

Grzegorz Igliński
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Instytut Polonistyki i Logopedii
ORCID: 0000-0002-1548-9211

WŚRÓD BLASKÓW I ZAPACHÓW POMARAŃCZY.
POWINOWACTWO WIERSZY TADEUSZA MICIŃSKIEGO,
ZDZISŁAWA KLEMENSA DĘBICKIEGO,
JANA PIETRZYCKIEGO I ANATOLA STERNA

Znaszli ten kraj,
Gdzie cytryna dojrzewa,
Pomarańcz blask
Majowe złoci drzewa?¹

Zauważając podobne motywy w kilku utworach lirycznych napisanych na początku XX wieku, i to przez autorów, których poetyki uznać trzeba raczej za rozłączne niż tożsame, warto zastanowić się, czy te zbieżności w obrazowaniu są efektem świadomych nawiązań, czy skutkiem zupełnego przypadku. Chodzi o wiersze [*Migocą złote pomarańcze*] Tadeusza Micińskiego, *Faun tańczący* Zdzisława Klemensa Dębickiego, *Faun pompejański* Jana Pietrzyckiego oraz *Pejzaż maurytański* Anatola Sterna. Szukając ewentualnych aluzji lub śladów polemiki, wpływów lub zapożyczeń, każdy z tych tekstów należy poddać najpierw małej analizie.

Zacząć wypada jednak od ustaleń natury chronologicznej. Utwór Micińskiego po raz pierwszy został ogłoszony w piśmie „Ateneum” (1903, z. 9, s. 17) w ramach cyklu *Kaukaz*. Potem umieścił go pisarz

1 A. Mickiewicz, *Do H***. Wezwanie do Neopolu. (Naśladowanie z Goethego)*, w: tegoż, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 324.

(wraz z innymi ogniwami tego zbioru) w powieści *Nietota. Księga tajemna Tatr* (prwdr. 1910). *Faun tańczący* Dębickiego swój pierwodruk miał najprawdopodobniej w „Tygodniku Ilustrowanym” (1913, nr 7, s. 125), który opublikował wiersz jako samodzielny tekst. W 1907 roku Dębicki zwiedził Włochy. Zapewne efektem tej właśnie podróży jest cykl *Z wrażeń włoskich*, zamieszczony w tomie *Oglądam się za siebie* (prwdr. 1912), ale w wydaniu tym nie wydrukowano wiersza *Faun tańczący* – znalazł się on za to we wspomnianym cyklu dopiero w przedruku utworów z tomu *Oglądam się za siebie* w zbiorze Dębickiego *Poezje. 1898–1923* (prwdr. 1924). Miejszem pierwszej publikacji *Fauna pompejańskiego* Pietrzyckiego okazuje się natomiast krakowskie czasopismo literacko-artystyczne „Maski” (1918, z. 28 [1 października], s. 542). Potem utwór drukowano wielokrotnie: „Goniec Krakowski” 1919, nr 106 (20 kwietnia), s. 9; „Naprzód” (Kraków) 1921, nr 42 (21 lutego), s. 3; „Goniec Krakowski” 1921, nr 74 (18 marca), s. 6; „Kurier Warszawski” 1933, nr 6, s. 10; „Biblioteka Spraw i Zagadnień Narodowych Polskich” (Warszawa) 1935, nr 1. Znalazł się on też w tomiku Pietrzyckiego *O Bogu marmurowym* (prwdr. 1921) w cyklu *Pod niebem Włoch*. Wiersz Anatola Sterna *Pejzaż maurytański* ukazał się w tomie *Futuryzje* (prwdr. 1919), nieodnotowano wcześniejszych publikacji w prasie.

1. *[Migocą złote pomarańcze]*

Miniatura poetycka Micińskiego składa się z trzech strof. Przestrzeń architektoniczna („czarny salon”) posłużyła do przedstawienia pejzażu wewnętrznego. To przestrzeń pozbawiona życia, letargiczna, zamknięta, ale nie martwa. Komnata przypomina ukrytą salę tronową, do której dostęp jest utrudniony. Być może wyobraża ona sferę podświadomości. W tym upiornym wymiarze jedynym źródłem światła są pomarańcze. Okazują się atrybutami (berłami) upiora sprawującego tutaj władzę.

Migocą złote pomarańcze
w odludnym czarnym salonie –
Ty upiór – rządzisz na tronie –
z miesiącem wchodzę ja – i tańczę².

2 T. Miciński, *[Migocą złote pomarańcze]*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. J. Prokop, wyd. 2, Kraków–Wrocław 1984, s. 192.

Z ostatniej strofy wiersza wynika, że upiorem jest czarna Diana. Imię to wskazuje na italską i rzymską boginię, identyfikowaną z grecką Artemidą, dziewiczą boginią łowów, lasów i gór, płodności i księżycza (lub światła księżycowego)³. Niewykluczone, że w wierszu Mińskiego Diana⁴ oznacza uśpioną naturę, nadludzkie moce, stłumione

- 3 Diana była zasadniczo boginią lasów i zwierząt. Stała się szybko – podobnie jak Artemida – uosobieniem bujnego życia przyrody (zarówno zwierzęcej, jak i roślinnej), a w ślad za tym patronką myśliwych i właścicieli trzód. W postaci księżycza (zwłaszcza żółtego księżycza pory żniw) przesądzała o pełnych stodołach i spichrzach rolnika oraz wysłuchiwała próśb kobiet w położu. Może więc być określona ogólnie jako bogini natury, a przede wszystkim – jako bogini płodności. Istnieją więc dwa sprzeczne oblicza Artemidy-Diany: bogini zabija zwierzęta, ale też opiekuje się nimi i ułatwia im porody – tak jak patronuje porodom w świecie ludzi. Chociaż sama jest dziewicza, posiada niektóre cechy matki natury. Potrafi więc być czuła i opiekuńcza, ale zarazem przerażająca i bezwzględna. Zwrócił na to uwagę Antoni Lange:

Natura kocha swoją pieśń cmentarną,
Niby małżonka pieści akwiloną;
Od gniewu Diany giną Akteony;
Strasznie jest zwalczać moc elementarną.

- (A. Lange, [*Nie na dzień jeden siejesz swoje ziarno*], w: tegoż, *Rozmyślenia i inne wiersze*, wybrał i wstępem poprzedził J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 88). Na obrazie G.A. Mossy (*Diane*, pol. *Diana*, powst. około 1906) bogini wydaje się jeszcze jednym wyobrażeniem *femme fatale*. Jej strzała, widoczna u dołu obrazu, przypomina szaszłyk z owiniętymi wokół drzewca, przebitymi ciałami mężczyzn. Inaczej wyobrażali ją sobie: J.-B. C. Corot (*Le Bain de Diane*, pol. *Kąpiel Diany*, powst. około 1855), A. Böcklin (*Diana an der Quelle*, pol. *Diana u źródła*, powst. około 1855; *Die Jagd der Diana*, pol. *Polowanie Diany*, wersja I – powst. 1862, wersja II – powst. 1896; *Schlafende Diana von zwei Faunen belauscht*, pol. *Śpiąca Diana podsłuchiwana przez dwa fauny*, powst. 1877), W. Crane (*Diana*, pol. *Diana*, powst. 1881; *Diana and Endymion*, pol. *Diana i Endymion*, powst. 1883; *Diana at the Bath*, pol. *Diana w kąpeli*, bez daty), A.-J. Chantron (*Diane au bain*, pol. *Diana w kąpeli*, bez daty), J.-É. Delaunay (*Diane*, pol. *Diana*, powst. 1872), L.R. Falero (*The Moon Nymph*, pol. *Nimfa księżycza*, inny tytuł: *Diana*, powst. 1883) czy J.L. Byam Shaw (*Diana of the Hunt*, pol. *Diana na polowaniu*, powst. 1901).
- 4 Z Artemidą-Dianą wiąże się dwie inne boginie, które wraz z nią tworzą swoistą triadę. W istocie chodzi o jedną władczynię, tyle że mającą trzy aspekty. W *Eneidzie* nazywa się ją troistą Hekate, mającą „dziewiczej Dyjanny trzy czoła” (Wergiliusz, *Eneida*, w przekł. T. Karyłowskiego, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko, Wrocław 1950, s. 106 [ks. IV, w. 511]). Mniemano nieraz, iż ta sama bogini jest Artemidą na ziemi, Selene na niebie i Hekate w podziemiu (zob. A. M. Kempniński, *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa–Poznań 2001, s. 108–109). Największą miłością Diany (jako Selene) był Endymion, pogrążony przez Zeusa w wiecznym śnie, w którym śpiący nie tracił młodości. Zakochana odwiedzała go nocą. Jedna z wersji mówi, że to od pocałunków bogini zapadł w sen. Temat ów podejmowali w literaturze XIX wieku m.in.: J. Keats (*En-*

czy utajone instynkty lub „życie wewnętrzne niezdolne do samorodnego rozwoju”⁵.

Salon wydaje się miejscem inicjacji, inicjacją zaś może być tak miłość, jak i śmierć. Diana to wszak opiekunka dziewic, płodności i rytuałów inicjacyjnych, ale też bogini krwawych łowów żądająca ofiar. Nic dziwnego, że opis wnętrza wytwarza nastrój grozy, rodzi poczucie zagrożenia życia:

Splecione kobry nad róż misą
nurzają jady w kryształ czarek –
wśród maurytańskich kolumn Wareg
mieczem wskazuje tam gdzie lwy są⁶.

Misa z różami i kryształowe czarki z ozdobnymi kobrami, posąg Warega z obnażonym mieczem⁷ oraz lwy (prawdopodobnie figury lub płaskorzeźby) – to tylko rzeczy, ale również znaki krwiożerczości i zniewolenia, sygnały czegoś nieujarzmionego: kobry zatrują świeżość i piękno róż, a barbarzyńca Wareg grozi starej tradycji wschodniej. Poszczególne elementy świadczą o synkrytyzmie kulturowym, sugerującym uniwersalność wypowiedzi, wieczną aktualność zarysowanej sytuacji. „Maurytańskie kolumny” podkreślają kontrast, co nie oznacza, że Waregowie mieli coś wspólnego z Maurami (tj. zamieszkującymi Półwysep Iberyjski muzułmanami oraz Arabami i Berberami z północno-zachodniej Afryki).

Styl mauretański objawił się zwłaszcza w architekturze, rozwijając się od XII wieku pod wpływem sztuki islamu. Stosował łuki

dymion. A Poetic Romance, pol. *Endymion*, prwdr. 1818), Ch.M.R. Leconte de Lisle (*Parfum de Sélène*, pol. *Z księżycowych woni*, w tomie *Derniers Poèmes*, pol. *Ostatnie wiersze*, prwdr. 1895), F. Faleński (*Endymion* z tomu *Kwiaty i kolce*, prwdr. 1856), L. Rydel (*Diana i Endymion*, inny tytuł: *Artemis i Endymion*, prwdr. 1897). O Dianie, „łowczyni, co dzirytem śmieje / dziki o kłach błyszczących w czarnej puszczy ściele” (K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 629), wspomina K. Przerwa-Tetmajer w poemacie *Tytan* (prwdr. 1900).

5 W. Gutowski, *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980, s. 50

6 T. Miciński, [*Migoczą złote pomarańcze*], w: tegoż, *Poezje*, s. 192.

7 Waregowie – staroruska nazwa skandynawskich wikingów, w VIII i IX wieku działających w rejonach obecnej Ukrainy i Rosji oraz napadających na stolicę Bizancjum – Konstantynopol.

i arkady kolumnowe i filarowe, orientalną dekoracyjność o bogatych efektach kolorystycznych i różnych technikach zdobniczych. Rozpowszechnił się w krajach muzułmańskich oraz Hiszpanii i Portugalii za panowania Maurów.

Egzotyka w wierszu Micińskiego wynika prawdopodobnie stąd, że penetracja podświadomego albo wkraczanie w głąb człowieka prowadzi do odkrycia obcego, przerażającego, tajemniczego świata. Erazm Kuźma spośród czterech wyróżnionych przez siebie pragmatycznych funkcji egzotyki przypisał egzotyce Micińskiego funkcję rewolucyjną związaną z egzotyką transgresji⁸.

Wydaje się, że szaleństwo, ekstaza upojenie, wizje mają charakter uniwersalny i jako takie nie mogą być egzotyczne. W istocie są one uniwersalne, ale jako doświadczenie, nie jako komunikat. Każdej próbie przekroczenia granicy podmiotu musi towarzyszyć narzucenie wewnętrznemu doświadczeniu kodu zewnętrznego, intersubiektywnego. A więc [...] egzotyka jest cytatem przedstawionym w mowie pozornie zależnej czy wręcz zależnej. [...] docieramy do granicy [między tym, co swojskie, a tym, co obce – G.I.], nie przekraczając jej. Ale i to może być niebezpieczne, [...] trzeba odwagi, by uchylać te drzwi⁹.

Podmiot analizowanego wiersza pragnie tego, o czym „mędrce marzą i szatany” – uzyskać samowiedzę i władzę. Pomarańcze, jako symbole panowania królowej Diany, są jednocześnie miłosne i krwawe. Kierują zatem naturą dwa pierwotne i niebezpieczne instynkty: potrzeba kochania, tworzenia (Eros) i potrzeba zabijania, niszczenia (Thanatos).

Miłosne krwawe pomarańcze
w letargu śniącej czarnej Diany –
o jęku, tylko raz słyszany!¹⁰

Jęk „tylko raz słyszany” to jęk niczym z upiornego snu: miłosny jęk dziewicy lub bolesny, przedśmiertny jęk krwawej ofiary. Jest przejawem istnienia, świadectwem życia, któremu zadaje się gwałt. „Ko-

8 E. Kuźma, *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 319.

9 Tamże, s. 310.

10 T. Miciński, *[Migocq złote pomarańcze]*, w: tegoż, *Poezje*, s. 192.

biece maski w poezji Micińskiego [...] pozwalały dopuścić do głosu żywioł natury, ukazać nierozstrzygnięty, dialektyczny konflikt między naturą a kulturą oraz wzbogacić dialogowość tej poezji”¹¹.

Bohater pragnie zdezonizować królową „odludnego czarnego salonu”. Wnosząc ze sobą światło i ruch w bezwładny i mroczny świat instynktów, poznaje, kim naprawdę jest. Odkrywa to, co najbardziej mu bliskie – Dianę. Uosabia ona chyba jego najgłębszą istotę. Tańczy więc z radości, pojawiając w sobie potęgę, która może go uczynić kimś więcej niż jest, jeśli tylko uda mu się nad nią zapanować i wykorzystać. Byłby to proces jakiegoś nietzscheańskiego samoprzewycięzania, któremu towarzyszy samoudręczenie związane z pokonywaniem oporu własnej natury, prowadzące do niczym nieskrępowanej twórczości, do przejścia kompetencji demiurga czy nadczłowieka.

Lucyferyczne „ja”, wnoszące światło i ruch w bezwładną rzeczywistość, próbuje poznać siebie (rozświetlić wnętrze) i zdobyć władzę nad sobą, okiełznać żądze. Fakt wejścia i taniec (przejaw radości) oznaczają zwycięstwo: „Z miesiącem wszedłem tu i tańczę”¹² – brzmią ostatnie, triumfalne słowa wiersza. To zimne, księżycowe światło świadomości w mroku nieświadomości (mroku miłości i zbrodni) nie budzi instynktów z letargu, nie rozpala pragnień (jak słońce). „Ja” przejmuje przywództwo, usiłuje zaprowadzić ład w chaosie, wyznaczyć cel, sens, kierunek dążeń. Jest to zderzenie kultury (taniec) z naturą, rozumu z instynktem, wolności twórczej z determinizmem.

Taniec ucieleśnia proces stawania się. Powszechnie jest wierzenie, że jako sztuka rytmiczna symbolizuje akt kreacji; dlatego jest on jedną z najstarszych form magii. Wszelki taniec to pantomima odgrywająca metamorfozę, która ma przekształcić tańczącego w boga, demona lub inną pożądaną formę istnienia. Obrazuje odwieczną energię, życiowy rytm wszechświata. Jedyne sens ogólny, jaki można tańcom przypisać, to „obrzęd rytmiczny”, mający na celu zmianę (poprzez ruchy

11 W. Gutowski, „W mroku gwiazd”. *Poemat metafizycznego protestu i rozpaczliwej nadziei*, w: tegoż, *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002, s. 221.

12 T. Miciński, [*Migocą złote pomarańcze*], dz. cyt., s. 192.

i wstrząsy) sytuacji statycznej¹³. Bohater Micińskiego samemu sobie zawdzięcza, że to, co niskie, ukryte, obce i wrogie, stało się jawne i bliższe, uległo przewartościowaniu. Wiersz [*Migocą złote pomarańcze*] opowiada zatem o duchowym odrodzeniu, przejawiającym się w zmianie sposobu widzenia siebie, a ilustrowanym przemianą upiora w Dianę¹⁴. René Girard identyfikuje potwora wprost z sobowtorem:

Podstawową a ustawicznie pomijaną prawdą jest fakt, że sobowtór i potwór są jednym i tym samym. Oczywiście, mit wydobywa jeden z biegunów, przeważnie potworność, zatajając drugi. Nie ma jednak potwora, który nie dążyłby do podwojenia, podobnie jak nie ma sobowtóra nie ukrywającego jakiejś potworności. [...] Wszystkie „sobowtóry” są wymienne, jakkolwiek ich tożsamość nie zawsze jest formalnie możliwa do ustalenia. [...] Odwołania do sobowtóra, do rozdwojenia, do wizji dwoistości występują w wielu tekstach literackich dawnych i współczesnych. Nikt ich nigdy nie rozwiłkiał¹⁵.

Od zmieniającego się oświelenia zależy, co bohater zobaczy – dzięki słabemu światłu złotych pomarańczy widać w salonie upiora, ale dzięki światłu księżyca, które tam wniósł, spostrzega boginię. Tradycja podkreśla zmienność Diany, mającej związek z księżycem i cząsem (Diana – Jana, Janus). Stąd na niektórych wyobrażeniach mitologicznych i emblematycznych pojawia się jako Hekate trójkształtna, o trzech głowach, ucieleśniając straszliwy aspekt kobiecości. Według jednej z wykładni byłaby to piekielna inwersja potrójności świata wyż-

13 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 414 (hasło: *Taniec*).

14 Trochę inaczej wiersz ten analizują: Halina Floryńska (*Tadeusz Miciński: [Migocą złote pomarańcze...]*, w: *Czytamy wiersze*, wybór, oprac. i wstęp J. Maciejewski, wyd. 2 uzup. i popr., Warszawa 1973, s. 58–68); Adam Ważyk (*U modernistów*, „Twórczość” 1977, nr 8, s. 80–97); Wojciech Gutowski (*W poszukiwaniu życia nowego*, s. 50; *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej*, s. 90–91); Jolanta Wróbel-Best (*Motyw tańca w wierszu „Migocą złote pomarańcze” Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004, s. 371–391).

15 R. Girard, [„Potworny sobowtór”, *opętanie i maska*], przekł. R. Forycki, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 31–34. Zob. cały tekst Girarda na ten temat (istnieje on jednak w innym tłumaczeniu): R. Girard, *Od mimetycznego pożądania do upiornego sobowtóra*, w: tegoż, *Sacrum i przemoc*, przekł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 197–232. O sobowtórach zob. M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry (fragment „Słów i rzeczy”)*, przekł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 200–234.

szego, to znaczy zdeformowane echo trzech podstawowych popędów człowieka: samozachowania, reprodukcji i uduchowienia-ewolucji¹⁶.

2. *Faun tańczący*

Bohaterem wiersza Dębickiego jest ożywający posąg fauna¹⁷. Ponieważ bożek trzyma „w obu rękach krążki dźwiękające”¹⁸, jego figura przywołuje na myśl rzeźby w stylu fauna z florenckiej Gallerii degli Uffizi lub z rzymskiej willi Borghese (Museo e Galleria Borghese)¹⁹. Opisane miejsce, usytuowane nad morzem, nie pozwala jednak na tak łatwą identyfikację. Posąg jest ponadto z brązu i znajduje się przed jakąś „willą marmurową”. Może to być zatem jedna z wielu kopii któregoś z „muzealnych” faunów z talerzami, stojąca przed którymś pałacem.

Faun tańczy, pochyliwszy kędzierzawą głowę.
Drżą w ruchu jego mięśnie, a stopy brązowe
Przebiegają rytmicznie w takt melodii tańca...²⁰

Świadcami tanecznych ruchów bohatera są zdumione posągi greckich bogów, o których ironicznie stwierdza się, że straciwszy olimpijską władzę, zeszyli „na pańskie pokoje”, stając się konwencjonalną ozdobą wielkopańskich rezydencji. Ta degrengolada starożytnych

16 Zob. J. E. Cirlot, *Słownik Symboli*, dz. cyt., s. 110 (hasło: *Diana*).

17 Na temat tego utworu wypowiada się m.in. Sabina Brzozowska (*Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000, s. 139–140).

18 Z. Dębicki, *Faun tańczący*, w: tegoż, *Poezje. 1898–1923*, przedm. A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1924, s. 115.

19 W Gallerii degli Uffizi marmurową rzeźbę fauna (*Fauno danzante*, pol. *Tańczący fauna*), pochodzącą z I wieku n.e., przechowywano najpóźniej od 1688 roku. Uchodzi ona za rzymską kopię oryginału z brązu (II lub III wiek p.n.e.). Kopię kopii można zobaczyć w Wilanowie (takich kopii powstało zresztą dużo). Twórcą wilanowskiej statuetki jest żyjący w latach 1749–1819 rzymski rzeźbiarz Francesco Righetti (*Tańczący Faun*, brąz, powst. 1783, Muzeum Pałacu Króla Jana III, Wilanów). Kilka muzeów posiada inaczej upozowanego fauna (satyra) przygrywającego na talerzach. Nie jest on pochyłony jak ten z Gallerii degli Uffizi, ale wyprostowany i ma uniesione obie ręce. Przede wszystkim spotkamy go w rzymskim muzeum Galleria Borghese, w Sala del Sileno (*Satiro danzante*, marmur, powst. II wiek n.e., pol. *Tańczący satyr*, odnowiony przez Bertela Thorvaldsena w I poł. XIX wieku) i londyńskim British Museum (*Rondanini Faun*, marmur, pol. *Faun Rondanini*, odnowiony w latach 1625–1630 przez François Duquesnoya).

20 Z. Dębicki, *Faun tańczący*, dz. cyt., s. 115–116.

bóstw, sprowadzonych do roli figurek upiększających wnętrza, elewacje i ogrody, może świadczyć nie tylko o upadku wiary w wypracowane przez kulturę antyczną ideały, prawdy czy wartości, ale też o zaniku jakiejkolwiek wrażliwości estetycznej. Nie powinno zatem dziwić stwierdzenie, że teraz bóstwa „Czekają na tragiczny dzień nowej zagłady...”²¹, gdyż powielone w postaci odlewów są tylko formami pozbawionymi treści, elementem dekoracji, przejawem mody – a ta zmienia się szybciej niż epoki bądź cywilizacje. W przypadku tego utworu zagładę można rozumieć wielorako, bowiem poeta nie precyzuje, kiedy dzieje się opisana scena.

W zbiorze *Poezje. 1898–1923* wiersz *Faun tańczący* został usytuowany pomiędzy lirykami *Opustoszała willa* i *W ogrodzie klasztornym* (występującymi pierwotnie w tomie *Oglądam się za siebie*). Zwłaszcza ten pierwszy utwór, *Opustoszała willa*, wyraźnie koresponduje z *Faunem tańczącym*, podobnie zresztą jak wiersze *W starym pałacu*, *U wrót willi włoskiej* i [*Słońce się przez okno wdziera*]. W *Opustoszałej willi* wspomina się właśnie o zagładzie starożytnej kultury i sztuki. Wkrada się tu pesymistyczna myśl o bezlitosnym „bogu Zatrąty”, demonie historii, okrutnie obchodzącym się z dziełami kunsztu artystycznego, nieliczącym się z pięknem tworców ludzkiego geniuszu:

Na tarasie, gdzie bujne rosną mchów grynszpany,
Wita nas biały posąg, na pół roztrzaskany,
Przez otwarte drzwi stęchła ku nam wilgoć wieje,
Na ścianach – nieprzychylnych czytamy koleje
Losów, co tędy przeszły, zostawiając ślady
Nienawiści do piękna i smutnej zagłady –
[.....]
Przebóg! A myśmy tutaj chcieli ujrzeć właśnie
Sztukę, co nie przemija, jej blask, co nie gaśnie,
Życie, zakłete w piękno marmurów i płótna,
A willa nas zdradziła... Oto stoi smutna²².

Zdemolowana willa staje się wymownym znakiem czasu, ale też ludzkiej natury, w której mieszka, obok instynktu tworzenia, instynkt

21 Tamże, s. 115.

22 Z. Dębicki, *Opustoszała willa*, w: tegoż, *Poezje. 1898–1923*, przedm. A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1924, s. 114.

niszczenia, agresji, śmierci. Historia nikogo i nic nie oszczędza, sprzyja za to powstawaniu legend, fałszywych wyobrażeń. Rozczarowanie, jakie spotyka podmiot liryczny, wynika z przekonania o nieśmiertelności wielkiej sztuki, jej ponadczasowości, a tym samym tego, o czym opowiada. Miejsce nie jest tu istotne, gdyż podobną sytuację rejestruje wiersz zamieszczony w cyklu *Anno domini*, raczej nie dotyczący ziemi włoskiej:

W starym pałacu nikt już nie mieszka,
Przez gaj zarosły wiedzie tu ścieżka,
Przy wrotach Hermes strzaskany stoi,
Strzegąc otwartych zawsze podwoi...²³

Różnica polega na tym, że o ile „ja” liryczne wiersza *Opustoszała willa* mówi o sztuce, o tyle utwór *W starym pałacu* traktuje o miłości. Wniosek jest mimo to identyczny: piękno i miłość są narażone na zniszczenie. Przepych, sława i potęga, związane z jakimś historycznym miejscem, przemijają. Pozostaje, jak w Mickiewiczowskim sonecie *Bakczysaraj, fontanna*:

[.....] stanęły dwa wysmukłe drzewa
Na straży u wrót domu... Fontanna im śpiewa
Monotonną melodię cierpliwego trwania
I, na marmur padając, szemrze i wydzwania
Godziny słodkich wczasów, szczęścia i bez troski...²⁴

Ocalała i czynna fontanna, świadek minionej wielkości i chwały, jest źródłem pamięci, legend i wyobrażeń (trudnych jednak do zweryfikowania) – rzeczywistość, jaka z nich się wyłania, prawdopodobnie różni się od rzeczywistości faktycznej, niegdyś istniejącej. Śpiew fontanny stanowi tylko podzwonne dla tego, co było.

Można dostrzec w wierszach Dębickiego chęć przedstawienia wewnętrznych przeżyć poprzez wykorzystanie obrazów świata zewnętrznego. Otwarta willa czy pałac znamionuje otwartą duszę, w której gości smutek i widać ślady spustoszenia, jakie pozostawiły po sobie doświadczenia życiowe. Pamięć („przeszłości pamiętki”) nie staje się

23 Tenże, *W starym pałacu*, w: tegoż, *Poezje. 1898–1923*, dz. cyt., s. 97.

24 Tenże, *Opustoszała willa*, w: tegoż, *Poezje. 1898–1923*.

ratunkiem czy oparciem w trudnych chwilach, nie jest pocieszeniem i nie daje nadziei. To właśnie ona dotkliwie rani, czyniąc z wielkości bajkę i legendę, nadając istotnym wartościom charakter złudy. Nawet dusza nie jest ostoją piękną i miłości.

A willa nas zdradziła... Oto stoi smutna
W cieniu czarnych cyprysów i rozmawia z nami
Wybitych drzwi i okien swych oczodołami...²⁵

Pejzaż z cyprysami przypomina jakiś duchowy cmentarz, zapomniany i pozbawiony opieki, straszący perspektywą końca, wyznaczający powszechny los tego, co piękne. W duszy nie ma miłości, a piękno uległo zatracie – umarła wiara w wiecznotrwałe prawdy. Co gorsze, nie traktuje się tego jako indywidualnego, osobnego doświadczenia, „rozmowy” z własną, niepiękną duszą. Stąd smutek jeszcze większy. Użyta forma liczby mnogiej („rozmawia z nami”) sugeruje, że ujrzenie i zwiedzenie starej, zniszczonej willi może zachwiać wiarę każdego miłośnika piękna i zamienić jego wnętrze w ruinę – upodobnić do oglądanego miejsca.

W *Faunie tańczącym* willa nie jest zrujnowana, ale prorokuje się „dzień nowej zagłady”, czyli po upadku religii starożytnych Greków i detronizacji mieszkańców Olimpu, przemienionych w upiększające domostwa posągi, greckie bóstwa czeka jeszcze zapomnienie, zaniebdanie, roztrzaskanie. Taki jest los piękna, którego przepych „po kryjomu” niszczy czas. Zdumienie wywołuje taniec fauna, jakby nieświadomego, co czeka w przyszłości willę i jej ozdoby. Inność bohatera podkreśla także fakt, że nie jest bożkiem greckim, lecz rzymskim, co nie znaczy, że nie spotkało go to, co pozostałych utrwalonych w rzeźbie bogów – oni zostali wygnani z Olimpu, a on ze swojego leśnego królestwa. Ulega jednak złudzeniu wolności:

W słońcu błyszczący tors nagi leśnego wygnańca,
A twarz się śmieje żarem wesołej swobody...
Perlistej wśród zarośli słychać szelest wody –
Tam nimfy może kąpią swoje nagie ciała:

25 Tamże, s. 114.

Wolności nagle żądzą pierś fauna zadrżała,
 Wyprężył się, chciał skoczyć w takt ostatniej nuty –
 Pozostał, do cokołu z marmuru przykuty...²⁶

Los bohatera jest nieodwracalny. Okazuje się więźniem samego siebie, więźniem swojej formy, zamartwiał czy zastygłym w skocznej pozie. To jeszcze jeden szalony faun²⁷. Chociaż sceneria jest trochę inna niż w *Faunie pompejańskim* Pietrzyckiego, gdzie bohater tańczy na tle martwego domu czy miasta, nie widząc nocną porą śmierci wokół siebie, żyjąc przeszłością, śniąc i ulegając złudzeniu trwałości, to jednak świat fauna Dębickiego też jest podszyty zagładą i śmiercią. Posągi greckich bogów „wiedzą”, że nie ma powodu do radosnego, zwycięskiego tańca, dlatego w ich oczach faun, tańcząc i ulegając porywom wolności, jest szalony – złudzenia bierze za prawdę. Nawet szelst wody rodzi w nim myśl o kąpiących się nimfach, zamiast uzmysłowić upływ czasu, któremu podlega.

Bolesław Leśmian, komentując tom *Oglądam się za siebie*, za jego dominantę uznaje żal, „żał pogodny – żal bez skargi i bez rąk załamania. [...] Żal napomknieniem wyrażony roztajemnicza się w sobie, przerasta siebie i staje się czymś więcej niżli tylko żalem”²⁸. Mógłby świadczyć o tym *Faun tańczący*, wiersz, w którym taniec śmiejącego się bożka kontrastuje z oczekiwaniem zagłady, ale utworu tego, jak wspomniano, nie ma w pierwodruku zbioru. Jest za to inny tekst zawierający motyw fauna, jeszcze lepiej oddający „pogodność”, o której pisał Leśmian, a zamieszczony w cyklu *Echa*:

Słońce się przez okno wdziera,
 W blasku słońca pałac tonie –
 Piękna Nimfa na plafonie
 O pień drzewa ciało wspiera...

26 Tenże, *Faun tańczący*, dz. cyt., s. 116.

27 Zob. wiersz Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Szalony Faun* (prwdr. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 19), który poeta zamieścił w czwartej serii swoich *Poezji* (wyd. 1900).

28 B. Leśmian, *Poezja żalu*, w: tegoż, *Dziela wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 393.

Faun oczami ją pożera,
 Namiętnością dziką płonie...
 Słońce się przez okno wdziera,
 W blasku słońca pałac tonie...

Zmartwychwstaje dawna era,
 Rojem wspomnień ze ścian wionie,
 Delikatne wstają wonie,
 Przeszłość skarbiec swój otwiera –
 Słońce się przez okno wdziera...²⁹

Przytoczony powyżej wiersz zaczyna się słowem „słońce”, tak samo jak *Faun tańczący*. Jak widać, wbrew wszystkiemu, wbrew tragicznej świadomości, „wdziera” się w utwory poety radość. Rozsłonecznia je jakaś siła życiowa, instynkt lub imperatyw twórczy. Wilhelm Feldman, zauważając, podobnie jak Leśmian, „głęboko dźwięcząca” w poezji Dębickiego „nutę żalu”, stwierdza też, że na zawsze pozostanie w tym poecie dwoistość³⁰. Współistnienie smutku i radości czy po prostu zmienność nastrojów jest czymś naturalnym, ale w tym utworze wybrzmiewa swoiste „ukochanie” słoneczności, poddawanie się nastrojowi chwili, rozkoszowanie się chwilą mimo jej ulotności. Złudzenia, jakie powodują promienie słoneczne, są piękne i to piękno stanowi jakąś rekompensatę życiowych przykrości, zadośćuczynienie za znajomość prawdy, czyli nieubłaganych praw rządzących światem. Poeta zna prawdę, jednak zamiast rozpaczy prezentuje w swych wierszach miłość złudzeń; kiedy natomiast ujawnia już smutek, to jest to pogodny smutek, bez lamentowania.

W wierszu [*Słońce się przez okno wdziera*] odżywa na moment przeszłość, czytelnik może ulec złudzeniu, że nimfa i faun są żywi, że żywe są zatem wierzenia starożytnych i ich kanon wartości, że wciąż żywa jest tradycja antyczna, będąca skarbcem europejskiej kultury. Może chodzić tu o złudzenie, że obecność w pałacowym wnętrzu elementów dekoracyjnych o proveniencji antycznej czy obrazów lub rzeźb o takiej antycznej tematyce dowodzi wysokiej kultury miesz-

29 Z. Dębicki, [*Słońce się przez okno wdziera*], w: tegoż, *Poezje. 1898–1923*, s. 176.

30 W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, oprac. tekstu M. Rydlowa, t. 1, Kraków–Wrocław 1985, s. 256–257.

kańców bądź żywotności dawnych idei, praktykowanych na co dzień. Poeta wie, że tak być nie musi, ale miłe dlań jest takie złudzenie. I nie można powiedzieć, że słońce występuje tutaj – jak w sonecie José-Marii de Heredii *Sur un marbre brisé* (z tomu *Les Trophées*, prwdr. 1893) – w roli prześmiewcy, igra sobie i żartuje, rozjaśniając pałacowe wnętrza i ożywiając postacie z sufitów i ścian. Liryczne „ja” nie pokpiwa sobie ze złudzeń i wspomnień, traktuje je nadzwyczaj poważnie, nadając im wartość, ceniąc i kochając je.

Może w tej nastrojowej poezji nie ma niczego odkrywczego i przeważa dążność „do uczuć sprawdzonych”, ale – co zauważyli współcześnie Dębickiemu poeci – jest szczerłość potwierdzona „wspomnieniem rzeczywistym”. Jak pisał Leśmian, „szczerłość częstokroć budzi wzruszenie nieprzeparte”³¹. Bronił poety także Kazimierz Tetmajer, nie przypisując Dębickiemu epigoństwa:

[...] spotyka się tu i ówdzie u Dębickiego oddźwięk jakoby znanej już, czytanej rzeczy. To jest to właśnie, co chciałem poruszyć. U nas przede wszystkim poezję polską współczesną czyni się zależną od poezji Zachodu, a poetów zależnymi jednych od drugich.

Jeszcze u nas nie rozumie się tego, że w pewnej epoce czasu ludzie pewnego wspólnego poziomu kultury, ludzie żyjący w podobnych ogólnych warunkach muszą być sobie bliscy, że *współcześni* poeci polscy, hiszpańscy, niemieccy, francuscy, angielscy, włoscy i w ogóle z zachodu Europy nie tylko muszą mieć między sobą powinowactwo duchowe, lecz go nawet między sobą muszą mieć z wielu względów więcej, niż mają z poetami własnej swojej ojczyzny poprzedzających pokoleń. [...] Duch poezji jest duchem narodowym, i ten się dziedziczy, ale myśl i uczucie: to jest echem czasu³².

Jeden z krytyków dostrzegł wpływy parnasizmu na twórczość Dębickiego (przykładem *Faun tańczący*), ale stwierdził, że utrzymane w tym stylu utwory nie są nazbyt wartościowe i najbardziej charakterystyczne dla poezji opisowej tego twórcy. „Lepiej mu się udaje trafiać w wierszach na tematy antyczne w ton sielankowy Kochanowskiego z *Pieśni o sobótce*: »Siadł faun brodaty, rudy, dwurogi, / I dmąc w piszczałkę z trzciny zielonej, / Swawolnej piosnki śle ku nam to-

31 B. Leśmian, *Poezja żalu*, dz. cyt., s. 396.

32 K. Tetmajer, *Z powodu poezji Z. Dębickiego*, w: tegoż, *Notatki literackie*, Warszawa 1916, s. 109–110.

ny«³³. Henryk Galle, recenzując tomik *Oglądam się za siebie*, był bardziej przychylny, gdyż uznał nawet autora za „prawdziwego poetę” – i to zarówno w dziedzinie poezji nastrojowej, jak i opisowej – pisząc o jego „szczerze poetyckiej” duszy oraz podkreślając obecny w tomie żal, a dla cyklu *Z wrażeń włoskich* znajdując jeszcze inną paralelę czy odniesienie niż pozostali krytycy: „[...] niezapomniane obrazy *Italii* Konopnickiej”³⁴. Z dużym uznaniem wypowiedział się o Dębickim też Juliusz Kleiner, tak oceniając zbiór *Poezje. 1898–1923*, podsumowujący 25 lat pracy twórczej poety:

[...] podstawową cechą duszy Dębickiego jest właśnie – poetyczność. [...] Poezja ta, o delikatnym wdzięku, równie szczerza, jak dyskretna, na wskroś osobista, a nienarzucająca swej osobistości, umiłowiała dwie dziedziny – wspomnienie i marzenie³⁵.

W całej zaś sztuce pisarskiej poety badacz zauważył i kunsztowność, i prostotę, nie mówiąc już o elementach impresjonistycznych.

3. *Faun pompejański*

W wierszu Pietrzyckiego również występuje postać tańczącego fauna, tyle że wśród ruin. W tym przypadku nie ma wątpliwości, jaka starożytna rzeźba była źródłem inspiracji. Sam tytuł i wzmianka w utworze o fontannie jednoznacznie wskazują na Dom Fauna w Pompejach. Chodzi zatem o statuetkę z brązu *Fauno danzante* (pol. *Tańczący faun*, powst. 200–80 p.n.e., Casa del Fauno a Pompei, Museo Archeologico Nazionale, Napoli).

Do szaleńczego tańca skłaniają bohatera „pieśni fletów pastuszych” oraz „woń złotej [...] pomarańczy”³⁶. Dźwięki i zapachy przywracają bowiem wspomnienia z czasów młodości, kiedy faun sam

33 K. W. Z. [K. W. Zawodziński], *Poezja*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34–35, s. 200.

34 H. Galle [rec.], „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 4, s. 559.

35 J. Kleiner, *Zdzisław Dębicki jako poeta*, „Słowo Polskie” 1925, nr 8, s. 4.

36 J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, w: tegoż, *O Bogu marmurowym*, Kraków 1921, s. 65.

tworzył i kochał (flety oznaczają sztukę, zaś pomarańcza – miłość i płodność, podobnie jak większość owoców o wielu pestkach)³⁷.

O ile w utworze Dębickiego opisano słoneczny, upalny dzień: „Słońce pali... Bukszpany stoją w złotym pyle...”³⁸, o tyle w wierszu Pietrzyckiego przedstawiono nocną scenerię: „Księżyc tarczą srebrzoną spojrzął poprzez liście”³⁹, sprzyjającą snom i złudzeniom, odrealniającą rzeczywistość. Tak samo jednak jak w *Faunie tańczącym* wiatr przynosi zapach pomarańczy, w obu wierszach pojawia się w związku z tym ten sam rym: „pomarańczy – tańczy”:

Ku brzegom idzie powiew łagodny zefiru
I muska kwiat pachnącej słodko **pomarańczy**...
Przed willą marmurową faun brązowy **tańczy**. [podkr. – G.I.]⁴⁰

Wiatr mu z gaju woń złotej przyniósł **pomarańczy**
I faun stary oszalał! Na fontannie **tańczy**,
Jakby lata mu nagle powróciły młode⁴¹. [podkr. – G.I.]

Wspomniany rym użyty został wcześniej w anonimowym wierszu *Sonet (Z teki dekadenta)*, parodiującym popularną wtedy w literaturze stylistykę. Zdaniem Juliana Krzyżanowskiego jest to debiut Leopolda Staffa. Wiersz powstał u schyłku XIX wieku (1897–1900) i ukazał się podobno w lwowskim dwutygodniku humorystycznym „Śmigus” (nie udało się jednak ustalić, w jakim roczniku i numerze pisma). Oto fragment tego utworu zamieszczonego w całości w artykule Krzyżanowskiego:

W sadzawkę popielatej nudy
Księżyc aksamit westchnień zlewa,
A duszy mej zielona mewa
Pije molowy absynt złudy.
Z szelestem iskier słońce **tańczy**
Siejąc blask tęsknej **pomarańczy** [podkr. – G.I.]⁴²

37 Zob. Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przekł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 193–194 (hasło: *Pomarańcza*).

38 Z. Dębicki, *Faun tańczący*, dz. cyt., s. 115.

39 J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, dz. cyt., s. 65.

40 Z. Dębicki, *Faun tańczący*, dz. cyt., s. 115.

41 J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, dz. cyt., s. 65.

42 J. Krzyżanowski, *Żartobliwy debiut Leopolda Staffa*, „Życie Literackie” 1974, nr 43 (1187), 27 października, s. 1 (tu m.in. wiersz), s. 7.

Charakterystyczne, że u Pietrzyckiego – zgodnie zresztą z pompejańskim pierwowzorem – faun jest stary i żyje przeszłością, ślepy na to, co wokół się dzieje. Można w tym widzieć wierność młodzieńczym ideałom i marzeniom, które w zderzeniu z rzeczywistością zdevaluowały się i które czas sponiewierał (śmierć odbiera wszystkiemu wartość, podważa sens wszelkiego działania), jednak również dowód na to, że są rzeczy nieprzemijające i wiecznie żywe, które nigdy nie tracą wartości: miłość i sztuka. Mimo upływu lat, fontanna z tańczącym faunem wciąż stoi:

– Faunie, stary poeto, tancerzu z Pompei!
 Wokół ciebie ruina i zgłiszcza i mary –
 Przy fontannie od wieków strzaskane filary
 Legły w pyłe... dokoła samotna śmierć gości...
 Ty nie widzisz jej! Śnią ci się twojej młodości
 Sny śródleśne na łąkach kwitnących i letnie
 Noce jasne i fletnie, grające te fletnie...⁴³

Faun rzeczywiście jest starcem, również jego figurka stoi przecież od wieków – na zawsze jednak pozostaje młody duchem. Tańczy i marzy tak samo jak kiedyś. Obrazuje ducha twórczego, którego nic nie jest w stanie unicestwić. W miłości i twórczości bije dla niego źródło życia.

Motyw fontanny wywołuje dalekie skojarzenie z przywoływanym już wierszem *Bakczysaraj* z cyklu *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza:

To fontanna haremu, dotąd stoi cało
 I perłowe lzy sącząc woła przez pustynie:
 „Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!
 Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
 O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało”⁴⁴.

Przemijają formy życia („źródło szybko płynie”), ale nie życie samo w sobie („a źródło zostało”); giną cywilizacje i kultury, ale nie pamięć o nich. W ruinach kryje się pierwiastek odrodzenia, znajduje

43 J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, dz. cyt., s. 65.

44 A. Mickiewicz, *Bakczysaraj*, w: tegoż, *Dzieła*, komitet red. Z. J. Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 240.

się ożywcze źródło (fontanna – to świadek historii). Wbrew niszczącemu działaniu czasu ruiny w końcu stoją i dają świadectwo o ludziach i świetności ich epoki – duchem wzywają ducha do twórczego czynu, rodzą pragnienie, żeby zostawić w czasie historycznym ślad po sobie, zbudować coś równie wielkiego jak to, co upadło. Na pytanie, gdzie jest „miłość, potęga i chwała”, można więc odpowiedzieć, że w źródle życia, które zawsze może przynieść coś nowego (tak samo znaczącego lub jeszcze większego), bądź w źródle pamięci i tradycji. Faun z wiersza Pietrzyckiego ożywa dzięki temu, że pamięta. Ocalał, jak „fontanna haremu” – tak jak ona, on również „dotąd stoi cało” wśród ruin. Czasy świetności miasta minęły, miejsce opustoszało, nie ma w nim „miłości, potęgi i chwały”⁴⁵, nie odgrywa więc ono praktycznie żadnej roli, ale niekoniecznie musi być znakiem śmierci, gości przecież pielgrzymów z najdalszych stron i jest bardziej znane niż niejedno tętniące życiem miasto współczesne. Może wzbudzać marzenia i sny o „miłości, potędze i chwale”, tak jak dochodzące fauna okoliczne dźwięki i zapachy są źródłem jego marzeń i snów, przyczyną wiary, że wszystko powraca (nawet jeśli w innym kształcie, miejscu i czasie). Odkopane Pompeje (przez to odkopanie jakby „zmartwychwstałe”) byłyby zatem znakiem wieczności wyrytym w kamieniach.

To nie tyle Pompeje są martwe, ile martwa jest mitologia, w jakiej egzystował niegdyś faun. Śni mu się, że jeszcze żyje w wierzeniach ludzi, opiekuje się bydłem i porywa najady, a „Pieśni fletów pastuszych”⁴⁶ sławią jego imię – gdy tymczasem należy do przeszłości, już nikt nie oddaje mu czci. To w mitologii „paszał białą trzodę” i „Chwytał nimfy”⁴⁷. W ten sposób końcowa część wiersza nabiera melancholijnego wydźwięku. Podmiot „upomina” fauna, że ulega złudzeniom, zwłaszcza złudzeniu, że żyje, podczas gdy żyje tylko w pamięci i sztuce; „uświadamia” go, że z dawnej wiary zostały „zgliszcza i mary”

45 Pompeje były ważnym portem handlowym i ośrodkiem produkcji wina, ale też miejscowością wypoczynkową rzymskiej arystokracji (słynącą z domów publicznych). Podziwiane są do dziś za architekturę (amfiteatr, świątynie i luksusowe wille) oraz malarstwo ścienne. Zob. *Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*, wstęp K. Michałowski, J. Lipińska, aut. P. Bieliński i in., Warszawa 1998, s. 477–480.

46 J. Pietrzycki, *Faun pompejański*, dz. cyt., s. 65.

47 Tamże.

i szaleństwem jest wierzyć w sny. Stary faun oszalał z powodu złudzeń – wydawało mu się tylko, że jest jasna księżycowa noc, pachną kwitnące łąki i pomarańcze oraz grają fletnie. Wokół są jedynie „strzaskane filary”.

Autor – podobnie jak Dębicki – znał zapewne sonety Heredii, wśród których znajduje się utwór *Sur un marbre brisé* (w przekładzie Zenona Przesmyckiego: *Na posąg strzaskany*), opisujący starą, zniszczoną figurkę Pana (fauna, Hermesa albo Sylwana), oplecioną przez dziką roślinność („chmielów, bluszczów, kalin gałęzie pokrętne”) i mieniącą się w słońcu. Przyroda sprawia, że w bohatera wstępuje życie, że jest „bogiem żywym”:

Aujourd’hui le houblon, le lierre et les viornes
Qui s’enroulent autour de ce débris divin,
Ignorant s’il fut Pan, Faune, Hermès ou Silvain,
À son front mutilé tordent leurs vertes cornes.

Vois. L’oblique rayon, le caessant encor,
Dans sa face camuse a mis deux orbes d’or;
La vigne folle y rit comme une lèvre rouge;

Et, prestige mobile, un murmure du vent,
Les feuilles, l’ombre errante et le soleil qui bouge,
De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant⁴⁸.

48 J.-M. de Heredia, *Sur un marbre brisé*, w: tegoż, *Les Trophées*, Paris 1893, s. 154. W tłumaczeniu Miriam:

Dziś chmielów, bluszczów, kalin gałęzie pokrętne
Gęstwą złomek ów boski oplatają drużną;
Nie wiedząc, Pan czy Faun to, z ochotą usłużną
W rogi skroń potrzaskaną stroją mu odświętne.

Patrz. Skośny promień słońca, pieszcząc go łagodnie,
W twarz spłaszczoną ócz złote wstawił mu pochodnie;
Dzikie wino się śmieje krasą ust czerwona;

I – czarodziejstwo ruchu! – szmer wiatru, dreszcz liści,
Cienie błędne, skry słońca, co drgają i płoną,
Wszystko – boga żywego w złomie głazu iści.

(J.-M. de Heredia, *Na posąg strzaskany*, w: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 190). Inaczej swojego bohatera przedstawia Heredia w sonecie *Pan* (J.-M. de Heredia, *Pan*, w: tegoż, *Les Trophées*, dz. cyt., s. 20) – wiersz ten tłumaczył Zdzisław Dębicki (zob. J.-M. de Heredia, *Pan*, przekł. Z.D. [Z. Dę-

Jacob Burckhardt w swoim wczesnym dziele o epoce Konstantyna Wielkiego pisał, że „nie ma czasu bezwzględnego upadku, że zmierzch antyku nie był tylko czasem degradacji dotychczasowych ideałów cywilizacyjnych, ale także przemianą duchową. [...] Tak więc odrodzenie i dekadencja mogły być zjawiskami jednoczesnymi”⁴⁹. U podstaw tego rodzaju przekonań leży idea wiecznego powrotu i wiecznej przemiany.

W wierszu Pietrzyckiego można się domyślać analogii między naturą a kulturą bądź naturą a historią. Okazuje się, że wszędzie obowiązuje to samo prawo cykliczności i zmiany, przy czym jest to proces nieustający, a więc zjawisko początku i końca ma jedynie wartość względną – przecież wszystko toczy się po kole. Chwila współczesna jest tylko osobnym momentem w odwiecznym procesie; momentem, w którym różne rzeczy się kończą i różne zaczynają. Taniec fauna (Pana) wyraża kolistość bytu, pęd życia, ciągły ruch i przemianę, w której nigdy nic nie ginie, najwyżej na pewien czas przestaje funkcjonować, by później z podwójną siłą zacząć działać.

Z utworu Mickiewicza można wyczytać zdziwienie, że ludzie zostawili źródło, „zdradzili” fontannę, nie korzystają z niej, a jest przecież nieuszkodzona. To dzięki niej krzewi się roślinność, co zarasta ruiny. Są więc w tym miejscu warunki do życia, fontanna ma zatem prawo zawołać: „O hańbo!”, zdradzone zostało bowiem historyczne miejsce, zdradzone zostały ideały, miasto nie odgrywa już żadnego znaczenia, nie czerpie ze źródła swej pamięci historycznej, wielkiej tradycji i znakomitych wzorców, aby rósł w potęgę. A „źródło szybko płynie” i woda bezpowrotnie i na darmo wsiąka w ziemię, tak jak by przeszłość była bez znaczenia. Nie ma kontynuatorów dawnej wielkości.

Wiersze Heredii i Pietrzyckiego mówią wprost o złudzeniach. W sonecie Heredii przyroda składa hołd swojemu bogu lasów i pól,

bicki], „Wisła” [Kraków] 1912, nr 7); zob. anonimowy przekład tego utworu: J.-M. de Heredia, *Pan*, „Meander” 1959, t. 14, nr 10, s. 517.

49 M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, w: tegoż, *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometheus – Marcholt – labirynt*, Kraków 1994, s. 34–35. Zob. J. Burckhardt, *Czasy Konstantyna Wielkiego*, przekł. P. Hertz, Warszawa 1992, s. 99–194.

tworząc złudzenie, że żyje. W istocie wchłania go w siebie, teraz żyje on jakby w niej. Nikt inny nie oddaje mu czci:

La mousse fut pieuse en fermant ses yeux mornes;
Car, dans ce bois inculte, il chercherait en vain
La Vierge qui versait le lait pur et le vin
Sur la terre au beau nom dont il marqua les bornes⁵⁰.

Z chwilą zachodu słońca i ustania wiatru sen o ożywionym bogu zapewne się skończy i wszystko będzie jak wprzódy – pozostanie pokryty mchem martwy kamień wśród chaosu „pokrętnych gałęzi”, posąg o nierozpoznawalnych, zatartych przez przyrodę rysach. Słońce i wiatr okrutnie zażartowały sobie z leżącego, pokonanego przez czas boga, dla zabawy i radości czyniąc z niego na krótką chwilę pozornie żywą istotę, w prześmiewczy sposób „domalowując” mu błysk w oczach i czerwone usta oraz stwarzając wrażenie ruchu.

Posąg fauna pompejańskiego, o którym traktuje wiersz Pietrzyckiego, ocalał nieuszkodzony, ale stoi na fontannie dawno wyschniętej; nie zarasta go roślinność, ale otacza martwa kamienna pustynia ruin. Upaja się wspomnieniami, śni o młodzieńczych snach, tęskni za dawnymi pragnieniami, żyje tym, o czym marzył w młodości, kiedy uchodził między innymi za bóstwo leśnej przyrody. Jednak nie jest usytuowany na łonie natury, w swym królestwie, ale wśród resztek starożytnej ludzkiej kultury, nie będąc już obiektem kultu, bóstwem pól, łąk i lasów – i za takiego nie uchodzi – stał się symbolem przebrzmiałej epoki, pamiątką z dawnych wieków. Jego radość kontrastuje z otaczającą martwością miejsca, w jakim się znajduje. To kolejny szalony faun – jego szaleństwo wynika z lekceważenia bóstwa potężniejszego od innych (czasu lub fatum), ze złudzenia, że czas dotyka wszystkiego, ale nie nas.

50 J.-M. de Heredia, *Sur un marbre brisé*, dz. cyt., s. 154. W tłumaczeniu Miriamią:

Zbożne mchy – wreszcie oczy przymknęły mu smętne;
Bo w tej puszczy zapadłej szukałby na próżno
Dziew, co z mlek, win ofiarę łały ongi dłużną
Na ziemię, której znaczył granice pamiętne.

(J.-M. de Heredia, *Na posąg strzaskany*, dz. cyt., s. 190.)

4. *Pejzaż maurytański*

Wiersz Sterna potwierdza opinię, że futuryzm polski stanowił negację liryki młodopolskiej i charakterystycznej dla niej wzniosłości. Utwór wyrasta jednak z modernistycznej konwencji i posługuje się motywami, które znamy z przedstawionych powyżej wierszy Micińskiego, Dębickiego i Pietrzyckiego. Świadczy to o dialogu z tamtą poezją. Jak widać, nowi twórcy nie pojawili się znikąd, wolni od kontekstu kulturowego, najwyraźniej dojrzewali w kręgu liryki poprzedniej epoki. Jeśli pierwszym źródłem futuryzmu polskiego był futuryzm zachodnioeuropejski i rosyjski, to drugim – „modernizm polski. Ściślej – jego nurt aktywistyczny. [...] Powiedzielibyśmy: poeci ci wchłonęli modernę po to, by ją odrzucić”⁵¹. Początkującemu Sternowi Młoda Polska nie mogła jeszcze wydawać się staroświecką literaturą, była „po pierwsze, literacką współczesnością, którą wespół z innymi miał przeorientować, po drugie – składnikiem jego poetyckiej świadomości, którego nie od razu się wyzbył”⁵². Tworzyła wygodny punkt odniesienia i oparcie. Proces „przeorientowania” dokonał się wewnątrz tomu *Futuryzje*, z którego pochodzi wiersz *Pejzaż maurytański*, uznany przez jednego z badaczy wprost za replikę utworu Micińskiego [Migocą złote pomarańcze]⁵³. „Jeśli Młoda Polska celowała w głębokim filozofowaniu, to Stern świadomie kwestionował jej metafizyczną podniosłość [...]”⁵⁴.

W tekście Sterna właściwie nie ma pomarańczy, lecz jest drzewko pomarańczowe. W związku z tym – jak w wierszach Dębickiego i Pietrzyckiego – podkreśla się zapach rośliny.

51 A. K. Waśkiewicz, *Wstęp*, w: A. Stern, *Wiersze zebrane*, oprac. A. K. Waśkiewicz, t. 1, Kraków–Wrocław 1986, s. 6, 9.

52 Tamże, s. 6.

53 S. Sobieraj, *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002, s. 56. Swoją drogą Stanisław Ignacy Witkiewicz uznał Micińskiego za pierwszego futurystę (S.I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, w: tegoż, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 151).

54 M. Baranowska, *Prymitywizm prowokowany (Stern)*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 234.

Siedząc pod pachnącą pomarańczą, która cała drga,
 Na malinowej poduszce, w olbrzymim turbanie,
 Na którym kita się chwieje, jak palma na kurhanie,
 Mydlane puszczam banie, takie lśniące bańki z szkła,

Do różowej, z seraju okna patrzącej się Manon,
 Z złożonej sewrskiej filiżanki dziubiącej biały krem,
 Bańki ze splecioną z literek, w krąg z winietką tą:
 „Je t'aime, Manon! Ah, je t'aime!”⁵⁵

Na zapach wskazuje się też w wierszu Czesława Cieplińskiego go *Kwiaty* (z tomu *Twoje kwiaty*, prwdr. 1914): „Ciężką wonią lejąca pomarańczy kwiaty”⁵⁶. Kolory i zapachy o charakterze pomarańczowym miały duże znaczenie dla Jeana Floressasa des Esseintes, bohatera powieści Jorisa-Karla Huysmansa *À rebours* (prwdr. 1884, pol. *Na wspak*), uznawanej za „biblię dekadentyzmu”:

Ponad wszystkie [kolory – G. I.] diuk Jan prznosił pomarańczowy, [...] oczy ludzi osłabionych i nerwowych, [...] oczy ludzi rozekscytowanych i wychudłych miłują, prawie bez wyjątku, ów kolor podniecający i niezdrowy, pełen zmysłowych wspaniałości i jadowitych rozgorączkowań: barwę pomarańczową⁵⁷.

Umykały mu wzory i procedury; zdał się na intuicję. Na ogół w aromacie tego kwiatu dominuje pomarańcza: popróbował kilku kombinacji i na koniec utrafił w ton, kiedy do pomarańczy dodał tuberozę i różę, wiążąc je kroplą wanilii⁵⁸.

O tańcu co prawda utwór Sterna nie wspomina, ale wydaje się, że za taniec można uznać ruch drgających liści lub kwiatów drzewka, któremu odpowiada chwiejąca się kita na turbanie, porównana do palmy. Nie jest ważny gatunek pomarańczy, chociaż najczęściej hodowaną i najbardziej rozpowszechnioną na świecie jest pomarańcza słodka, zwana też chińską (*Citrus sinensis*), o białych pachnących kwiatach.

55 A. Stern, *Pejzaż maurytański*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1986, s. 50.

56 Cyt. za: I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 92.

57 J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 61–62.

58 Tamże, s. 166.

W wierszu *Oda do pomarańczy* (*Ju song*) autorstwa chińskiego poety i polityka Qu Yuan (ok. 340–278 p.n.e.) czytamy:

Między niebem a ziemią rośniesz, cudne drzewo,
Niestrudzona pomarańczo!
Tyś nakazom posłuszna, na południu tylko
Kwiaty twe na wietrze tańczą⁵⁹.

Pomarańcza jest owocem solarnym, podobnie jak jabłko. Jej znaczenia symboliczne pokrywają się zatem częściowo ze znaczeniami przypisywanymi jabłku. Z powodu gorzkiej skórki wskazuje na przykrości życia, ale jej wnętrze obiecuje rozkosz⁶⁰. Tradycyjnie uchodzi za symbol miłości, płodności, wspaniałości, a jej kolor wiąże się z ogniem i luksusem (z wyjątkiem krajów buddyjskich). W chrześcijaństwie jej kwiaty mogą oznaczać nieskalaność (wplatane w wieńce ślubne), a owoce – grzech: „W sztuce Dzieciątko Jezus niekiedy trzyma w dłoni pomarańczę jako symbol odkupienia, gdyż niektórzy uważają ją za zakazany owoc z drzewa wiadomości”⁶¹. W językach greckim i łacińskim wyrazy *μήλον* (*mī lon*) i *malum* dotyczą każdego większego owocu z drzewa (np. brzoskwini, cytryny, granatu, gruszki, jabłka, pomarańczy), dopiero dodanie określenia uściśla rodzaj (np. *malum granatum* lub *malum punicum* = jabłko granatu; *malum aureum* = jabłko pomarańczy, złote jabłko)⁶². W biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym nie wspomina się o gatunku owocu zakazanego, dopiero w późniejszych czasach owoc ten uznano za owoc jabłoni. Od tej pory jabłko zyskało wiele znaczeń, stając się wyobrażeniem wiadomości dobrego i złego, symbolem wiedzy i wtajemniczenia (inicjacji), synonimem grzechu (a w rękę Chrystusa – wybawienia od tego grzechu),

59 J. Zawadzki, *Dawna literatura chińska. Antologia i omówienie*, t. 1, Seattle 2015, s. 52.

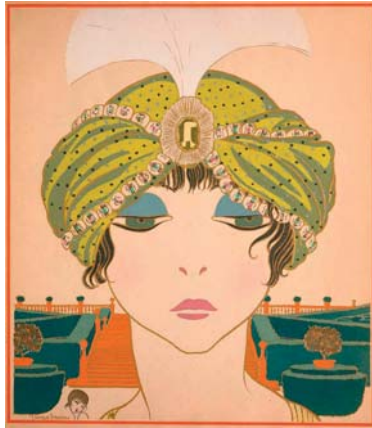
60 M. I. Macioti, *Mity i magie ziół. Czy kwiaty i liście, zapachy i znaki zodiaku wpływają na stosunki między ludźmi? Odpowiedź tradycji mitu i literatury u progu trzeciego tysiąclecia*, przekł. I. Kania, Kraków 1998, s. 180.

61 J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przekł. B. Stokłosa, wyd. 2, Warszawa 2005, s. 169 (hasło: *Pomarańczowe drzewo*).

62 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 166.

emblemem ziemi i ziemskich pragnień, zaś jego barwa, słodycz i zapach zaczęły sygnalizować pokusy doczesnego świata⁶³.

Wspomniana w wierszu Sterna kita na turbanie to tzw. egreta – ozdoba z długich ptasich piór w formie kitki lub wachlarzyka (pierwotnie wykonywano ją z piór czaplich, potem strusich lub ptaków rajskich). Na Wschodzie egretami dekoruje się męskie nakrycia głowy (np. turbany), a na Zachodzie – kobiece. W modzie europejskiej egrety były popularne zwłaszcza w drugiej połowie XVIII wieku (w czasach Marii Antoniny) oraz ponownie w pierwszej ćwierci XX wieku (przyjęto je wtedy do kapeluszy i kobiecych turbanów).



Egreta lansowana w latach dwudziestych ubiegłego stulecia przez słynnego francuskiego kreatora mody Paula Poireta

(Źródło: *Les Choses de Paul Poiret*, vues par G. Lepape, Paris 1911.)

Porównanie egrety do palmy nie powinno w wierszu Sterna dziwić. Sąsiedztwo palmy z pomarańczą chyba też nie, bowiem ma ona podobne znaczenia. Tradycja starogrecka wiąże palmę na przykład z miłością i płodnością (poświęcając Afrodycie i Dionizosowi) oraz

63 *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 53 (hasło: *Jabłko*); W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 3, Warszawa 1995, s. 112–113 (hasło: *Jabłko*).

słońcem i światłem (poświęcając Apollinowi i Heliosowi)⁶⁴. To „słup falliczny z płomieniami”⁶⁵. Na starożytnym Bliskim Wschodzie ubóstwiano szczególnie palmę daktylową, uchodzącą (jak zresztą inne gatunki palm) za drzewo życia, dobrodziejstwo ludzkości. Stąd może w utworze Sterna palma stoi „na kurhanie” – oznacza zwycięstwo nad śmiercią i odrodzenie (jeżeli potraktuje się kurhan jako rodzaj mogiły). W Egipcie kładziono wachlarze z liści palmy na mumie i sarkofagi, a w chrześcijaństwie zielone liście tego drzewa oznaczają zbawienie i życie wieczne. W sztuce chrześcijańskiej drzewa palmowe, „stanowiące tło świętych postaci, wyobrażają rajski ogród w niebie”⁶⁶. Również według Persów są znakiem krainy niebiańskiej⁶⁷.

Zmierzamy do stwierdzenia, iż obraz („pejzaż”) ukazany przez Sterna przedstawia jakiś alternatywny rajski zakątek, w którym obok drzewa wiadomości dobrego i złego (pomarańcza) jest też drzewo życia (palma). Nie brakuje również Ewy, której rolę przejmuje Manon. To prawdopodobnie aluzja do bohaterki znanej powieści Antoine’a-François Prévosta d’Exiles’a *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (prwdr. 1731, pol. *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut*)⁶⁸. „Manon jest piękna i inteligentna, ale także z gruntu amoralna. Nie chce żyć miłością w biedzie i wśród wyrzeczeń – musi błyszczeć, mieć stroje i klejnoty”⁶⁹. Literaturoznawcy francuscy twierdzą, że nikt przed Prévostem nie ukazał w prozie „groźnej potęgi wielkiej namiętności”⁷⁰. Manon Sterna wygląda z „seraju okna”, a więc albo z pałacu sułtana, albo z wydzielonej części mieszkania, przeznaczonej w tradycyjnym domu muzuluńskim dla kobiet. Jej „sewrska filiżanka” (słynna porcelana z Sèvres we Francji) wskazu-

64 H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 262 (hasło: *Palma*).

65 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 298 (hasło: *Palma*).

66 D. Forstner, *Świat symboliki...*, dz. cyt., s. 176.

67 J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 301 (hasło: *Palmowe drzewo*).

68 Tłumaczenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego ukazało się w 1917 roku: Prévost, *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*, przekł. Boy, Kraków–Warszawa 1917.

69 A.Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000, s. 430 (hasło: *Lescaut Manon*).

70 G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, wyd. 2, Warszawa 1965, s. 302.

je wysoki status życiowy. Podmiot wiersza puszcza w kierunku swojej Manon bańki mydlane jako miłosne liściki z wyznaniem: „Je t'aime” (pol. „Kocham cię”). W ten sposób wkrada się do tekstu element zabawy, żartobliwej prześmiewczości, ludycznego witalizmu. Można dopatrzyć się tu przedrzeźniania miłosnych westchnień.

Symbolika bańki mydlanej czy bańki powietrznej pokrewna jest symbolice kuli – unosząc się, zakreśla swym niestabilnym i nieprzewidywalnym ruchem „przestrzeń, w której realizuje się przeznaczenie człowieka”⁷¹. Bańka tradycyjnie oznacza ulotność ziemskiego życia – tak jest w buddyzmie, ale „i w chrześcijańskich alegoriach śmiertelności, w których *putti* (chłopięce aniołki) wydmuchują bańki powietrza; towarzyszy im inskrypcja *Homo bulla est* (Człowiek jest bańką powietrza)”⁷².

Oprócz pozytywnych wartości kojarzonych z formami kulistymi, istnieją zatem też negatywne. W sztuce nowożytnej pojawiła się nawet opozycja między kulą kryształową, wyobrażającą doskonałość, trwałość, czystość i światłość – atrybuty Boga i wszechświata, a kulą szklaną, przezroczystą i kruchą – obrazującą zmienność i marność bytu. W dziełach sztuki chrześcijańskiej formę kuli przybiera dusza – ujawnia się to także w neoplatonizmie⁷³.

Wspomniane powyżej negatywne znaczenie kuli tkwi jednak w starożytnych przekonaniach i wyobrażeniach. Może należy to wiązać z naukami pitagorejskimi, sugerującymi, że kulę wolno pojmować jako czas, bowiem w czasie, jak we wszechświecie, wszystko jest zawarte. Kula zaczęła więc wyrażać kondycję człowieka, jego wpisanie w czas i przestrzeń oraz śmierć⁷⁴. Symbolizowała zarówno wszechświat, jak i ziemię, wieczność i przemijanie. W okresie nowożytnym szybko stała się wyrazem ziemskich przyjemności, wartościowanych

71 Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 129 (hasło: *Kula*).

72 J. Tresidder, *Słownik symboli...*, dz. cyt., s. 15 (hasło: *Bańka [powietrza, mydlana]*).

73 C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 102. Kula i jej ruch jako metafory ludzkiej duszy i jej działań pojawiają się np. w pismach Mikołaja z Kuzy (Mikołaj z Kuzy, *O grze kulą. Dialog w dwóch księgach*, przekł., wstępem i przypisami opatrzyła A. Kijewska, Warszawa 2006, s. 25).

74 B. Purc-Stępniak, *Kula jako symbol „vanitas”*. *Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 36.

negatywnie, jako przemijające i odwracające uwagę od spraw ostatecznych. Z tego powodu pojawiało się wiele personifikacji kobiecych łączonych z symboliką kuli, między innymi Luxuria, Próżność, Vanitas, Ignorantia, Wenus – ich kula była szklana, łatwo ulegająca zniszczeniu⁷⁵. W XVII wieku ustawiona na ziemi, błyszcząca kula z refleksem światła, atrybut bogini Fortuny, znamionowała jej niestałość.

Juan Eduardo Cirlot podejrzewa, że przezroczyta niebieskawa kula, w której zamknięta jest para kochanków na obrazie Hieronymusa Boscha *Tuin der lusten* (centralna część tryptyku, olej na desce, powst. około 1490–1510, pol. *Ogród rozkoszy ziemskich*, Museo Nacional del Prado, Madrid), wyobraża doskonałość i całościowość⁷⁶. Niektóre interpretacje głosiły, że motyw kochanków w kuli obrazuje metafizyczną jedność wszechświata, jak też Boga i człowieka w sensie eschatologicznym. Bardziej przemawia jednak wykładnia, że kula ta stanowi figurę przeznaczenia człowieka, na które składają się grzech i marność. Przyrównano ją do świata doczesnego, w którym ludzie tkwią jak więźniowie. Potem połączono to z doświadczaniem upływu czasu oraz hasłem *homo bulla* – kruchością życia, które jest jak bańka mydlana – albo nietrwałością szczęścia, które jest kruche jak szkło.

W powieści Prévosta uroczą Manon przynosi zakochanemu w niej kawalerowi des Grieux nieszczęście za nieszczęściem. W wierszu Sterna miłosne bańki mogą z jednej strony sugerować, że miłość jest złudzeniem, a więc pozostaje czymś niestałym i ulotnym, a z drugiej strony, że stanowi rodzaj gry czy zabawy, przy czym w przeciwieństwie do kawalera des Grieux (stałego i wiernego w uczuciach) podmiot utworu traktuje miłość tak, jak powieściowa frywolna i próżna Manon. Nie uwzniosła tego uczucia (wznoszą się bańki), raczej kpi z naiwnych idealistycznych uniesień. Oprócz miłości jest jednak i śmierć:

75 Tamże, s. 42.

76 J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, dz. cyt., s. 215 (hasło: *Kula*). Para miłosna umieszczona w środku kuli występuje także na obrazie Pietera Bruegla (Brueghla, Breughla, Breughla) Starszego *Luxuria* (pióro i atrament, powst. 1557, pol. *Luxuria [Żądza]*, sztuch Pietera van der Heydena, wydany przez Hieronymusa Cocka w 1558 roku, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles) z cyklu *De zeven hoofdzonden* (pol. *Siedem grzechów głównych*).

Czarny dryblas...

(Miłosną bańkę zauważył, gdy zza węgła wyjrzał,
 Ozdobiony parą wielkich rogów,
 Chwyta za wiszący u pasa, rubinowy kindżał
 I przywołuje na mnie zemsty swych pokracznych Bogów)⁷⁷.

O ile w utworze Micińskiego występują upiór na tronie i czarna Diana, o tyle u Sterna pojawiają się Manon i czarny dryblas. Związek z Manon naraża kawalera des Grieux na różne niebezpieczeństwa (w tym na finałowy pojedynek o nią). Biorąc pod uwagę wiersz [*Migocą złote pomarańcze*], a nie powieść Prévosta, należałoby stwierdzić, że czarny dryblas jest cieniem bohatera. Rogi podpowiadają hybrydyczność postaci, przypominają nie tylko o takich postaciach jak bōżek Pan czy Minotaur, ale także Dionizos, który w *Bachantkach* (powst. 406 p.n.e) Eurypidesa ujawnia swą zwierzęcość. Penteus, młody król Teb, widzi wszystko podwójnie, także Dionizosa: „Tyś mnie prowadził podobny do byka / Przed chwilą, rogi rosły na twej głowie”⁷⁸. Girard, odwołując się do tej sceny, pisze:

Penteus łączy podwójne widzenie z wizją monstrum. Dionizos jest jednocześnie człowiekiem, bogiem i bykiem; łącznikiem spajającym obydwie motywy staje się wzmianka o byczych rogach; *sobowtóry* są zawsze monstrualne, monstra zawsze są rozdwojone⁷⁹.

Minotaura przywykli interpretatorzy traktować jako upostacowanie ciemnych, dzikich, ukrytych, niszczycielskich sił, tłumionych żądz. „Głowa byka wieńcząca tułów człowieka jest symbolem zdominowania ludzkiej psychiki przez zwierzęce instynkty”⁸⁰. Analizując wiersz Micińskiego *Minotaur* (z tomu *W mroku gwiazd*, prwdr. 1902), Francesca Fornari przypomina: „Według niektórych wariantów Minotaur, zwany także »Asterios« (od greckiego *àstron*: gwiazda), był życzliwą »gwiazdą« dla swojej rodziny, okazywał się bowiem figurą

77 A. Stern, *Pejzaż maurytański*, dz. cyt., t. 1, s. 50.

78 Eurypides, *Bachantki*, w: tegoż, *Tragedie. Dzieci Heraklesa; Błagalnice; Elektra; Ifigenia w kraju Taurów; Fenicjanki; Bachantki; Ifigenia w Aulidzie; Resos; Wybór fragmentów*, przekł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 458.

79 R. Girard, *Od mimetycznego...*, dz. cyt., s. 223.

80 J. Tresidder, *Słownik symboli...*, dz. cyt., s. 131 (hasło: *Minotaur*).

Dionizosa («Asterios» to imię Bachusa-dziecięcia w kultach misteryjnych)⁸¹. W aspekcie psychologicznym Minotaur obrazuje relację między duchową a zwierzęcą częścią w człowieku (przewagę potworności), z czym wiąże się ofiara z tego, co najlepsze (idei, uczuć, emocji)⁸².

Czarny dryblas z wiersza Sterna wydaje się swoistą karykaturą tego, co budzi się w bohaterze wskutek obecności Manon, a przejawia się w niewinnym na pozór puszczaniu baniek. Takie „górnolotne” marzenia (wszak bańki unoszą się w górę ku oknu) mogą okrutnie się zemścić (w powieści Prévosta dziewczyna nie jest ideałem, a źródłem kłopotów). Chodzi też o aspekt poznawczy – ponieważ w liryce młodopolskiej schodzi się w głąb, w siebie, w wewnętrzny labirynt⁸³, w związku z tym potrzebne jest światło do rozproszenia mroku – przykładem czego jest omawiany wiersz Micińskiego [*Migocą złote pomarańcze*]. Zwycięstwem będzie poznanie, przejście kontroli nad sobą. W utworze Sterna nie ma takiej potrzeby, wkraczanie w głębinę i jej eksploracja są zbędne, niczemu nie służą. Bohater nie rusza się z miejsca, siedzi „na malinowej poduszce” (jakby to on, a nie Manon, był odpowiednikiem upiora na tronie z wiersza Micińskiego) – jest bowiem u siebie, sułtan w swoim pałacu, włada swoją dziedziną czy swoim jęstestwem. Może kpi sobie z miłości (Manon) i śmierci (czarny dryblas), kochanki i sługi zamieszkujących jego posiadłość (pałac), a więc należących do niego, podległych mu, stanowiących jego własność: ona (Manon) wygląda z okna, on (czarny dryblas) – „zza węgła”. Oboje są niczym atrakcyjna dekoracja pałacu (w sensie przenośnym będą to własności psychiczne, a nie rzeczy). Czarny dryblas ze swym kindziałem zdaje się nawet odpowiednikiem Warega z mieczem, występującego w utworze [*Migocą złote pomarańcze*], a złocona sewrska filiżanka, z której Manon „dziubie” krem, przypomina o kryształowych czarach, w jakie kobry nurzają swe jady w wierszu Micińskiego. Można to wszystko postrzegać inaczej, ale wciąż w aspekcie psychologicz-

81 F. Fornari, „Minotaur” Tadeusza Micińskiego, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 351.

82 J. E. Cirlot, *Słownik symboli...*, dz. cyt., s. 257-258 (hasło: *Minotaur*).

83 Na temat labiryntu zob. M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, w: tegoż, *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – Labirynt*, Kraków 1994, s. 129-216.

nym i powiedzieć na przykład, że czarny dryblas to rodzaj strażnika, coś, co broni bohatera przed nim samym i jego zgubnymi marzeniami o Manon, demaskuje złudzenia (jakby chciał przebić bańki, które tworzy bohater będący podmiotem utworu).

Przywołane wiersze Micińskiego, Dębickiego, Pietrzyckiego i Sterna różnią poetyki. Utwory powstały w niewielkich odstępach czasu i ujawniają cechy właściwe poezji ekspresjonistyczno--symbolicznej (Miciński), impresjonistyczno-symbolicznej (Dębicki), parnastowskiej (Pietrzycki), futurystycznej (Stern). Mimo tych różnic teksty posługują się zbliżonymi motywami. Pierwszy z nich to motyw architektoniczny: czarny salon (Miciński), dom lub pałac (Dębicki, Stern), fontanna i ruiny miasta (Pietrzycki). W każdym przypadku zarysowaną przestrzeń wyróżnia panująca w niej letargiczność, statyczność, martwota, na pół senna atmosfera. Stanowią o niej: ciemność i cisza (letarg „śniącej czarnej Diany” – Miciński), rozleniwiający żar słoneczny („Bukszpany stoją w złotym pyłe” – Dębicki), blask księżycy w opuszczonym mieście („ruina i zgliszczca i mary” – Pietrzycki), zapach pomarańczy sprzyjający kontemplacji („Siedząc pod pachnącą pomarańczą, [...] / Na malinowej poduszce” – Stern).

W świat ten zostaje wpisana postać, której witalność lub zachowanie kontrastuje ze statycznością czy majestatycznością budowli, letargicznością czy martwotą otoczenia, zaprzecza wrażeniu bezruchu. Za drugi więc istotny motyw wspólny uznać należy taniec: tańczy „ja” liryczne (Miciński), tańczą fauny z brązu (Dębicki, Pietrzycki), drga drzewko pomarańczowe i chwieje się kita na turbanie oraz tańczą chyba bańki „ze splecioną z literek, w krąg z winietką tą: / »Je t’aime, Manon! [...]«” (Stern).

Tanec przestaje być zabawą, urasta do roli symbolu ludzkiego działania, działania zaborczego i irracjonalnego, podyktowanego przez nie dający się inaczej realizować pęd życiowy [...]. Stanowi [...] w modernistycznym dialogu barbarzyństwa z kulturą zjawisko wieloznaczne. Odnosi się nie tylko do pierwotnego tańca obrzędowego, staje się także znakiem sztuki sprymitywizowanej, odwo-

łującej się do najprostszych odruchów człowieka, sztuki rezygnującej z kanonizowanych w Europie konwencji artystycznych⁸⁴.

W wielu futurystycznych utworach zauważyć można „wyraźny jeszcze wpływ modernistycznych kontekstów tego motywu. W nowej poezji jest on jedną z metafor kluczowych, bo wyraża ów »element witalny« [...] i ludyczny zarazem, tak ważki w programach futuryzmu i dadaizmu»⁸⁵.

W analizowanych wierszach pejzaże nie tylko są opustoszałe (odludny salon – Miciński, pusta willa – Dębicki, wymarłe miasto – Pietrzycki), ale ewokują zagrożenie: „splecione kobry” i Wareg z mieczem (Miciński), oczekiwanie „na tragiczny dzień nowej zagłady” (Dębicki), goszcząca wokół „samotna śmierć” (Pietrzycki), przywołujący zemstę bogów czarny dryblas z kindziałem (Stern). Ze śmiercią wszędzie powiązana została miłość – występują „miłosne krwawe pomarańcze” (Miciński), lubieżne fauny marzące o nimfach (Dębicki, Pietrzycki), miłosne bańki dla Manon (Stern). W działaniach bohaterów widać jakąś dozę spontaniczności czy szaleństwa – albo ocierają się o coś bardzo niebezpiecznego (Miciński, Stern), albo próbują zrobić coś niemożliwego, przekraczającego ich kondycję, a ściślej, przewyciężyć dziejowy determinizm, wytańczyć wolność, reaktywować przeszłość, (Dębicki, Pietrzycki). Granica między naturą a kulturą ulega zatarciu (może to również granica między tym, co żywe, a tym, co martwe). Sprzyja takiemu wrażeniu architektoniczne obrazowanie i hybrydyczność postaci (bohaterowie z rogami: fauny i czarny dryblas), z których część okazuje się na dodatek dekoracją (dziełami sztuki).

W wierszu Dębickiego *Faun tańczący* sensualne upojenie zostało zastąpione estetyzującą delektacją. Oderwany od natury i szczerzej zmysłowości Faun jest osamotnionym (bo odizolowanym od orszaku) więźniem sfery sztuczności (arteficiel) – ogrodu. [...] Jednak uprzedmiotowienie cielesności Fauna nie wyzwala go z pułapki instynktów, namiętności i niepokojów. [...]

84 M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, dz. cyt., s. 30–31. Więcej na temat modernistycznych tańców w pracy zbiorowej: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.

85 G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 77–78.

Faun w wierszu Dębickiego jest estetyczną konkretyzacją witalności i swobody, jest zaklętym w posągu (czyli kulturze) znakiem obecności popędu (czyli natury)⁸⁶.

Zacieranie granic wynika stąd, że albo w mroczny świat instynktów wdziera się pierwiastek im obcy, ludzki (przypadek wiersza [Migocą złote pomarańcze]), albo ze świata ludzkiego wydziera się to, co instynktowe, naturalne (przypadek faunów Dębickiego i Pietrzyckiego). Można zatem mówić o dwóch rodzajach tańca – tańcu jako znaku kultury i porządku, ruchu ukierunkowanym (Miciński) i tańcu jako chaosie, rozpasaniu bachicznym, znaku czegoś pierwotnego (Dębicki, Pietrzycki).

Najbardziej charakterystycznym motywem wspólnym utworów Micińskiego, Dębickiego, Pietrzyckiego i Sterna są jednak pomarańcze. We wszystkich tekstach – bez względu na to, czy chodzi o owoce, czy drzewko z kwiatami – barwa lub zapach pomarańczy jawi się czynnikiem pobudzającym, stymulującym. Dzięki migocącym, świecącym czy błyszczącym w mroku pomarańczom uwaga podmiotu wiersza Micińskiego koncentruje się na Dianie (upiorze), ich złoto go kusi, przyciąga, angażuje w proces samopoznawczy, skłania do wkroczenia w ciemność salonu, który szybko zdradza o wiele większe rozmiary, niż by się wydawało (sala z mauretańskimi kolumnami). W wierszu Dębickiego podmiot ulega wrażeniom atmosferycznym, nastrojowi upalnego dnia, ale orzeźwia go idący od strony morza „powiew łagodny zefiru” poruszający „kwiat pachnącej słodko pomarańczy”, przez co doświadcza złudzenia, że dzięki temu ożył też posąg fauna. Swoje złudzenia przenosi na niego – bożkowi wydaje się, że w pobliżu kąpią się nimfy i można ku nim zeskoczyć z cokołu. W wierszu Pietrzyckiego fauna wydobywa z mroku światło księżycowe, pobudzają go dźwięki „fletów pastuszych”, a ostatecznie przesądza o jego szaleństwie woń złotej pomarańczy niesiona przez wiatr z gaju. Podmiot daremnie upomina bohatera, że ulega on złudzeniom.

W tych trzech utworach występują postacie mitologiczne, które – choć unieruchomione (Diana na tronie, faun na cokole, faun na

86 S. Brzozowska, *Klasycyzm i motywy...*, dz. cyt., s. 139–140.

fontannie) – wiodą utajone życie, śnią życie. Podmiot ustosunkowuje się wobec nich, balansując na krawędzi jawy i snu, prawdy i złudy. W wierszu Sterna to sam podmiot zostaje unieruchomiony (siedzi na malinowej poduszce), wykazując zarazem swoją aktywność (puszczając bańki). Odurza go i hipnotyzuje pachnące i drgające drzewko pomarańczowe, pod którym tkwi. Twórca baniek żyje złudzeniami (mydlanymi bańkami). Poczucie bycia w raju psuje czarny dryblas, który sprawia wrażenie, jakby chciał wybudzić podmiot z jego rozkosznego snu o Manon. W zaistniałym trójkącie (twórca baniek – Manon – czarny dryblas) to, co rzeczywiste, splata się z tym, co nierzeczywiste. Manon i czarny dryblas wydają się projekcjami twórczej wyobraźni podmiotu (twórcy baniek – może artysty), obciążonego bagażem tradycji kulturowej – wszak Manon to postać literacka, a czarny dryblas mający rogi wywołuje skojarzenia z Minotaurem, a nawet z diabłem. Byłaby to więc gra z ikonami kultury. Może kryć w sobie nowe podejście do miłości, która traktowana niczym zabawa w puszczenie baniek powoduje gniew demona przeszłości (dryblasa), wyznawcy dawnych barbarzyńskich („pokracznych”) bogów, przyzwyczajonego do miłości prymitywnej (niosącej też ból), ale prawdziwej, a nie dworskiej frywolności – albo (wbrew temu, co zostało w naszej interpretacji powiedziane) uduchowionej, uwznioślającej, będącej pustą (jak bańki) mistyką.

Wracając do pomarańczy, należałoby dodać, że sygnalizują egzotykę. Liczyła się ona i dla modernistów, i dla futurystów. Różnica polega na tym, że w modernizmie przełomu XIX i XX wieku istniało przekonanie, iż kultura europejska stanowi jeden z wielu systemów kulturowych.

Moderniści, całkowicie o władnięci przez tradycje europejskiego kręgu kulturowego (zwróćmy uwagę na znaczenie w ich twórczości sztuki antycznej), w obcej i odległej cywilizacji Wschodu poszukiwali pierwiastka irracjonalnego i mistycznego. [...] Twórcy nowej generacji artystycznej (np. kubizm, futurizm, dadaizm) wychodzili z założenia, że istnieje jedna kultura, która pokrywa obezwładniającą warstwą nie skażony cywilizacją obszar egzotycznego prymitywu i barbarzyństwa. Protest wobec tej kultury był jedną z przyczyn an-

tycywilizacyjnego *exodusu* awangardy w świat jakby prekultury, odległej przeszłości [...]”⁸⁷.

Nowa, różna od modernistycznej, egzotyka związana była z jednej strony z dążeniem do oryginalności w zakresie metaforyki i rekwizytów poetyckich, a z drugiej strony (przypadek Sterna) – ze światopoglądem wpisanym w tekst, pragnieniem egzotycznej barbarzyńskości. Moda na egzotykę funkcjonowała w dwudziestoleciu międzywojennym w wersji pasywnej, mając kształt „wyobraźniowo-globtroterski”, charakter „tęskniący” (przykładem Kazimierz Wierzyński), oraz w wersji aktywnej, witalistycznej (Stern). „W wielu wierszach Sterna dusza zostaje utożsamiona z energią witalną”⁸⁸. Ta futurystyczna witalność przekształca witalność modernistyczną (dionizyjską) o proveniencji Nietzscheańskiej⁸⁹. Czasem te dwie wersje egzotyki, pasywna i aktywna, zajął się jednak ze sobą.

Uwzględniając oprócz użytych motywów także wymowę wierszy Micińskiego, Dębickiego, Pietrzyckiego i Sterna, zauważyć należy, że *Pejzaż maurytański* odnosi się przede wszystkim do utworu [*Migocą złote pomarańcze*], a *Faun pompejański* wykazuje zbieżność głównie z *Faunem tańczącym*. Związki te mają przy tym różny charakter. Wiersz Sterna wiąże się z dziełem Micińskiego przez zaprzeczenie, tworzy nową jakość. Natomiast wiersz Pietrzyckiego łączy się z utworem Dębickiego przez akceptację, kontynuację, powielenie, utrzymany jest w tym samym duchu. Czas (pierwsze dekady XX wieku) sprawił zapewne, że wszystkie przedstawione teksty pozostają mimo różnic w kręgu podobnej wyobraźni. Udowadniają nośność i popularność określonych motywów, możliwość ich elastycznego konfigurowania ze sobą.

87 G. Gazda, *Futuryzm w Polsce...*, dz. cyt., s. 78–79. O egzotyzmie Sterna zob. P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001, s. 50–89.

88 P. Majerski, *Anarchia i formuły...*, dz. cyt., s. 76.

89 Synonimem dionizyjskości Friedrich Nietzsche uczynił satyra (przez artystów utożsamianego zwykle z faunem). Postać satyra patronuje rozprawie *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (prwdr. 1872, pol. *Narodziny tragedii z ducha muzyki*).



Edward Okuń, *Pomarańcze i cytryny* (powst. 1928, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie)

(Źródło: M. Biernacka, *Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Warszawa 2004, il. 226.)

Bibliografia

Źródła:

- Dębicki Z., *Poezje. 1898–1923*, przedm. A. Grzymała-Siedlecki, Warszawa 1924.
- Eurypides, *Tragedie. Dzieci Heraklesa; Błagalnice; Elektra; Ifigenia w kraju Taurów; Fenicjanki; Bachantki; Ifigenia w Aulidzie; Resos; Wybór fragmentów*, przeł. i oprac. J. Łanowski, Warszawa 1980.
- Heredia J.-M. de, *Les Trophées*, Paris 1893.
- Heredia J.-M. de, *Pan*, „Meander” 1959, t. 14, nr 10.
- Heredia J.-M. de, *Pan*, przekł. Z.D. [Z. Dębicki], „Wisła” Kraków 1912, nr 7.
- Huysmans J.-K., *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976.
- Lange A., *Rozmyślania i inne wiersze*, wybrał i wstępem poprzedził J. Poradecki, Warszawa 1979.
- Miciński T., *Poezje*, oprac. J. Prokop, wyd. 2, Kraków–Wrocław 1984.
- Mickiewicz A., *Dziela*, komitet red. Z. J. Nowak i in., t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzel-ski, Warszawa 1993.
- Mikołaj z Kuzy, *O grze kulą. Dialog w dwóch księgach*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła A. Kijewska, Warszawa 2006.

- Pietrzycki J., *O Bogu marmurowym*, Kraków 1921.
- Prévost [A.F.], *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*, przeł. Boy [T. Żeleński], Kraków–Warszawa 1917.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.
- Przesmycki Z. (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982.
- Stern A., *Wiersze zebrane*, oprac. A. K. Waśkiewicz, t. 1, Kraków–Wrocław 1986.
- Wergiliusz, *Eneida*, w przekł. T. Karyłowskiego, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko, Wrocław 1950.
- Opracowania:
- Baranowska M., *Prymitywizm prowokowany (Stern)*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 230–254.
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.
- Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
- Burekhardt J., *Czasy Konstantyna Wielkiego*, przekł. P. Hertz, Warszawa 1992.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000.
- Encyklopedia sztuki starożytnej. Europa, Azja, Afryka, Ameryka*, wstęp K. Michałowski, J. Lipińska, aut. P. Bieliński i in., Warszawa 1998.
- Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, oprac. tekstu M. Rydlowa, t. 1, Kraków–Wrocław 1985.
- Floryńska H., *Tadeusz Miciński: [Migocą złote pomarańcze...]*, w: *Czytamy wiersze*, wybór, oprac. i wstęp J. Maciejewski, wyd. 2 uzup. i popr., Warszawa 1973.
- Fornari F., „*Minotaur*” *Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustr. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990.
- Foucault M., *Człowiek i jego sobowtóry (fragment „Słów i rzeczy”)*, przekł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
- Galle H. [rec.], „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 4, s. 559.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Girard R., *Od mimetycznego pożądania do upiornego sobowtóra*, w: tegoż, *Sacrum i przemoc*, przekł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1993, s. 197–232.
- Girard R., [„Potworny sobowtór”, opętanie i maska], przekł. R. Forycki, w: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 31–34.
- Głowiński M., *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marcholt – labirynt*, Kraków 1994.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Gutowski W., *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 1980.

- Jung C.G., *Psychologia a alchemia*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1999.
- K.W.Z. [K.W. Zawodziński], *Poezja*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34–35.
- Kempiński A. M., *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*, Warszawa–Poznań 2001.
- Kleiner J., *Dzisiaj Dębicki jako poeta*, „Słowo Polskie” 1925, nr 8.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, wyd. 3, Warszawa 1995.
- Krzyżanowski J., *Zartobliwy debiut Leopolda Staffa*, „Życie Literackie” 1974, nr 43 (1187), 27 października, s. 1 i 7.
- Kuźma E., *Semiologia egzotyki*, w: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerza i S. Wyślouch, Warszawa 1985.
- Lanson G., Tuffrau P., *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przekł. W. Bieńkowska, wyd. 2, Warszawa 1965.
- Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Leśmian B., *Poezja żalu*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Szkice literackie*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2011.
- Macioti M.I., *Mity i magie ziół. Czy kwiaty i liście, zapachy i znaki zodiaku wpływają na stosunki między ludźmi? Odpowiedź tradycji mitu i literatury u progu trzeciego tysiąclecia*, przekł. I. Kania, Kraków 1998.
- Majerski P., *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.
- Makowiecki A.Z., *Słownik postaci literackich*, Warszawa 2000.
- Pascual Chenel Á., Serrano Simarro A., *Słownik symboli*, przekł. M. Boberska, Warszawa 2008.
- Purc-Stępiak B., *Kula jako symbol „vanitas”. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004.
- Sikora I., *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- Sobieraj S., *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Siedlce 2002.
- Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Gdańsk 2012.
- Tetmajer K., *Z powodu poezji Z. Dębickiego*, w: tegoż, *Notatki literackie*, Warszawa 1916.
- Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przekł. B. Stokłosa, wyd. 2, Warszawa 2005.
- Waśkiewicz A.K., *Wstęp*, w: A. Stern, *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, t. 1, Kraków–Wrocław 1986.
- Wążyk A., *U modernistów*, „Twórczość” 1977, nr 8.
- Witkiewicz S.I., *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, w: tegoż, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, Warszawa 1976.

- Wróbel-Best J., *Motyw tańca w wierszu „Migocą złote pomarańcze” Tadeusza Micińskiego*, w: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak i M. Stala, Kraków 2004.
- Zawadzki J., *Dawna literatura chińska. Antologia i omówienie*, t. 1, Seattle 2015.

Grzegorz Igliński

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

AMONG THE GLOW AND FRAGRANCES OF ORANGES.
THE AFFINITY OF POEMS BY TADEUSZ MICIŃSKI,
ZDZISŁAW KLEMENS DĘBICKI, JAN PIETRZYCKI AND ANATOL STERN

This work explores apparent similarities of motif in a number of lyrical works written at the beginning of the 20th century by authors whose poetics are usually considered very different. The work explores whether the similarity found in various images are outcomes of conscious references or completely incidental. It covers the poems [Glowing are golden oranges] ([Migocą złote pomarańcze]) by Tadeusz Miciński, *The Dancing Faun (Faun tańczący)* by Zdzisław Klemens Dębicki, *The Pompeian Faun (Faun pompejański)* by Jan Pietrzycki and *The Mauritanian Landscape (Pejzaż maurytański)* by Anatol Stern. Each text analysed separately before comparing similarities and differences with the others.

Despite the differences in poetics, the works use similar motifs. The first of these is the architectonic motif (living room, house, fountain, city ruins). In each case, the space outlined is characterised by the lethargy, statics and lifelessness within it. A character, whose vitality or behaviour contrasts with static or majestic nature of that place, is placed within that world. The dance should be considered the second important common motif. Oranges (signalling exoticism), however, are the most characteristic common motif. In all the texts, whether presenting the fruit or the tree in blossom – the colour or fragrance of oranges acts as an invigorating and stimulating factor.

In addition to these motifs, consideration of the poems' messages reveals that *The Mauritanian Landscape (Pejzaż maurytański)* refers directly to the poem [Glowing are golden oranges] ([Migocą złote pomarańcze]), with Stern's poem being linked to Miciński's work by negation, thus creating the new quality. On the other hand, *The Pompeian Faun (Faun pompejański)* shows a predominant similarity to *The Dancing Faun (Faun tańczący)*: Pietrzycki's poem links to that of Dębicki by acceptance, continuation, multiplication and maintains the same spirit.

Keywords: lethargy, dance, oranges, faun, exotica, love, death.