obcego, dalekiego, tysiące mil ode mnie odległego, [...] czego chcesz ode mnie? Niczego Ci dać nie mogę — co wiąże nas razem? — nie wiem nawet, co mam z Tobą począć! ²⁶

²⁶ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*. W: *Wybór pism*. Opracował R. Taborski. Wrocław 1966, s. 58.

Niekiedy kontrast między rozkosznym napięciem „przed” a znużeniem „po” ma potwierdzać antynomię: miłość zmysłowa — miłość idealna. Po spełnieniu, gdy „żądza gaśnie, zaduma wstaje cicha, smętna...”

Białe członki twe w świetle księżycowym mięką;
zapominam, żem rozkosz czerpał z nich zwierzęcą,
myślę tylko, jak białą jesteś i jak piękną...
I żał mi, że oboje nie jesteśmy czyści...
że nie możesz tak przy mnie z ufnością dziecięcą
spać wśród lilii na łożu z jaśminowych liści...

(J. Żuławski, *Śpisz już*)²⁷

W kontekście całego utworu powyższe wyznanie nie przekonuje o wyższości miłości duchowej nad „zwierzęcą”. Raczej przypomina o słabości i bezradności mężczyzny, który bez oporów ulega instynktom, dopiero *ex post* fizyczne zmęczenie i psychiczny *katzenjammer* wywołują falę skrępowań i pragnienie czystości.

Podobnych dysonansów i sprzeczności nie dostrzegamy w liryku *Lutnie, kiedy kobieta...* W hedonistycznej chwili-absolucie poeta scala etap szczytowania, dynamiczną fazę przeżyć, z fazą statyczną, pełną uspokojenia i wyczerpania. Miłośnik-obserwator ujmuje w jednym niepodzielnym doświadczeniu perspektywę horyzontalną, wyznaczoną przez linię ciała znużonej kobiety, i wertykalną linię lotu myśli, przebijającą się ku nieskończoności. Ów wzlot ściśle powiązany z seksualną rozkoszą można uznać za swego rodzaju kodę miłosnej sonaty i granicę intensywności chwili. Pogląd ten potwierdza składnia ostatniej strofy. Kluczowe dla całego wiersza słowo „lubie” odnosi się nie tylko do przeżyć zmysłowych, ale i do tęsknoty metafizycznej, pojmowanej jako swoisty „produkt” rozkoszy. W całym utworze została konsekwentnie zachowana dominanta hedonistyczna. Przekroczenie granicy między grą zmysłów a igraniem z nieskończonością (co tak oburzało Drogoszewskiego) też zostało przedstawione z perspektywy konesera-zmysłowca.

Naśladowcy Tetmajerowskiej poetyki miłości już tylko powielali formalny schemat zakończenia (stan wyczerpania plus gest wertykalny). Tak np. Zbierzchowski zamiast finalnego akordu, potwierdzającego totalność hedonistycznej percepcji świata, wprowadził rokokowy ozdobnik, niweczący spójność chwili upojenia.

A potem wyczerpanie, błoga chwila ciszy,
[.]
Drobną rączką spłoniony Amor skrywa lica
I puszcza złotą strzałę w bezkresy błękitu.
(Zbierzchowski, *Rozkosz*)

Powraca banalna opozycja rozkosz—wstyd, raczej obca konsekwentnym hedonistom.

Hedonistyczną wizję świata uwiarygodniała spójność poetyckiej konstrukcji pięknej chwili-absolutu.

²⁷ Ż u ł a w s k i, *Poezje*, t. 1, s. 65.

Jak już zauważono, mit rozkosznej chwili tworzyły dwie współzależne zmienne: intensywność i momentalność, przy czym intensywność miała być tym silniejsza, im krótszy moment. W świecie zdezintegrowanym, pozbawionym porządkujących idei, nie było nic trwałego. Poszukiwacz trwałych rozkoszy przegrywał, padał ofiarą samooszustwa. Prawdziwym zdobywcą miłosnego szczęścia nie mógł być partner stałego związku, ponieważ uczestniczył w nieodwołalnym procesie obumierania piękna.

Odtąd patrzyłem i widziałem co dnia,
Jak czas zniszczeniem całował jej lica,
Jak piękno gasło niby w mgłę pochodnia,
A każdy dzień był jak nędzy granica.

Naprawdę zwycięża ten, kto umiera w momencie rozkoszy:

Tyś zgonu piękna nie widział, szczęśliwy,
[.]
[.]
Boś uniósł w oczach zamkniętych na zawsze
Jej nieprzemienne, nieśmiertelne piękno.
(L. Staff, *Zdobycz*)²⁸

Nowa wersja toposu *vanitas vanitatum* służy polemice z tradycyjnymi wzorami pełni życia. Sensu egzystencji nie wyznacza całość życiowej drogi, harmonijnie zbudowanej z przebywanych kolejno etapów, lecz siła subiektywnego momentu.

W lesie jej włosów błędę nieprzytomny
I niepamiętny, że wszystko przemija.
(Staff, *Zdobycz*)²⁹

Młodopolscy hedoniści, podobnie jak Gide, a później Proust, uważali, że „nie czas jest nam dany, ale chwila”³⁰. Nie zamierzali jednak (jak Proust) przekształcać chwili w trwanie. Ocalenie przed absurdem przemijania odnajdywali w umiejętności delektacji najintensywniejszą chwilą rozkoszy, nieważne nawet, czy utrwaloną w pamięci.

Nie pytaj, czym nas jutro nieznane ugości...
Kto mówił ci, że chwila jest mniej niż sto lat?
[.]
Padnij w ramiona moje miłością omdlałą
I pij mądrość rozkoszy, myślami bezwiedna.
Kto przeżyć jedną chwilę umie duszą całą,
Temu oddaje całą wieczność chwila jedna.

(L. Staff, *Radość i smutek szczęścia i chwili*)³¹

²⁸ L. Staff, *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1967, s. 858—860 (z tomu *W cień miecza*).

²⁹ *Ibidem*, s. 857.

³⁰ Poulet, *op. cit.*, s. 308.

³¹ Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 659 (z tomu *Gałąź kwitnąca*).

Niekiedy motyw *carpe diem* łączono z gestem mitycznych buntowników, szturmujących niebo i strąconych z niebiosów — Prometeusza i Lucyfera. Oto jak bohater sonetu Żuławskiego pociesza uwiedzioną dziewczynę:

Płakać — cieszmy się raczej! Myśmy niebu skradli
rozkosz jego najwyższą, myśmy w jednej chwili
wieki szczęścia tak błogo, choć szybko przeżyli!

Cierpim? — wszakże anieli z niebios niegdyś spadli
za to, że się ważyli piąć do szczęścia szczytu;
my tam byli! — więc żyjmy wspomnieniem zachwytu!

(J. Żuławski, *Ty mnie winisz*) ³²

Hedonistyczny erotyzm różnił się od innych terapeutyczno-ewazyjnych środków z dekadentckiego repertuaru. Alkohol, opium, tęsknota za śmiercią-wybawicielką, westchnienia do nirwany to remedia odurzające i kojące, osłabiające percepcję zmysłową. Natomiast erotyki hedonistyczne stwarzały iluzję spotęgowanej siły sensualnego odczuwania. Jednak słabością większej części tych wypowiedzi była natrętna deklaratywność. Monologi kierujące perswazję bezpośrednio do partnerki — pośrednio również odbiorcy narzucały ogólną wiedzę o przeżywaniu rozkoszy.

Podaj mi usta!... Chcę dziś wyssać z ciebie
Wszystko, co miłość twoja dać mi może...

(Z. Dębicki, *Podaj mi usta*) ³³

A ty, w blaskach mi rozkwieć pąsowe swe usta —
Niechaj życie nam młode przesumi w noc jedną.

(J. Pietrzycki, *Puchar*) ³⁴

Ten szczególny „formulizm” hedonistycznych erotyków powodował niekiedy przedziwne niespodzianki. Pojawiał się np. dydaktyzm *à rebours*, bezwzględny nakaz nieustannego używania i bycia młodym.

Pij wino, kochaj, pieść na śmierć, dziewczyno
I znów pij wino!

[.]

Hej! wiedz, że smutek jest u nas zakazem:

[.]

Bo myśmy młodzi i chcemy być młodzi.

(B. Butrymowicz, *Szalona młodość*) ³⁵

Zamiast momentu intensywności Butrymowicz przedstawił projekt życia — wiecznej młodości, skąd bez trosk wieku dojrzałego, wprost z ramion kochanki przechodzi się w nicłość śmierci.

Charakterystyczny dla poezji tej epoki nadmiar deklaracji i emocjonalnych stereotypów szczególnie raził w liryce, która miała przedsta-

³² Żuławski, *Poezje*, t. 1, s. 36.

³³ Z. Dębicki, *Ekstaza*. Lwów 1898, s. 122.

³⁴ J. Pietrzycki, *Refleksy światła*. Lwów 1905, s. 19.

³⁵ B. Butrymowicz, *Poezje*. Kraków 1897, s. 107—108.

wiać niepowtarzalny moment wzmożonej egzystencji. Moderniści pragnęli schronić się przed tyranią natury-chuci w wyizolowanej chwili pięknych przeżyć. Ale najbezpieczniej czuli się za parawanem słów uznanych za samoczynnie działające wehikuły doznań i uczuć. Zamiast transpozycji seksu pojmowanego jako przeżycie zmysłowej transcendencji („skok” poza prawa natury i reguły społeczne) proponowali serię słów-kluczy: „rozkosz”, „szał”, „upojenie”, „żądza”, „dreszcze”, które miały wprost, bezpośrednio demonstrować siłę przeżycia. W istocie wyrażały one jedynie przeświadczenie o uniwersalnej prawdzie postawy hedonistycznej, nie potwierdzone przekazem chwili wzmożonej wrażliwości.

W omówionej grupie utworów Tetmajerowski erotyk *Lubię, kiedy kobieta...* stanowi wyjątek. Ale bohaterowie utworów Tetmajera przekroczyli granicę, której większość hedonistów nie zauważyła, granicę między sensualnym upojeniem a estetyzującą delektacją.

W kręgu mitu Pigmaliona

Pośród zachwyty i głosów oburzenia jeden Irzykowski najwcześniej zauważył, iż w erotykach Tetmajera

nie ma wcale [...] pulsującej, szczerej zmysłowości. [...] to będzie grecko-posagowo-sienkiewiczowska zmysłowość [...], a chodzić będzie w niej tylko o kreślenie tego, co jemu się zdaje *succus rei*, tj. namiętność. Tymczasem w zmysłowości szczerześć nie obejdzie się bez brutalności, bez nazw⁸⁶.

Irzykowski ganiąc Tetmajera mimo woli dotknął ważnej kwestii dla zrozumienia młodopolskiego hedonizmu, mianowicie wskazał dwa odmienne style erotyki: „szczery, bezpośredni” i „grecko-posagowo-sienkiewiczowski”, estetyzujący. Jednak autor *Pałuby*, powieści tak podejrzliwej wobec emocjonalnych stereotypów, nie dostrzegł tym razem, iż tzw. „szczerą zmysłowość” w poezji modernistów polegała najczęściej na imitowaniu życiowych banałów, na epatowaniu odbiorcy swoistym „stylem zmysłowym”. Natomiast dość pogardliwie potraktowany przez Irzykowskiego drugi styl zmysłowości wyrażał charakterystyczne dla wrażliwości dekadencej odwartościowanie rzeczywistości i wstręt do natury. Zmysłowość „grecko-posagowa” izolowała (i chroniła) Erosa w sferze sztuczności (*artificiel*) i wyrafinowanej „mózgowości” (*cérébralité*)⁸⁷.

⁸⁶ Sąd K. Irzykowskiego z 1897 roku. Cyt. za: K. Wyka, *Młoda Polska*. T. 1. Kraków 1977, s. 277–278. O estetyzującym erotyzmie Tetmajera zob. też uwagi J. Krzyżanowskiego (wstęp W: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje wybrane*. Wrocław 1968, s. XXXVIII–XXXIX. BN I 123). Wspomina on także o związkach poety z parnasizmem (*ibidem*, s. XLIX–L).

⁸⁷ Jak pisze M. Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 344–345): „Ideał *artificiel*, sztucznej natury” jest przede wszystkim „symbolem buntu przeciw prawu prze-

Hedonizm artycyjalistyczny zastępował intensywność seksu analizą wrażeń wywołanych przez jakości estetyczne, promieniujące z przedmiotu pożądania. Dynamikę miłosnego aktu zastąpiła kontemplacja ciała-posagu, ciała — dzieła sztuki, umieszczonego niekiedy w sztucznym arkadyjskim pejzażu. Moment upojenia, dionizyjskiego szaleństwa zamieniał się w apolliniński spokój zachwyty wywołanego uprzedmiotowioną cielesnością.

Na artycyjalistyczną erotykę Młodej Polski znaczący wpływ wywarł parnasizm. Théodore de Banville i Leconte de Lisle nawiązywali do antycznego ideału piękna, w którym zgodnie z tradycją Winckelmannowską dostrzegali przede wszystkim „szlachetną prostotę i spokojną wielkość”³⁸.

Leconte de Lisle w *Poèmes antiques* namiętnej Cyprydzie przeciwstawiał Venus z Milo, „symbol porządku i harmonii uniwersalnej”³⁹. Posąg bogini jest również dowodem doskonałości kunsztu artysty. Rzeźbiarz, petryfikując ciało w niezmiennej formie, wyzwala je od namiętności i przemijania, wyjawia w kształcie posagu wieczną ideę radosnego spokoju.

W siłę, w geniusz obleczon najświętszy marmurze,
O bogini zwycięska, urodą wspaniała,
Błyskawicy, Harmonii dorównasz naturze;
[.]
Nigdy szloch w twojej piersi kamiennej nie gościł
Ni płacz ludzki nie przyćmił blasku twej urody.
[.]
Spraw, niechaj złotym rytmem myśl moja wypływa,
Jako do kształtnej formy kruszec wyciekł boski⁴⁰.

Utwór de Lisle’a, zawierający apologię piękna zaklętego w marmurze („*poème de marbre*”) ⁴¹, można uznać za wzór tej odmiany młodopolskiej poezji erotycznego hedonizmu, w której dominował „kompleks Pigmaliona”. Z „kompleksem Pigmaliona” wiążemy taką sytuację poe-

mijania, symbolem opozycji wobec Natury, w której nie wszystko jest godne pochwały, z której podstawowym prawem: śmiercią, nie można się pogodzić. Jest sygnałem oznaczającym zatrzymanie się czasu”. Według M. Praza (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żaboklicki. Warszawa 1974, s. 288) dekadenski artycyjalizm jest formą „sadystycznego zniewolenia natury”. Zob. też J. Pierrot, *L’Imaginaire décadent (1880—1900)*. Paris 1977.

³⁸ J. J. Winckelmann, *Myśli o naśladownictwie greckich dzieł w malarstwie i w rzeźbie*. Przełożyła O. Dobijanka-Witczakowa. W: *Filozofia niemieckiego Oświecenia*. Warszawa 1973, s. 495.

³⁹ P. Martino, *Parnasse et Symbolisme (1850—1900)*. Paris 1925, s. 52.

⁴⁰ L. de Lisle, *Venus z Milo*. W: *Poezje*. Wybrał i opracował J. Strassburger. Warszawa 1980, s. 96—97 (tłum. K. Knothe).

⁴¹ Zob. R. Canat, *L’Hellénisme des romantiques*. T. 2. Paris 1953, s. 211—258.

tycką, gdzie głównym ośrodkiem estetyczno-erotycznych wzruszeń jest kobiecy portret (akt) lub posąg.

Poeeci Młodej Polski odkryli erogenność dzieł sztuki. Najprostszym sposobem ożywiającym erotyczne treści obrazu była ekfraz, poetycki opis dzieła malarskiego. W podobnych opisach nie tyle szło o przekład walorów obrazu na język poezji, ile raczej o wzbudzenie przekonania, iż arcydzieło jest najdoskonalszym przekąznikiem erotycznego doświadczenia, źródłem *delectatio amorosa*.

Uwagę konesera skupiały wartości estetyczne podziwianego dzieła i one właśnie pozwalały nawiązać intymny i kontemplacyjny kontakt z pięknem kobiecego ciała. W wierszu Tetmajera *Danae Tycjana* obserwator obrazu identyfikuje się z perspektywą widzenia nie przedstawionej przez artystę postaci pożądliwego Zeusa.

Nagie jej ciało widzi i błękitu
jej wielkich cudnych źrenic blask przymglony,
senny, wśród boskiej rozkoszy zachwyty.
(*Danae Tycjana*, P 386)

Ekfraz stała się okazją do przedstawienia „wiecznej” chwili zmysłowej przyjemności.

Obserwator *Ledy*, posągu Michała Anioła, przyjmuje punkt widzenia znamieny dla młodopolskiego Pigmaliona. Jest marzycielem, który bierze poddaje się erogennej atmosferze emanującej z obrazu.

Nagości owej promiennego czaru
w żadnym się słowie wypowiedzieć nie da;
myśli się mrocą od zmysłów pożaru
i od rozkoszy, jaką czuje Leda.
(*Leda*, P 204)

Obserwator imaginacyjnie uczestniczy w rozkosznej chwili uwiecznionej przez renesansowego mistrza. Nie ożywia postaci jak w pierwotnej wersji mitu Pigmaliona, lecz nawiązując intymną więź z przedmiotem podziwu zostaje „wchłonięty” przez rzeczywistość obrazu. Wyobrażenia erotyczna pobudzona wyglądem dzieła zamyka marzyciela w świecie zmysłowości całkowicie izolowanym od rzeczywistości pozaartystycznej. Aktywność marzyciela ogranicza się do pasywnej kontemplacji doskonałego piękna, nie usiłuje zawładnąć podziwianym przedmiotem, nie wzbogaca go ani nie przekształca. Jakież bowiem atrybuty piękna można dodać do kształtu doskonałego?

Romantycy i młodopolscy wyznawcy „religii miłości” kreowali obraz ukochanej, natomiast hedonista-Pigmalion ulegle poddawał się aurze emanującej z obrazu, posągu, rysunku. Spotkanie ze zmysłowym ideałem kobiecości przedstawionym w dziele sztuki wywoływało emocje silniejsze niż kontakt z żywą kochanką, pobudzało marzenia i sugerowało ich spełnienie (nie zakłócone kaprysami ciała) w percepcji jakości estetycznych.

I co się komu kiedy marzyć śmiało
w snach najgorętszych o kobiecym pięknie:
tu ma wcielone ręką mistrza śmiałą.

Stroną aktywną, nadawcą wrażeń i wzruszeń jest dzieło odsłaniające istotę „czystego”, nagiego” piękna, rozkoszny azył, w którym rządzą reguły sztuki klasycznej.

Skoro ciała kobiet zakłęte w posągach i uwiecznione na płótnach pozwalały hedonistom umknąć przed okrucieństwami natury i zamienić ulotną chwilę seksualnego upojenia na trwałą, ocalony z pułapek czasu stan erotycznej fascynacji, czyż zatem młodopolscy Pigmalioni pragnęli ożywić swe Galatee? Nie! W poezji Młodej Polski spotykamy częściej inwersję mitu: Anty-Pigmalion nie pragnie ożywić sztucznego piękna, lecz dąży do petryfikacji żywej kobiety w kształt posągu.

Teorię miłosnej petryfikacji moderniści mogli odnaleźć u Théophile’a Gautiera, ulubionego pisarza parnasistów.

Patrzałem na miłość w świetle starożytności coś niby na bryłę mniej lub więcej doskonałej rzeźby. [...] piersi dobrze osadzone i o dobrym zarysie, linia bioder spływa dość krągło, ramiona pulchne i dobre w typie. Z tej kobiety byłby niezły model, warto by z niej odlać to i owo. Kochajmy ją.

Zawsze byłem taki. Mam dla kobiet spojrzenie rzeźbiarza, nie kochanka ⁴².

Jedynym mankamentem posągu jest znieruchomienie (ta „*imprédictibilité*”, którą z kolei wysoko cenił de Lisle), zmusza bowiem patrzącego do przerywania kontemplacji i zmiany punktu widzenia w celu odkrycia wszystkich walorów podziwianej postaci.

Kobieta ma nad posągiem tę niezaprzeczoną przewagę, że obraca się sama w stronę, w którą sobie życzysz, gdy statuetkę trzeba obchodzić dokoła i dobrać punkt widzenia — co jest nużące ⁴³.

W podtekście erotycznej petryfikacji łatwo dostrzec lęk przed naturą, obawę przed niespodziankami życia.

Rozumiem doskonale posąg, nie rozumiem człowieka; gdzie zaczyna się życie, staję i cofam się bezradny, przerażony, jakbym ujrzał głowę Meduzy ⁴⁴.

W podobną motywację, choć wyrażoną nieco oględniej, uzbroił swego Pigmaliona Adam Asnyk. Wprawdzie jego bohater próbuje ożywić Galateę, lecz w końcu odkrywa wartość petryfikacji: posąg jest znakiem wieczności, nieprzemijalności piękna, pełni ważną funkcję moralną i wychowawczą, odwołuje od „żądzy”, kieruje ku „pięknościom ducha” ⁴⁵.

⁴² Gautier, *Panna de Maupin*, s. 222.

⁴³ *Ibidem*, s. 231.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 275.

⁴⁵ Zasadnicza różnica między Gautierem a Asnykiem czy Langem polega na tym, że autor *Panny de Maupin* wielbi w posągach piękno pogańskie („Chrystus nie zjawiał się dla mnie; jestem poganinem jak Fidiasz i Alcybiades” (s. 221), natomiast według Asnyka i Langego petryfikacja uobecnia ideał etyczny i metafizyczny.

Ty będziesz niebios jasnym objawieniem,
Przed którym dzikie plemiona ukłęką,
Czcząc w tobie boskie, nieśmiertelne piękno.

Piękność wystąpi jako nowa siła,
Co ponad żądzę zmysłową, namiętą,
Serca pokoleń będzie podnosiła.

(A. Asnyk, *Pigmalion*) ⁴⁶

Nieco później Antoni Lange podobnie (ale już bez akcentów moralizatorskich) projektował „posagowy”, „marmurowy” kształt wieczności.

Do spokoju my dążym. Spokój jest w marmurach.
W marmury się przemienić, w granit przelać ducha!
Zamknąć się w nieśmiertelnych liniach i konturach!

(A. Lange, *Rozmyślania*, LIV) ⁴⁷

A młody Kasprowicz tak opiewał powab dziewczyny wyzwolonej od niepokoju pragnień i przypływów namiętności:

I oto leży wyrzeźbiona w głazie,
Na wpół odziana, na współ odsłonięta,
Nęcała wdziękiem dziewiczych obnażeń;
Jej twarz namiętnej nie podlega skazie
I pierś nadmiarem pragnienia nie wzdęta.

(J. Kasprowicz, *Chwila zadumy*) ⁴⁸

Jeśli pojawia się wyraźne pragnienie ożywienia posagu, to przybiera formę retorycznej apostrofy (np.: „O zejdź z marmurów twego postumentu, / Afrodis biała!”), która jest tylko ozdobnikiem wypowiedzi wyrażającej fascynację pięknem posagów wkomponowanych w idylliczny ogród (*Ogród lesbijski*, P 360).

Gdy marzenia nadają posagowi pozór cielesności („Nie wiem, jaki czar tajny ożywił głaz chłodny. / Posąg miłością dla mnie żył w to złote rano...” (L. Staff, *Skarby*) ⁴⁹), to ów cud tylko potwierdza intuicję estety, że kontakt z pięknym przedmiotem przynosi więcej szczęścia niż spotkanie z żywą osobą.

Ja świętem marzeń pustki napelniłem wnętrze...
A raz szukając próżno wyśnionej, jedynej,
Posąg dziewczyny-m ujrzał na cokołu piętrze
Stojący w lesie... Usta wśród tęsknot godziny
W biel stóp jej wpilem... Były gorące... gorętsze
Niż stopy kochającej i żywej dziewczyny...

(Staff, *Skarby*)

⁴⁶ A. Asnyk, *Poezje*, Warszawa 1974, s. 527.

⁴⁷ A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*. Wybrał i wstępem poprzedził J. Poradecki. Warszawa 1979, s. 106.

⁴⁸ J. Kasprowicz, *Pisma zebrane. Utwory literackie*. T. 1. Opracował A. Loth. Kraków 1973, s. 111.

⁴⁹ Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 350 (z tomu *Dzień duszy*).

Marzenie i sztuka okazują się wartościowsze niż realna więź między dwojgiem osób.

Artyficielista inaczej patrzył na kobietę niż łowca prostych przyjemności czy cnotliwy małżonek. W żywej postaci dostrzegał albo odbicie prawzoru piękna, albo piękno konkurujące z najdoskonalszymi dziełami antyku i renesansu. Fascynowały go zawsze wartości estetyczne, nie naturalistyczne. W miłości nie szukał ani jedności istot (mit *androgyny*), ani fizycznego spełnienia. Nie kojarzył też zmysłowego piękna Galatei (jak niedawno jeszcze Asnyk) z „wieczystą ducha pięknnością”, z doskonałością etyczną. Dla młodopolskiego hedonisty miłość zamykała się we wrażeniach wywołanych pociągającym widokiem. Mógłby powiedzieć: miłość jest spojrzeniem. Spojrzeniem petryfikującym, które podziwiając „żywy ideał”, dąży — poprzez projekcję na żywioł kobiecości klasycznej formy — do opanowania owego żywiołu.

Tak patrzył na Eunice Petroniusz, arcywzór dekadenta w stylu „rzym-sko-verlaine’owskim”⁵⁰.

Patrz sam: czy Praksyteles, czy Miron, czy Skopas lub Lizyp stworzyli kiedy cudniejsze linie? Czy na Paros lub w Pentelikonie istnieje podobny marmur, ciepły, różowy i rozkochany?⁵¹

A oto spojrzenie modernisty:

A każdy ruch jej tak dziwnie jest miękki,
I takiej gracji biją z niego czary,
Jakby spod twórczej Praksytela ręki
Gejzer arcydzieł buchał na świat szary.

(W. Wolski, *Ronda purpurowe i egipsko-złote*)⁵²

Zgodnie z poglądami Wilde’a (nie sztuka naśladuje życie, lecz życie sztukę) młodopolski Anty-Pigmalion nie szukał w dziełach transformacji życia, lecz w żywych ciałach dostrzegał konkretyzację estetycznego ideału. Oto skojarzenia, wywołane widokiem dziewcząt grających w piłkę:

Zda się, że marmurowych dryjad lud wesoły
Ożył nagle, rzuciwszy kamienne cokoły,
I wskrzesił na chwil kilka cudowny sen grecki.

(L. Staff, *Gra w piłkę*)⁵³

Z „pigmalion’skim” porównaniem doskonale harmonizuje portret *voyeur’a*.

A lubieżny, zbudzony z snu sylen zdradziecki
Okłaskuje je skryty w poplątane bluszcze,
Gdzie fontanna, spadając, jak okłaski pluszcze...

⁵⁰ Zob. R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski. Warszawa 1964, s. 56: „Dekadent i dekadentyzm rozumiane w wersji rzymsko-verlaine’owskiej (jam jest cesarstwo... itd.) oznaczać by miały arystokratyczną (w sensie arystokratyzmu ducha, a nie pochodzenia), wędną kulturę przesyty, bezwolny estetyzm”.

⁵¹ H. Sienkiewicz, *Quo vadis*. Warszawa 1982, s. 226.

⁵² W. Wolski, *Mare tenebrarum*. Warszawa 1912, s. 62.

⁵³ Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 747 (z tomu *Uśmiechy godzin*).

Podobne wypadki voyeuryzmu (zob. też u W. Wolskiego: „Pieszczę wzrokiem, jak boa przyczajony, senny / [...] Spoza czarnej opony chłone w żądzę szale / Wschodnią, wonną, złocistą baśń twojego ciała”) ⁵⁴ uznawane przez klasyfikatorów dewiacji za wyraz tłumionego, niezaspokojonego seksualizmu można też interpretować jako pragnienie dystansu wobec „zwyczajnych” przeżyć zmysłowych, jako postawę „obcego”, „wizja”, który dlatego odczuwa rozkosz obserwując intymność innych, ponieważ nie musi uczestniczyć w biofizycznych aspektach miłości.

Młodopolski hedonista najczęściej przesłaniał dwuznaczności voyeuryzmu maską sakralnego podziwu, przybierał pozę poganina uległego bogini miłości.

Temu, co rzeźbił Wenus Pięknotylą,
twoje się ciało przed wiekami śniło,
a nigdy przez liść błądy róży białej
półton karminu nie przeświecał piękniej
ni się czarowniej kiedy uśmiechały
dwa śnieżne wzgórków słońcu... Patrz — i klęknij.
(*Kallipigos*, P 389)

Widok obnażonej dziewczyny nie prowokuje do seksualnego zbliżenia, lecz przybliża kontakt z daimonionem artystów Hellady, z archetypem piękna. Właściwie źródłem zmysłowej pełni przeżyć nie jest piękne ciało, lecz Ciało-Piękno, estetyczny absolut ⁵⁵. Tetmajerowski koneser pięknych ciał jakby sytuuje się poza kulturą judeo-chrześcijańską. Doświadcza pogańskiego mistycyzmu (apollinińskiego, nie dionizyjskiego jak bohaterzy Przybyszewskiego), spływa nań łaska Wenus ⁵⁶, odczuwa zmysłowo-duchową harmonię, jak

⁵⁴ Wolski, *Mare tenebrarum*, s. 57.

⁵⁵ O popularności estetyzującego i „petryfikującego” spojrzenia świadczy m.in. wypowiedź autora albumu śmiałych, jak na owe czasy, aktów kobiecych W. Kłossowskiego (*Kobieta i jej wdzięki*. Warszawa 1905, s. 18): „podczas patrzenia z zachwytem na piękną kobietę nie powinniśmy odczuwać ani na chwilę płciowego podrażnienia. Nie ma bowiem w takim wypadku najmniejszej różnicy między pięknnością kobiety a pięknnością precudnego utworu sztuki, jak np. rzeźby lub obrazu [...], patrzenie na piękną kobietę ma w sobie z obserwacji czegoś wiecznego”.

⁵⁶ O „religii” Wenus traktowało dziełko P. Piobba (*Moralność rozkoszy. Wenus, magiczna bogini ciała*. Przekład z włoskiego. Warszawa 1910), w którym autor z wielką pieczołowitością starał się zrekonstruować istniejącą rzekomo ongiś obrzędowość i etykę hedonizmu. Wenus Tetmajera bliższa jest „Afrodycie niebiańskiej” niż „Afrodycie wszetecznej” (ale identyfikację z tą pierwszą uniemożliwia programowy estetyzm, dominujący w obrazie Tetmajerowskiej Wenus). Platonskie rozróżnienie dwu postaci bogini miłości odgrywało ważną rolę w pismach W. Sołowiowa (*Smysł miłości*, 1892) i J. N. Bierdiajewa (*Nowożytne religioznośne zrozumienie i obsceniczność*, 1907). Zob. też szkic M. Łopuszańskiej *Typ kobiety współczesnej w najnowszej powieści naszej* („Pogląd na Świat” 1902, nr 3).

[...] ci rzeźbiarze, co Wenus promienną
 nigdyś w paryjskim marmurze kowali,
 chodzili cisi, senni między ludem —
 oni widzieli cud i żyli cudem...

(*Ekstaza*, P 392)

Nie próbuje zawładnąć partnerką, ani też nie usiłuje, jak bohater erotyków idealistycznych, „uściskiem spojrzeń” sięgnąć „głębin jej duszy”. W nagim ciele dostrzega grę czystych form, przeżywa synestezyjną jedność wrażeń muzycznych, plastycznych i erotycznych, odkrywa harmonijny raj — powiedzmy paradoksalnie, „zmysłowej idealności”.

Nie widzę, słucham cię oczyma, biała!
 Nagości twojej linie i kolory
 w hymn mi się łączą jeden różnowzory,
 w muzykę kształtu, w pieśń twojego ciała...

Melodią jesteś i harmonią cała!

(*Ekstaza*, P 392)⁵⁷

Utożsamić fizyczne walory kobiety z wartościami estetycznymi, w konkretności ciała dostrzec odbicie prawzoru piękna, doznać podwójnego olśnienia: ujrzeć żywą boginię i uposażone ciało, wyłączone na moment spod praw natury dzięki estetyzującemu spojrzeniu — oto praca wyobraźni artystów Anty-Pigmalionów. Spojrzenie petryfikujące cielesny konkret zarazem ożywiało ideał Piękna. Dość naiwnie więc brzmiało pytanie sugerujące alternatywę: posąg czy żywa dziewczyna?

I cóż jest lepiej wśród życiowych fal?
 Patrzyć na posąg nieruchomo wieczny
 Czy ścigać uśmiech dziewczyny serdecznej,
 Co mija szybko i odchodzi w dal? —

(A. Lange, *Posąg i dziewczyna*)⁵⁸

W *Ekstazie*, w *Kallipigos* i w innych „antypigmalionskich” erotykach Tetmajera na powyższe pytanie odpowiadają obrazy zbudowane zgodnie z zasadą metaforycznej identyfikacji ciała i rzeźby: posąg ciała, ciało posągu, żywy (tańczący) posąg, ciało-melodia itp. Ciało będące odbiciem mitycznego wzoru zyskuje szczególną wartość i autonomię. Nie jest przedmiotem seksualnych pragnień ani znakiem odsyłającym gdzie indziej, poza wyodrębniony obraz zmysłowej harmonii. Funkcjonuje jako erotyczno-estetyczny absolut, wartość sama w sobie, bez kontekstu etycznego, bez powiązań z naturą.

⁵⁷ Wenus Tetmajera (przykład apollinińskiej religii „postaci”, która jest „kontemplacją czystych form”, „obserwacją postaci”) jest przeciwieństwem Astaroth Przybyszewskiego (przykład dionizyjskiej religii „popędu”). O wspomnianych wyżej typach religii zob. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1978, s. 654—656.

⁵⁸ A. Lange, *Pocałunki*. Warszawa 1926, s. 25.

Kult ciała-posągu niekiedy sugerował estetyczną transcendencję, perspektywę nieskończonego poszukiwania Piękna.

Leopold Staff przedstawiając omyłkę Pigmaliona krytykował też antypigmaliońskie próby utożsamienia konkretnej kobiety z archetypem piękna. Wędrowiec oślepiiony pięknem białej Wenus budzi posąg

[...] na pieszczot uściski,
Na rozkosz w nieprzytomnych dni i nocy ciągu.
[.]
[...] na ogień i miłość.

(L. Staff, *O, Kallipygos*)⁵⁹

Ożywiona bogini odrzuca możliwość wcielenia, byt biologiczny uznaje za degradację w porównaniu z „nieśmiertelnością głazu” i, co ważniejsze, ujawnia urazę skrytą w postawie Pigmaliona: zawiść śmiertelnika wobec ponadczasowych wartości dzieła sztuki.

Chyba rozpacz cię zmusza, zazdrością bezsenna,
Zawidzić mi boskiego szczęścia, żem kamienna.

(L. Staff, *O, Kallipygos*)

W ostatniej części tryptyku wędrowiec odnajduje współczesne wcielenie nieśmiertelnej Wenus w neapolitańskiej kurtyzanie i wygłasza doń płomienną mowę, pełną idealizacji i sakralizacji. Odpowiedź zdegradowanej bogini odsłania podwójną omyłkę wielbiciela. Po pierwsze, Wenus-kurtyzana odrzuca przypisywaną jej rolę rozkosznej pocieszycielki, wraca „w marmur posągu, w chłód bieli”. Po drugie, archetyp piękna, poszukiwany ideał odsuwa w sferę niedostępnej Tajemnicy.

Nie znalazłeś! I dalej w dzień i noc bezradnie
Szukać będziesz! Nie jam jest, którą śniłeś w głuszy.
Inny posąg bez skazy kochasz w głębi duszy,
Ow zawsze najpiękniejszy, od wieków bez zmiany
Leżący dotąd w ziemi, ów — nie wykopany...

Poszukiwacz estetycznego absolutu spotyka jedynie niedoskonałe media, znaki, które kierują do odległego, być może niedostępnego ideału. Żywa Wenus, portowa dziewczka, odsyła wędrowca nie do posągu białej Kallipygos, który okazuje się też tylko jedną z niedoskonałych wersji ideału, lecz do nieznanego praposągu. Do opozycji: żywe ciało — posąg, Staff dodał jeszcze trzeci element: posąg-tajemnicę, ukryty — znamienna paralela — tak w głębinach ziemi (prawzór kobiecości), jak i w głębi duszy (nieświadomości) artysty (ideał erotycznych marzeń).

Staff zdemaskował kruchość postawy artysty-artyficy. Zrelatywizował absolut erotycznego piękna, dobudowując doń wymiar głębi. Nieskończoność poszukiwania ideału, tajemnica ewokowana przez dzieło sztuki, dystans między pięknem ciała a idealnym wzorem piękna — te elemen-

⁵⁹ Staff, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 594 (z tomu: *Galąź kwitnąca*). Następne cytaty z tego samego utworu (s. 595 i 598).

ty światopoglądu symbolistów trudno było pogodzić z absolutnym i niepowtarzalnym, ale li tylko estetycznym doznaniem hedonisty. Artyficyalista nie poszukiwał ani spirytualnej nieskończoności, ani absolutu skrytego poza pięknym przedmiotem. Przede wszystkim usiłował zabezpieczyć swój receptywny i estetyzujący styl przeżywania przed napięciami charakterystycznymi dla kultury judeo-chrześcijańskiej (instynkty—etyka, ciało—duch).

W tym celu uciekał w świat pozbawiony antynomii, przywoływał obraz Arkadii, gdzie, jak pisał Kasprowicz,

[...] szczęścia śmiertelnych,
Nie zakłócały zaświatowe żądze
I była rozkosz związana ze życiem
(*Chwila zadumy*)

Mityczną przestrzeń rozkoszy moderniści sytuowali w pejzażu arka-dyjskim, w krajobrazie Południa, postrzeganym przez *medium* sielankę Teokryta, malarstwa Poussina, Bouchera i „antycznych” poematów Leconte’a de Lisle’a. Tu nie istniał konflikt między naturą a kulturą ani nie było miejsca dla namiętnego, nie zaspokojonego pragnienia. Triumfował apolliniński spokój⁶⁰.

W krainie niegasnącego słońca, nieskazitelnego błękitu, czystych kaskad i wiecznie kwitnących łąk akt miłosny potęgował aurę spokojnego i nieustannego świętowania, doskonale harmonizował z całością pejzażu.

Oliwny gaj, jasnymi sperlony owady,
od motylów tęczowy: w gazie blasku złotej
drzemie cicho, a w liściach radosne szczebioty
słyszeć skrytej przed słońcem radosnej gromady.
[.]
Cicho... srebrne milczenie słonecznej pogody...
Wśród trawy się kołysze grzbiet fauna kosmaty
I na nim splot namiętny ramion dziewczki młodej.
(*W Arkadii*, P 390)

W erotycznej Arkadii upojenie łączy się z letargiem, zmysłowe odu-rzenie z estetyczną kontemplacją. W bezkonfliktowym świecie biernej zmysłowości jedynym działaniem jest przejście od zleniwiałego nasycenia do adoracji piękna, która prowadzi znów do uspokojenia, rozkosznego wyczerpania.

⁶⁰ Krytycy wrogo nastawieni wobec modernistycznego hedonizmu dostrzegali w obrazach zmysłowych krain Południa „mniejsze zło”. M. Zdziechowski (*Kazimierz Tetmajer. W: Szkice literackie*. Warszawa 1900, s. 252) pisał np.: „zmysłowość zakorzeniona jest tak głęboko w jestestwie ludzkim [...], że komu nie dano wznieść się na wyżyny wyzwolenia, ten nie może nie zamarzyć o mitycznych krainach pogodnej, słonecznej nasyconej zmysłowości, wolnej od trawiącego płomienia żądz”.

Omdlewał w okrag świat od światła i gorąca,
[.]

[.]
A ze srebrzystych pian Afrodis wyszła biała
[.]

blask ją osuszać biegł, woń obcierała z rosy,
u nóg jej śnieżnych legł ocean modrowłosy.

[.]
zefiry pieszczą ją z rozkoszy oszalałe,
ślizgają się od stóp po nogach jej do łona,
całują piersi jej i szyję, i ramiona,
spijają perły pian z jej zagieć i lubieżne,
w lotny okrążą tan jej uda smukłe, śnieżne,
z wolna się suną wzdłuż jej pełnych biodr, a potem
ku ustom z wonią róż wzlatują nagłym wzlotem.

[.]
złocisty szafir ócz owieją balsamicznie
i omdlewając już do stóp jej kornie padną...

(*Narodziny Afrodyty*, P 200—201)

W tym panerotycznym kosmosie wzorem działania żywiołów (i wzorem istnienia) jest delikatna pieszczota miłosna. Gdy w dysonantycznym świecie miłości-chuci dominowała zasada gwałtu, pożerania, pochłaniania, to w artycjonalistycznym hedonizmie istnieć znaczy pieścić i być pieszczonym. Pieszczota jest spoiwem bytów, zasadą emocjonalnego dialogu. W wierszu *Narodziny Afrodyty* istnieje wyraźny związek między estetyzacją i artycjonalizacją wszystkich elementów świata przedstawionego a ekspozycją delikatnej pieszczoty, będącej istotą związków miłosnych i źródłem rozkoszy (pieszczoty zefiru są wyrazem podziwu i hołdu, mogą też być interpretowane jako substytut aktu miłosnego). Klasyczne piękno, harmonia, delikatność i kunsztowność (Tetmajera inspirował słynny obraz Botticellego) — to jakości wspólne młodopolskim pejzażom Południa i wpisanym w nie sytuacjom miłosnym.

Atrybuty charakterystyczne dla krajobrazów Południa włączane były też w obrazy egzotycznych, narkotycznych krain rozkoszy. Będą to kraje „jasności i ciszy, / Omdleń upojnych i słodkich haszyszy” (Z. Dębicki, *Błogosławiona bądź, melodio cicha*)⁶¹ albo nieokreślona „złota kraina”, „Gdzie się rozpręga w wieczność chwila szczęścia złota...” (Wolski, *Ronda purpurowe i egipsko-złote*)⁶².

Elementy wyidealizowanych przestrzeni erogennych służyły również przekształceniu (w duchu hedonistycznej wizji świata) tradycyjnych przestrzeni symbolicznych wygnania, grzechu, upadku, np.: pustyni czy bliźniego raj.

⁶¹ Z. Dębicki, *Wybór poezji*. Warszawa 1913, s. 151.

⁶² Wolski, *Mare tenebrarum*, s. 62.

Pustynia, przestrzeń zagubienia, osamotnienia i uciążliwego poszukiwania⁶³ w perspektywie hedonistycznej zamieniała się w radosną plażę. W poezji Tetmajera radosny pejzaż, pozbawiony cech negatywnych (złoty piasek, ciepły powiew wiatru, blask słońca, które oświeśla i opala, ale nie niszczy) tworzy jubilerską oprawę dla ciała nagiej kobiety, przedmiotu podziwu umieszczonego w centrum przestrzeni.

Egipcjanko, której piasek złoty
objął formą nagie kształty ciała,
urodzona do bogów pieszczoty,
w skwarze słońca nago ocieżała;
[.]
Egipcjanko — w twej piękności świętej
oczy topią się z dala patrzące...
(*Egipcjanko tam na złotym piasku...*, P 778)

Podobnie biblijny raj, miejsce pierwszego grzechu, przeistacza się w azyl ziemskich rozkoszy. Miłosne zbliżenie Adama i Ewy (podobnie jak „fauna” i „dziewki młodej” w cytowanym wierszu *W Arkadii*) rozgrywa się w sennej aurze południowej sjesty. Wieńczy harmonijną symfonię barw, woni, refleksów światła.

Słońce roztapia błękit i ziemię rozłśniewa,
złotem spłynęły rzeki, promienieją skały,
palą się hijacynty, lilie splomieniały,
pachną kwiaty i wonią wybuchają drzewa.
(*Wqż*, P 403)

Rolę kusiciela-węża przejął blask słońca. Oświetlając (niczym reflektor w teatralnym spektaklu) i pieszcząc ciało Ewy, stwarza je na nowo dla pożądającego spojrzenia Adama. Świetlny spektakl zharmonizowany z błogim pejzażem zaprasza do uczestnictwa w bezgrzesznej zabawie.

Adam patrzy i widzi to światło na włosach,
na ustach jej, na oczach, na piersiach i łonie,
widzi, jak między uda pieściwie się wkrada,

widzi, jak Ewa leży bezwładna i biała,
jak w tych opłotach światła omdlewa i płonie —
i utonął w jej objęć otwartych niebiosach.

Zastąpienie symboliki węża symboliką światła zmienia sens mitycznego zdarzenia. Akt miłosny pierwszych rodziców nie burzy rajskiej harmonii, ale przeciwnie, potwierdza ją i wzmacnia⁶⁴. Miłosny „upadek”,

⁶³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka — otchłań — pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*. W: *Somnambulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.

⁶⁴ Na ten temat pisze też Z. Dębicki (*Kuszenie Ewy*. W: *Kiedy ranne wstają zorze*. Lwów 1907, s. 63). W „religii” *Wenus* miłosny spazm rozkoszy miał być najważniejszym sakramentem (komunią) — zob. Piobb, *op. cit.*, s. 94.

zatonięcie, nie jest regresem w sferę ciemności jak w micie chuci, lecz prowadzi do uczestnictwa w zmysłowo-niebiańskiej grze blasków i ciał.

Perspektywa hedonizmu artycyjalistycznego (pigmalionizm, antypigmalionizm, przestrzenie miłosnej Arkadii) wskazywała możliwość bezpiecznej (bez zagrożeń ze strony instynktów i „kobiety fatalnej”) delektacji Pięknem-Erosem w specjalnie zaprojektowanym azylu, w momentalnej i wyidealizowanej czasoprzestrzeni izolowanej od życia. Wśród młodopolskich wzorów erotyki estetyzujący hedonizm był jednym z etapów znamienego dla epoki procesu oddalania doświadczeń miłosnych od Natury (oraz od akceptowanych społecznie związków interpersonalnych) i przenoszenia ich w krainy Sztuki (gdzie królował egotyzm, fascynacja partnerem uprzedmiotowionym) i — w wersji najśmielszej — perwersji spajającej w jedność przeżyć *eros* i *thanatos*⁶⁵. Od pięknych posągów wiało chłodem śmierci.

⁶⁵ Zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.