

Grzegorz Igliński

Magiczne widzenie świata : spotkanie tradycji śródziemnomorskiej ze wschodnioeuropejską w "Narodzinach wiosny" Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje tematu odrodzenia przyrody

Przegląd Wschodnioeuropejski 1, 351-360

2010

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.

GRZEGORZ IGLIŃSKI

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

MAGICZNE WIDZENIE ŚWIATA
Spotkanie tradycji śródziemnomorskiej
ze wschodnioeuropejską w *Narodzinach wiosny*
Kazimierza Przerwy-Tetmajera i malarskie realizacje
tematu odrodzenia przyrody

Z uduchowieniem czy wręcz z „ubóstwieniem” (nasyceciem „boskością”) natury zetkniemy się u Tetmajera wcześniej i później. Przykładem *Narodziny wiosny* z drugiej serii *Poezji* (Kraków 1894), gdzie nieśmiertelny duch życia (słońce) budzi z letargu boga wody, boginię wonnych ziół i boga lasów. Dzięki tym bóstwom rodzi się wiosna, wyczarowują ją one swoim magicznymi „gestami”: bóg wody uderza głową w lód i suszy ją w słońcu, bogini wonnych ziół rozpuszcza swoje włosy i rzuca wokół miłosne spojrzenia, bóg lasów splata „wian dębowy” na swą głowę i stara się rozkołysać „drzew gałęzie i konary”. Na końcu widzimy „brodatych faunów huf i śnieżne nimfy”, próbujących wspólnie „wytkańczyć” wiosnę.

Brodatych faunów huf i śnieżne nimfy społem,
za ręce wzięwszy się, płasają nadzy kołem
na łące, kędy blask od słońca złoty pada – –
przy cudnej wiatru grze tam płąsa bóstw gromada,
świat pachnie, lśni się w krąg i jakaś moc miłosna
lubieżnie pieści go... Rodząca wstała wiosna.

(*Narodziny wiosny*, s. 203)¹

Wiosna to jeden z ulubionych motywów mitologicznych, literackich i ikonograficznych w sztuce zachodniej². W starożytnej Grecji utożsamiano ją z Korą-Persefoną, której odpowiednikiem w Rzymie była Prozerpina. Tradycyjnie wiązano

¹ Wszystkie fragmenty utworów Tetmajera przytaczamy według wydania: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.

² Największą uwagę przyciąga po dziś dzień obraz Sandro Botticellego *Primavera* (*Wiosna*, ok. 1482, tempera na desce; Galleria degli Uffizi, Firenze).

z wiosną Afrodytę (Wenus)³ oraz Erosa, ale też i inne bóstwa. Występujący w wierszu Tetmajera bóg wody, bogini wonnych ziół i bóg lasów nie mają imion. W wielu jednak mitologiach i wierzeniach z takimi bóstwami się spotkamy, przykładem Chnum (Knum) – bóg wody w starożytnym Egipcie, Enki – pan słodkiej wody w mitologii sumeryjskiej (jego odpowiednikiem w mitologii babilońskiej jest Ea), Nix (Näcken, Nøkken, Näkki, Nixy, Nixe) – duch opiekuńczy wody w mitologii i folklorze germańskim i skandynawskim, Wodo – bóg wody w mitologii słowiańskiej, Tane – polinezyjski bóg lasów, Tapio – fiński bóg lasu, Pe’jul – bóg lasu, w którego wierzyli syberyjscy Jukagirowie, Borewit (Porewit, Porenut) – bóg lasów w mitologii słowiańskiej. Kontekst, w jakim usytuowane są *Narodziny wiosny* Tetmajera, zdaje się jednak sugerować zwłaszcza tradycję mitologii grecko-rzymskiej. W układzie zbioru drugiej serii *Poezji* wiersz znajduje się między utworami *Narodziny Afrodyty* oraz *Leda*. Wątpliwości powinna przynajmniej częściowo rozwiązać przytoczona wyżej scena tańca faunów i nimf, wieńcząca *Narodziny wiosny*.

Przyglądając się bezimiennym bogom Tetmajera, można zatem pokusić się o ich mitologiczną identyfikację. I tak, bóg wody odpowiadałby rzymskiemu Neptunowi, który w przeciwieństwie do zestawianego z nim greckiego Posejda, nie jest tylko bogiem morza, ale szerzej – bogiem wód, chmur i deszczu. Z kolei bogini wonnych ziół, która pierwotnie, jak czytamy w wierszu, „naga polem szła”, sprawiając dotykiem swych włosów, że pole pokryła trawa „i szczaw zielono-rdzawy”, a następnie, objawivszy się w różanym krzewie, spowodowała swymi uśmiechami skierowanymi do słońca oraz rzucanymi wokół miłosnymi spojrzzeniami pojawienie się kwitnących „lilii, róż, narcyzów” – przypomina grecką nimfę pól, Chloris, która, jak opisuje ją Owidiusz w piątej księdze swojego poematu *Fasti* (nieukończony poetycki komentarz do kalendarza rzymskiego), ścigana przez Zefira, pod jego dotknięciem przekształca się we wspaniałą, piękną rzymską Flore, boginię kwiatów⁴. Być może aluzja dotycząca tej metamorfozy kryje się w następujących słowach wiersza:

Owiana ciepłem zórz, wiosennych tchem powiewów,
pieszczona wonią sfer, z różanych wyszła krzewów.

(*Narodziny wiosny*, s. 202)

Wcześniej czytamy, że bogini wonnych ziół „z pościeli miękkiej wstaje”, a tu, że wychodzi z różanych krzewów, niczym odziana w suknię z róż. Dostąpiła więc przemiany. Tak czy inaczej, obydwie postacie, grecka Chloris i rzymska

³ Miłość jest bowiem nieodłączną właściwością wiosny. Zob. M. Battistini, *Symbole i alegorie*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2005, s. 34–35.

⁴ Zob. Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław 2008, s. 201–202 (ks. V, 2, w. 202–234).

Flora, uchodziły za uosobienia wiosny. Dodajmy, że z Florą łączy się miłość zmysłowa i taniec. Ku czci Flory tańczono w święto wiosny – Floralia, charakteryzujące się sporą swobodą seksualną (magicznie wzmacniającą płodność bogini). Wenus, Chloris i Flora – które można zobaczyć razem na obrazie Sandro Botticellego *Primavera (Wiosna)* – a wraz z nimi cała przedstawiona tam scena, wywodzą się według badaczy wprost z *Metamorfoz (Przemian)* Owidiusza. Personifikacja Flory jako Primavera (Wiosny) pojawiła się też w renesansowej poezji florenckiej Angelo Poliziano i Lorenzo il Magnifico, czyli Wawrzyńca Wspaniałego, który jako mecenas sztuki opiekował się Botticellim⁵. Słynne *Narodziny Wenus* Botticellego (ok. 1482–1485, tempera na płótnie; Galleria degli Uffizi, Firenze) powstały podobno pod wpływem konkretnego utworu Poliziano, nadwornego poety Medyceuszy. Kto wie, czy *Narodziny Afrodyty* Tetmajera nie zostały zainspirowane tym obrazem. Nie bez powodu wiersz ten poprzedza *Narodziny wiosny*, łączy bowiem pojawienie się Afrodyty właśnie z narodzinami wiosny:

[.....]
 dźwięczący wybiegł szmer, lękliwy i radosny,
 zadrgała senność sfer, jak w narodziny wiosny.
 (*Narodziny Afrodyty*, s. 200)⁶

Tetmajer podąża jednak własną drogą i jego wiersze nie są bezpośrednią poetycką „ilustracją” czy „komentarzem” dzieł Botticellego (jak to jest w przypadku sąsiadującej z nimi *Ledy*, związanej z obrazem Michała Anioła), co nie znaczy, że nie mogły zostać obrazami tymi po części zainspirowane⁷. Chodzi o niektóre motywy. W *Narodzinach Afrodyty* są to przede wszystkim kwiaty róż

⁵ Obraz Botticellego omawia m.in. A. M. Kobos w internetowym periodyku kulturalnym „Zwoje”: *Primavera trwająca*, „Zwoje” [online] 1999, nr 2 (15), marzec – kwiecień, [dostęp: 26.03.2009] <<http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje15/text02p.htm>>.

⁶ Według S. Brzozowskiej, występująca w *Narodzinach wiosny* bogini wonnych ziół to po prostu sama Afrodyta. Badaczka pisze, że w wierszu tym „koloryt słowiański płynnie przechodzi w grecki mit, a w »bogini wonnych ziół« odbiorca rozpoznaje Afrodytę” (S. Brzozowska, *Klasyccyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 46). Być może taka interpretacja powtarzana jest za T. Sinko, który uznał *Narodziny wiosny* za słowiański wariant *Narodzin Afrodyty*, „gdzie Afrodycie odpowiada »bogini wonnych ziół«” (T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 254).

⁷ Szeroko problem ów rozpatruje J. Bajda (*Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003, s. 197–209), polemizując z dotychczasowymi opiniami na ten temat. Przy okazji omawiania *Narodzin Afrodyty* Sinko w ogóle nie wspomina Botticellego, wskazując za to analogie z parnasistami, głównie zaś wierszami Charles’a Marie René Leconte de Lisle’a: *Khiron (Khiron)* i *Helena (Helene)* – oba z tomu *Poèmes antiques* (Paris 1852) oraz *Porwanie Europy (L’enlèvement d’Europeia)*. Zob. T. Sinko, op. cit., s. 253–254.

(„różany płonał kwiat”, „płynęła kwiatów woń, jak lutni dźwięk, w przestworza”, „i kwiaty zaszeptaly”, „drzeć przestał róży kwiat”, „ku ustom z wonią róż wzlatują nagłym wzlotem”), wyraźnie zaznaczone też u Botticellego, gdzie pełnią ważną funkcję unosząc się w powietrzu⁸; drugim istotnym elementem obrazowania są zefiry, które w wierszu Tetmajera pieszczą swymi podmuchami ciało bogini, a u Botticellego sprawiają, że muszla z Wenus dopływa do brzegu (w rzeczywistości są to spleceni ze sobą małżonkowie – Zefir i Chloris, albo, jak podają inni interpretatorzy, dwa wiatry – Zefir i Auster⁹). *Narodziny wiosny* jeszcze mniej mają wspólnego z Botticellim niż *Narodziny Afrodyty*, poza tematem i omawianą wyżej boginią wonnych ziół, którą może coś łączyć z *Primavera*.

Nic dziwnego jednak, że literaturoznawcy, omawiający interesujące nas tutaj wiersze Tetmajera, wskazywali na Botticellego jako źródło inspiracji, chociaż można podać kilka innych znanych obrazów (także XIX-wiecznych) poświęconych wiosnie czy narodzinom Wenus (Afrodyty) – najrozmaitszych artystów¹⁰. Oba następujące po sobie utwory poetyckie są bliskie sobie pod względem stylistycznym i tworzą tematyczną parę o narodzinach, podobnie jak bliskie sobie są *Narodziny Wenus* i *Primavera* Botticellego, dzieła powstałe mnie więcej w tym samym czasie, operujące zbliżonym do siebie rysunkiem,

⁸ Według Anakreonta róża zrodziła się ze śnieżnej piany pokrywającej ciało Afrodyty (zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 44).

⁹ Zob. *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieła*, red. nac. E. Dołowska, cz. 41: *Sandro Botticelli*, Warszawa 2002, s. 19. Na obrazie Botticellego występuje jeszcze jedna ciekawa postać – młoda kobieta, podająca Wenus czerwone okrycie – której nie ma w wierszu Tetmajera. Według badaczy jest to jedna z trzech Hor, bogiń pór roku regulujących życie biologiczne. Ponieważ Hora ta jest przepasana tutaj girlandą z róż, a na szyi ma wieniec z mirtu – roślin poświęconych Wenus, może nazywać się (zgodnie z lokalną tradycją ateńską) Tallo, czyli Kwitnąca (Tallo znana była też jako Hegemone, co znaczy Przewodniczka).

¹⁰ W XIX-wiecznej sztuce europejskiej obrazy zatytułowane *Narodziny Wenus* odnajdziemy w dorobku przedstawicieli bardzo odmiennych kierunków artystycznych, począwszy od reprezentantów francuskiego akademizmu, jak Adolphe William Bouguereau (1879, olej na płótnie; Musée d'Orsay, Paris), Alexandre Cabanel (1863, olej na płótnie; Musée d'Orsay, Paris), Eugène-Emmanuel Amaury-Duval (1862, olej na płótnie; Musée des Beaux-Arts, Lille, Artois), przez niezbyt wyraźnie określony styl Roberta Fowlera, wahającego się między klasyczną wiktoriańską stylistyką a symbolizmem (przełom XIX i XX w., olej na płótnie; kolekcja prywatna), a skończywszy na symbolistach tej miary, co Arnold Böcklin (1868, lokalizacja nieznana), Gustave Moreau (schyłek XIX w.; Musée Gustave Moreau, Paris) i Odilon Redon, który stworzył łącznie sześć różnych dzieł pod tym tytułem: jedno ma nieustaloną datę (olej na panelu, kolekcja prywatna), jedno pochodzi z ok. 1910 r. (olej na papierze umieszczonym na panelu, kolekcja prywatna), a cztery są z ok. 1912 r. (to głównie oleje na płótnie i jeden pastel, z czego trzy dzieła pozostają w prywatnych kolekcjach, a jedno w Musée du Petit Palais, Paris). Pamiętać też należy o obrazach noszących tytuł *Wenus Anadiomene* (czyli Wenus wynurzająca się z morza), namalowanych np. przez romantyka Théodore'a Chassériau (obraz znany też pod tytułem *Vénus marine*, 1838-1839; Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris), Jeana Auguste'a Dominique'a Ingesa, zwolennika klasycyzmu (1848, olej na płótnie; Musée Condé, Chantilly) czy Arnolda Böcklina (dwie wersje: I – ok. 1870, tempera na drewnie; Stiftung Kunsthau Heylshof, Worms; II – 1872, olej na panelu; Saint Louis Art Museum, Missouri).

kolorem, techniką, wielkie rozmiarami, pokrewne w charakterze. Do takich zestawień wierszy Tetmajera może też prowokować *Leda*, utwór umieszczony zaraz po *Narodzinach Afrodyty* i *Narodzinach wiosny*, a ujawniający właśnie artystyczne zainteresowania sztuką renesansu włoskiego (a zwłaszcza Florencji Medyceuszy, gdzie modny wówczas neoplatonizm widział w Wenus „humanitas”, „zmysłowość w intelektualnej kontemplacji”).

Powróćmy jednak do *Narodzin wiosny*, bowiem pozostał nam jeszcze do zidentyfikowania jeden bóg – bóg lasu. Wypada zacząć tutaj od Dionizosa i jego orszaku.

Wiemy, że czasami był przedstawiany jako kozioł, czasami zaś jako byk. W postaci kozła trudno go odróżnić od mniejszych bóstw, takich jak Pany, Satyry i Sylenowie, które są ściśle z nim powiązane i występują w mniej lub bardziej pełnej postaci kozłów. Pan zawsze przedstawiany jest w rzeźbie i malarstwie z łbem i nogami kozła. Satyra przedstawiano ze spiczastymi uszami kozła, a niekiedy dodawano mu małe różki i krótki ogon. [...] Dzieła sztuki przedstawiają Sylena zawsze odzianego w kozłą skórę. Faunów [...] opisywano jako półkozy, z kozłimi kopytami i rogami. Wszystkie te kozłokształtne bóstwa posiadają w pewnej mierze charakter bóstw leśnych. Pana zwali Arkadyjczycy Panem Lasów, Sylenowie zaś dotrzymywali towarzystwa nimfom drzew. Fauny wyraźnie występowały jako bóstwa leśne, a podkreśla to jeszcze stałe ich łączenie, a nawet identyfikowanie z Silvanusem i Silvanusami, którzy, jak na to sama nazwa wskazuje, są duchami lasów. Wreszcie powiązania Satyrów z Sylenami, Faunami i Silvanusami dowodzą, że Satyry również były bóstwami leśnymi.¹¹

W rezultacie J. G. Frazer konkluduje, że Dionizos – zarówno w postaci kozła, jak i byka – był bóstwem roślinności. Stąd może w wierszu Tetmajera „brodatych faunów huf”, który pojawia się tuż po bogu lasów, gdy ten „strząśł zwiędłe liście z głowy / i z świeżych sobie wnet splótl liści wian dębowy” (s. 202). Co ciekawe, kozłokształtne duchy lasów mają swoje odpowiedniki w folklorze północnoeuropejskim, czego przykładem rosyjskie *leszyje*, duchy drzew, występujące w wierzeniach częściowo w ludzkiej postaci, ale z rogami, uszami i kopytami kozła¹².

Czytając *Narodziny wiosny* Tetmajera, można odnieść wrażenie, że tłem nie jest tutaj krajobraz śródziemnomorski, ale właśnie północno- czy wschodnioeuropejski, wręcz rodzimy. Czytamy przecież o pękającym lodzie na rzece, „szczawiu zielono-rdzawym” czy liściach dębu, w które przystroił się „lasów bóg”, nie mówiąc już o „śnieżnych nimfach”. Przyznać trzeba więc częściowo rację

¹¹ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, przedmowę napisał J. Lutyński, Warszawa 1969, s. 366. Więcej na temat rzymskiego uczyłowieczonego Sylwana, zestawianego z Panem i Faunusem, i przedstawianego zwykle jako starzec odziany w strój wieśniaczy, pisze T. Zieliński (*Religia Cesarstwa Rzymskiego*, Toruń 1999, s. 128–131).

¹² Zob. J. G. Frazer, op. cit., s. 366.

J. Bajdzie, która pisze: „[...] budząca się do życia wiosna Tetmajera jest przede wszystkim naszą rodziną, na poły sielską i baśniową porą roku, a równocześnie potężnym żywiołem, któremu towarzyszą personifikowane bóstwa wody, lasu, ziół i kwiatów”¹³. Tetmajerowi nie chodzi jednak wyłącznie o nasz „zaścianek”. Pragnie nadać uniwersalny wymiar swojemu obrazowi, wskazać na powszechność doświadczenia czy istotnego przeżycia, jakim jest odrodzenie natury, przypominające o potędze i pięknie życia, mocy miłości. Stąd bogowie poety są bezimienni, występują bowiem wszędzie, tyle że pod różnymi imionami. Stąd obok szczawiu mamy gaje, lilie, róże i narcyzy. Stąd także „faunów huf” (twórcy młodopolscy uwielbiali zresztą umieszczać Pana czy Fauna na polskiej wsi), który chwyta za ręce „śnieżne nimfy”.

Połączenie tradycyjnego wyobrażenia nagiej zwykle nimfy ze śniegiem i stworzenie „śnieżnej nimfy”, to jakby połączenie różnych regionów, południa z północą. Już samo chwycenie się za ręce faunów i „śnieżnych nimf” może wyrażać powiązanie odmiennych kultur czy światów. Wszyscy „płaszą nadzy kołem / na łące” (s. 203). To taneczne koło przywodzi na myśl kolistość bytu, wieczne powracanie, niezmienny ruch wszechświata, ale też jedność uniwersum, gdzie wszystko wiąże się ze wszystkim, ujawniając wielką moc życia i miłości. Nie chodzi zatem o żadnych konkretnych bogów czy bóstwa (nasza identyfikacja jest tylko przykładową), ale raczej o magiczne widzenie świata: w każdej czynności, zjawisku i w każdym elemencie empirycznej rzeczywistości istnieje nadnaturalny składnik, uosabiany przez tychże bogów, boginie czy bóstwa. Wszystko jest „ubóstwione” czy „przebóstwione”, we wszystkim „płasa bóstw gromada”, we wszystkim znać ślad ręki jakiegoś bóstwa, przejaw „jakiejsz mocy miłosnej”. Użyte w tekście sformułowanie „jakaś moc” wskazuje na tajemnicę, którą stanowi wiecznie odradzające się życie – owa magia wiosny.

Zwróćmy uwagę na tego boga lasów, co „splótł liści wian dębowy” niczym koronę na swą głowę i w szumie rozkołysanych przez siebie drzew słuchał hymnu wiosny, a w nim – „odwiecznych baśni”. Dąb to drzewo „królewskie”, władca drzew i lasów. „W całym świecie aryjskim – od Rosji przez Germanię i Grecję aż do Skandynawii – dąb miał to samo znaczenie symboliczne i alegoryczne”¹⁴. Był drzewem świętym – burzy i grzmotu, chmur i nieba, siły i nieśmiertelności. Wiązano go z najrozmaitszymi bogami, boginiami i bóstwami, od Zeusa, Jowisza oraz mieszkających w tym drzewie nimf (driad i hamadriad) począwszy, a skończywszy na biblijnym Jahwe i słowiańskim Perunie¹⁵. Ponieważ Arkadyjczyków nazywano Potomkami Dębu (żywili się żołędziami,

¹³ J. Bajda, op. cit., s. 203.

¹⁴ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekład I. Kania, Kraków 2000, s. 108.

¹⁵ O dębie w Młodej Polsce zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia*, s. 111–115. O dębie w języku i kulturze ludowej zob. M. Marczevska, *Drzewa w języku i w kulturze*, Kielce 2002, s. 101–139.

uważając je za przysmak), uchodził czasem za ojca człowieka. Penelopa pyta więc Odysa:

Lecz powiedz mi, kto jesteś? Skąd ród twój pochodzi?
Przecież nie dąb bajeczny, ni kamień cię rodzi?¹⁶

W starożytnym Rzymie wieniec z liści dębowych był emblematem wolności, potęgi i odwagi, który dawano żołnierzom za uratowanie życia współobywatelowi w czasie bitwy – dlatego w osiemnastowiecznych Niemczech stał się symbolem bohaterstwa, a potem (od początku XIX wieku) odznaczeniem wojennym. W utworze Tetmajera wieniec ten oznacza jednak coś innego, wydaje się synonimem władzy, znakiem zwycięstwa życia nad śmiercią, chociaż w tym triumfie rzeczywiście jest coś heroicznego – coś, co zdaje się opiewać ów „hymn uroczysty, stary”, słuchany z powagą i zadumą przez boga lasów, hymn nie mający początku i końca, odwieczny, jakby życie było wciąż powtarzaną baśnią.

Nie powinny też dziwić nacechowane lubieżnością fauny i nimfy, które pojawiają się natychmiast po tej scenie. Uroczysty charakter hymnu oraz powaga i zaduma boga lasów nie kłócą się z tańcem, swawolą czy figlarnością owej gromady nagich bóstw. W tej miłości, lubieżności i „rodzeniu”, podkreślonych i wyeksponowanych w wersach zamykających utwór („świat pachnie, lśni się w krąg i jakaś moc miłosa / lubieżnie pieści go... Rodząca wstała wiosna”, s. 203), jest coś wielkiego. Dąb (żołędzie) łączono zresztą z męskością, witalnością, płodnością.

Obecne tutaj obrazowanie bardzo przypomina dzieła Arnolda Böcklina, który podobnie jak Tetmajer¹⁷ (a może jeszcze bardziej) lubił przedstawiać wiosnę. Poeta na pewno znał obrazy tego artysty poświęcone wiosnie, czemu dał wyraz w swoim studium o Böcklinie¹⁸. Pytanie tylko, czy znał je już w momencie pisania wierszy, które weszły w skład drugiej serii *Poezji*¹⁹. Interesujące dla nas

¹⁶ Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstępem poprzedziła Z. Abramowiczówna, oprac. i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 371 (pieśń 19, wers 167–168).

¹⁷ Można wymienić szereg wierszy, jak np. sonet *Na wiosnę* (*Poezje. Seria czwarta*, Warszawa 1900), cykl *Na wiosnę* (*Poezje. Seria piąta*, Warszawa 1905) i wiersz *Wiosna* (*Poezje. Seria piąta*), ale też kilka utworów, w których wiosna nie jest uwzględniona w tytule, ale odgrywa ważną rolę, jak w *Legendzie* (*Poezje. Seria czwarta*) czy tryptyku *Dzwony* (*Poezje. Seria piąta*).

¹⁸ K. Przerwa-Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, w: tegoż, *Szkice*, Warszawa–Lwów 1910, s. 122–123.

¹⁹ Jest to wielce prawdopodobne. Jednym z pierwszych krytyków, który zwrócił uwagę polskich artystów i pisarzy na Arnolda Böcklina, był Stanisław Witkiewicz, wielki entuzjasta jego malarstwa, podobnie zresztą jak Maksymilian Gieryski i Adam Chmielowski. Artykuł Witkiewicza o Böcklinie ukazał się w „Wędrowcu” już w roku 1884 (nr 41, 42). Autor kończy go następującymi słowami: „[...] dla każdego, który doszedł do tak wysokiej kultury ducha, że może i potrzebuje doznawać wrażeń od natury i sztuki bez względu na ich praktyczną wartość – dla każdego takiego Böcklin

są zwłaszcza te dzieła malarza, gdzie w wiosenny krajobraz wpisany został Pan lub Faun, tak bowiem uczynił też Tetmajer w swoim utworze, wprowadzając w wykreowany pejzaż „brodatych faunów huf”. Przykładem *Taniec wiosenny* (1869; Gemäldegalerie, Dresden), *Wiosenny wieczór* (1870; Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest), *Wiosenne przebudzenie* (1880; Kunsthaus, Zürich). Z pozostałych wiosennych obrazów Böcklina wypada wymienić trzy poświęcone Florze: *Flora* (1875, tempera na drewnie; Museum der bildende Künste, Leipzig), *Flora rzucająca kwiaty* (1875; Gessellschaft Kruppsche Gemäldesammlung, Essen), *Flora budząca kwiaty* (1876, olej na drewnie; Von der Heydt-Museum, Wuppertal). Na uwagę zasługują też takie realizacje, jak: *Wiosna* (1862, olej na płótnie; Kunstmuseum, Basel), *Wiosna miłości* (1868; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), *Wiosenny hymn* (1883, lokalizacja nieznana), *Dzień wiosny* (1888, lokalizacja nieznana), *Hymn wiosny* (1888, lokalizacja nieznana), *Źródło wiosny* (rok i lokalizacja nieznane).

Rzuca się przy tym w oczy jeszcze jeden ważny motyw powielany przez Böcklina w obrazach na temat wiosny (i nie tylko) – taniec nagich dzieci, które trzymając się za ręce, tworzą taneczne koło. Z motywem tym spotykamy się czasem tam, gdzie występuje również postać Pana (Fauna). Dotyczy to takich dzieł, jak np. wspomniany wyżej *Taniec wiosenny* oraz *Pan z tańczącymi dziećmi* (1899–1900; Museum Folkwang, Essen). Z innych ujęć wypada wymienić jeszcze *Źródło wiosny*, które bliskie jest przede wszystkim *Tańcowi wiosennemu*, gdyż poza tańcem wykorzystuje obecną tam sekwencję źródła, strumienia wody i postaci kobiecej wylewającej wodę z dzbanka.

W starożytności taniec był instynktownym uzewnętrznieniem odwiecznej energii życiowej. Tańce w kręgu naśladowały ruch słońca i księżyca oraz cykliczne zmiany pór roku. Dzieci zaś tradycyjnie wyobrażają początek, wiosnę, związek z naturą, płodność – u Böcklina są liczne i nagie. W jednym przypadku, *Pana z tańczącymi dziećmi*, otaczają bożka grającego na fletni (fletnia zresztą, podobnie jak flet, uchodzi za symbol tańca). Taniec w kole może też wiązać się z symboliką solarną. U Tetmajera zamiast dzieci za ręce trzymają się nagie fauny i nimfy, gdyż prawdopodobnie poeta chciał podkreślić miłość, wskazać, że jest to przede wszystkim taniec płodności bądź urodzaju.

będzie jednym z największych artystów nie tylko XIX stulecia” (S. Witkiewicz, *Arnold Böcklin*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, słowo wstępne J. Z. Jakubowskiego, t. I: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarz M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 581). Chociaż postrzeganie malarstwa Böcklina przez Witkiewicza różni się mocno od interpretacji modernistów z przełomu wieków, szukających metafizycznych głębi, to jednak moderniści uznawali Witkiewicza za swego prekursora. Zdaniem M. Olszanieckiej, „mniemanie to nie było pozbawione słuszności. [...] W jego artykule o Böcklinie można wyróżnić premodernistyczną licencję dla niezależnej indywidualności twórczej, dla autonomii sztuki, dla nieograniczonych praw wyobraźni artysty i dla wszechstronnych możliwości oddziaływania sztuki na psychikę ludzką” (M. Olszaniecka, *Wstęp*, w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. I, s. LXXXVII–LXXXVIII).

Powiązanie tańca z wiosną charakteryzuje różne obrazy z przełomu XIX i XX w., przykładem dzieła takich artystów, jak Maximilian Lenz (*Śpiew wiosny*; inny tytuł: *Tancerki*, 1913, olej na płótnie; własność prywatna), Arthur Frank Mathews (*Wiosenny taniec*, 1917, olej na płótnie; Smithsonian American Art Museum, Washington), Henri Matisse (*Taniec*, 1910, olej na płótnie; Ermitaż, Sankt-Petersburg), Franz von Stuck (*Wiosenny taniec*, 1909, olej na drewnie; lokalizacja nieznana). Z polskich artystów zwraca uwagę Wojciech Weiss i takie jego obrazy, jak *Taniec* (1899, olej na płótnie; własność rodziny artysty w Krakowie) oraz *Satyr i dziewczyna* (inny tytuł: *Taniec*, 1899, olej na płótnie; własność prywatna). Realizacje te badacz malarstwa Młodej Polski, Wiesław Juszcak, łączy z inicjującymi rytuałami pogańskimi, tematem „świętej wiosny”, który pojawia się w sztuce europejskiej około 1900 r. Obrazy wykorzystujące ów temat „zespala [...] przewodnia idea: jakby mityczna rekonstrukcja »początku«, próba ukazania człowieka w jego »naturalnym« stanie [...], poza cywilizacją, poza historią nawet. Rozwija się tu obraz doznań i stanów elementarnych, obraz budzącego się życia i wyzwalania się pierwotnych popędów. I temu wszystkiemu nadany jest wymiar tajemniczy, wszystko to dokonuje się w jakiejś wyjętej spod praw czasu »sakralnej« sferze, [...] »święta wiosna« przeważnie apeluje do powszechnych [...] wyobrażeń i idei egzystencjalnych, do pewnych treści związanych z kondycją ludzką »w ogóle«, ujmując i demonstrując je poprzez równie ogólne, swobodnie trawestowane wzory, zaczerpnięte z antycznych albo pierwotnych (»prymitywnych«) obrzędów i wierzeń. Wzory te stwarzają tu punkty odniesienia [...] – dochodzi do nas tylko dalekie echo, sam nastrój odwiecznych rytuałów związanych z kultem ziemi i płodności, a czasem wprowadzane są niemal dosłowne »cytaty« z mitologii antycznej na przykład, którym odbiera się tu jednak ściśle mitologiczny [...] charakter i umiejscowienie. Nie zaliczymy zatem do tego zespołu obrazów Gustawa Moreau czy Siemiradzkiego, wprost ilustrujących starożytne podania i obyczaje, lecz te wyłącznie trawestacje owych wątków, jakie spotykamy w malarstwie Puvis de Chavannes’a, Böcklina, Gauguina, Denisa, Stucka, a nieco później u Matisse’a i Holdera, by wymienić najbardziej znanych artystów rozwijających tę tematykę około 1900 roku”²⁰. Wydaje się, że omawiane przez Juszcaka zjawisko „świętej wiosny” pojawia się w sztuce jednak trochę wcześniej, zostaje „przygotowane” przez niektórych artystów, by po 1900 roku stać się wyraźną tendencją.

Najbliższe utworom Tetmajera wydają się jednak mimo wszystko dzieła Böcklina, przy tym większość powstała zanim poeta wydał swój pierwszy tomik poetycki. Ciekawe, że jeden z malarzy-symbolistów, Odilon Redon, stworzył obrazy zatytułowane *Duch Opiekuńczy Wód* (1878; The Art Institute of Chicago)

²⁰ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 96–98 (na s. 107–113 analiza obrazów Weissa *Satyr i dziewczyna* oraz *Taniec*).

i *Duch Lasu* (1880; lokalizacja nieznana), których bohaterowie mogą wywołać luźne skojarzenia z bogiem wody i bogiem lasów – postaciami występującymi w *Narodzinach wiosny* Tetmajera, nie należy jednak doszukiwać się tutaj żadnych wpływów, tak inny jest sposób obrazowania. Niemniej mamy dowód na uniwersalne ujmowanie bóstw natury także w malarstwie epoki.

MAGIC SEEING WORLD

Meeting of the Mediterranean and Eastern European tradition in *The Birth of Spring* by Kazimierz Przerwa-Tetmajer and painting implementations of the topic of the revival of nature

The work is devoted to the analysis and the interpretation of the verse of Kazimierz Przerwa-Tetmajer *The Birth of Spring*. Immortal spirit of life (sun) wakes up the god of water, the goddess of odorous herbs and the god of forests from lethargy. The spring is arising thanks to those nameless deities of nature. The attempt of mythological identification of these forms was taken up in the context of the ancient and Slavonic tradition. It leads to the conclusion that Tetmajer wished to give the universal measurement to his vision, to point at the universality of experience or the significant experience of nature's rebirth, which resembles the power and strength of love. The poet's gods are nameless because they occur everywhere, but with various first names.

Representation applied to the line resembles works by Arnold Böcklin who, similarly to Tetmajer (maybe still more), liked presenting the spring. It is possible to link these realizations to the subject of „saint spring” which appeared in an European work around 1900. The relationship of the work with the image *Primavera (Spring)* by Sandro Botticelli remains debatable, although this artist's painting was not unknown for Tetmajer.